

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE CIÊNCIAS ECONÔMICAS  
DEPARTAMENTO DE ECONOMIA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

**DIEGO PERIN ADORNA**

**A INVASÃO BRITÂNICA SEM ARMAS:  
BEATLES E ROCK AND ROLL  
COMO INSTRUMENTOS DE SOFT POWER (1964 -1970)**

**Porto Alegre**

**2019**

**DIEGO PERIN ADORNA**

**A INVASÃO BRITÂNICA SEM ARMAS:  
BEATLES E ROCK AND ROLL  
COMO INSTRUMENTOS DE SOFT POWER (1964 - 1970)**

Trabalho de conclusão submetido ao Curso de Graduação em Relações Internacionais da Faculdade de Ciências Econômicas da UFRGS, como requisito parcial para obtenção do título Bacharel em Relações Internacionais.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Ernesto Filippi

**Porto Alegre**

**2019**

**DIEGO PERIN ADORNA**

**A INVASÃO BRITÂNICA SEM ARMAS:  
BEATLES E ROCK AND ROLL  
COMO INSTRUMENTOS DE SOFT POWER**

Trabalho de conclusão submetido ao Curso de Graduação em Relações Internacionais da Faculdade de Ciências Econômicas da UFRGS, como requisito parcial para obtenção do título Bacharel em Relações Internacionais.

Aprovado em: Porto Alegre, \_\_\_\_ de \_\_\_\_ de 2019.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Eduardo Ernesto Filippi – Orientador  
UFRGS

---

Prof. Dr. Henrique Carlos de Oliveira de Castro  
UFRGS

---

Prof. Dr. Hermógenes Saviani Filho  
UFRGS

*À minha mãe, pelo incentivo e apoio incondicionais ao estudo.*

## AGRADECIMENTOS

Primeriamente gostaria de agradecer ao meu orientador, Prof. Dr. Eduardo Ernesto Filippi, pelo incentivo acadêmico e cultural, sem o qual eu não teria escrito a primeira palavra. Agradeço ainda pela paciência, perseverança e confiança no potencial do presente trabalho.

À minha mãe pelo incansável incentivo aos estudos, sem o qual eu não teria sequer começado essa jornada.

Ao meu pai, pelo apoio ao descobrimento do mundo da música, sem o qual essa monografia não existiria.

Ao meu irmão Davi, fomentador e parceiro incansável de noites e dias de dedicação ao *rock and roll*.

À minha companheira e parceira de vida, Julia , pelo apoio incondicional a todos os meus projetos, combustível da minha perseverança e minha força adicional naqueles momentos em que a minha própria já não bastava.

Aos meus amigos e amigas do coração que a Música da Casa Verde me proporciona, com os e as quais aprendo mais e mais sobre a música e a vida todos os dias (e noites).

Aos amigos e amigas que, de alguma forma, fizeram e fazem parte desta jornada de aprendizado.

À UFRGS e à universidade pública em geral, e àqueles e àquelas que acreditam no poder do ensino como sendo a força motriz da a mudança social.

Aos Beatles, aos Rolling Stones, ao The Who, ao *rock and roll* e à boa música.

*"A change to a new type of music is something to beware of  
as a hazard of all our fortunes. For the modes of music  
are never distributed without unsettling the most  
fundamental political and social conventions"*

(PLATO, c. 380-360 AEC.)

*"You say you want a revolution well,  
you know, we all wanna  
change the world"*

(LENNON; MCCARTNEY, 1968)

## RESUMO

A presente monografia tem como objetivo aplicar os pressupostos do modelo teórico de Joseph Nye, 2004, sobre *soft power*, ao advento do *rock and roll* britânico, a partir do movimento da Invasão Britânica musical e cultural na década de 1960, iniciado e perpetuado pelos Beatles, bem como por demais bandas britânicas. Partindo da ideia central e das hipóteses de que tal movimento foi de grande importância para a elevação do Reino Unido a um dos principais detentores de *soft power* no sistema internacional. Ao utilizar a Invasão Britânica como estudo de caso, busca-se evidenciar a significativa influência do *rock and roll* no repositório de *soft power* inglês no período estudado bem como a sua permanência até os dias atuais. A partir de tal estudo chega-se a conclusão de que a Invasão Britânica sem armas nos anos 1960, através dos Beatles e do *rock and roll*, logrou influenciar a cultura, a economia e a política externa do Reino Unido, bem como dos Estados Unidos da América. Através da internacionalização da cultura *pop* levada a cabo pelos atores estudados, foi possível evidenciar o aumento do *soft power* inglês.

**Palavras-chave:** *Soft Power*. Relações Internacionais. Invasão Britânica. *Rock and Roll*. Beatles.

## **ABSTRACT**

This monography aims to apply the assumptions of Joseph Nye's theoretical model, 2004, about soft power, to the advent of British rock and roll, since the the British Invasion movement, in the 1960s, initiated and perpetuated by the Beatles, as well as other British bands. Based on the central idea and the assumptions that such movement was of great importance in elevating the UK to one of the leading holders of soft power in the international system. Using the British Invasion as a case study, it seeks to highlight the significant influence of rock and roll in the English soft power repository during the studied period, as well as its permanence to the present day. From this study it is concluded that the British armsless Invasion in the 1960s, through the Beatles and rock and roll, was able to influence the culture, economy and foreign policy of the United Kingdom, as well as the United States of America. Through the internationalization of pop culture carried out by the studied actors, it was possible to evidence the increase of English soft power.

**Keywords:** *Soft Power. International Relations. British Invasion. Rock and Roll. Beatles.*



## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Taxa de crescimento da população por habitante desde a Revolução Industrial.....	35
Gráfico 2 – Músicas britânicas versus Total de músicas <i>Billboard Hot 100</i> .....	56
Gráfico 3 – Artistas britânicos versus Total de artistas.....	57
Gráfico 4 – Semanas artistas britânicos versus Semanas demais artistas.....	57
Gráfico 5 – Volume de vendas certificadas dos Beatles nos principais mercados.....	60

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 – Características de crescimento em países considerados desenvolvidos.....	36
Tabela 2 – Expectativa de vida ao nascer e mortalidade infantil.....	39
Tabela 3 – Crescimento do PIB per capita, lazer, longevidade e PIB Aumentado per capita..	40
Tabela 4 – Os 10 principais países de origem de visitantes no Merseyside.....	72

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BBC	– <i>British Broadcast Corporation</i>
CND	– Campanha pelo Desarmamento Nuclear ( <i>Campaign for Nuclear Disarmament</i> )
EUA	– Estados Unidos da América
EP	– <i>Extended Play</i>
FBI	– <i>Federal Bureau of Investigation</i>
FMI	– Fundo Monetário Internacional
LP	– <i>Long Play</i>
LSE	– <i>London School of Economics</i>
MBE	– Member of the Order of the British Empire
PRE	– Plano de Recuperação Europeia
R&B	– <i>Rythm and Blues</i>
RI	– Relações Internacionais - campo acadêmico
ri	– relações internacionais - fenômenos das relações internacionais
rpm	– rotações por minuto
URSS	– União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
USIA	– Agência de Informação dos Estados Unidos ( <i>United States Information Agency</i> )
WWF	– <i>World Wildlife Fund</i>

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>2 O PODER NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS: DO REALISMO AO SOFT POWER.....</b>	<b>16</b>
2.1 O PODER NAS TEORIAS TRADICIONAIS ( <i>MAINSTREAM</i> ).....	16
2.2 A SEGUNDA FACE DO PODER.....	20
2.2.1 As raízes teóricas do conceito.....	20
2.2.2 A definição de <i>soft-power</i> .....	23
2.2.3 Limitações do conceito.....	25
2.2.4 A relação entre <i>hard</i> e <i>soft power</i> .....	29
2.2.5 O arsenal de <i>soft power</i> .....	32
<b>3 PRECEDENTES DA INVASÃO.....</b>	<b>34</b>
3.1 A ERA DE OURO: A ECONOMIA EUROPEIA NOS 30 GLORIOSOS.....	34
3.2 A AMERICANIZAÇÃO DA EUROPA: O CONSUMO EM MASSA E O JOVEM CONSUMIDOR.....	44
3.3 O <i>ROCK AND ROLL</i> : SURGIMENTO E CONSEQUÊNCIAS NOS DOIS LADOS DO ATLÂNTICO.....	49
<b>4 ESTUDO DE CASO: A INVASÃO BRITÂNICA E OS <i>SWINGING SIXTIES</i>.....</b>	<b>54</b>
4.1 A INVASÃO BRITÂNICA EM NÚMEROS.....	55
4.2 A INFLUÊNCIA CULTURAL.....	65
4.3 A INFLUÊNCIA ECONÔMICA.....	71
4.4 A INFLUÊNCIA POLÍTICA.....	75
4.5 O LEGADO.....	83
<b>5 CONCLUSÃO.....</b>	<b>85</b>

<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>96</b>
-------------------------	-----------

<b>ANEXOS.....</b>	<b>102</b>
--------------------	------------

ANEXO A.....	102
--------------	-----

ANEXO B.....	103
--------------	-----

ANEXO C.....	104
--------------	-----

ANEXO D.....	105
--------------	-----

ANEXO E.....	106
--------------	-----

ANEXO F.....	107
--------------	-----

ANEXO G.....	108
--------------	-----

ANEXO H.....	109
--------------	-----

ANEXO I.....	110
--------------	-----

ANEXO J.....	111
--------------	-----

## 1 INTRODUÇÃO

Em uma sexta-feira chuvosa de fevereiro de 1964, um avião da Pan American Airways aterrissava no Aeroporto Internacional John F. Kennedy, em Nova Iorque, trazendo quatro jovens músicos britânicos, conhecidos coletivamente como The Beatles. Lá, uma multidão de repórteres e fãs aguardava avidamente a sua chegada. Após passarem o fim de semana em seu hotel, no dia 9 de fevereiro, o grupo se apresenta no programa de televisão *The Ed Sullivan Show*, cuja audiência foi de 74 milhões de espectadores - mais de um terço da população dos EUA na época (GOULD, 2007). Tinha início assim a Invasão Britânica sem armas - uma profusão de bandas de *rock and roll* vindas do Reino Unido cruzando o Atlântico e chegando à "terra do tio Sam", maior mercado do mundo e porta de entrada para os demais. Essa invasão não teve apenas os Beatles como protagonistas, mas também bandas como os Rolling Stones, The Who, The Kinks, Yardbirds, Lulu and The Lovers e muitas outras. Porém, é impossível negligenciar o papel central dos Beatles como ponta de lança e principais protagonistas dessa Invasão.

A América do Norte estava prestes a presenciar o fenômeno que a mídia britânica já rotulara como *Beatlemania*. No Reino Unido, a popularidade dos Beatles era largamente entendida como uma expressão das forças sociais e culturais que estavam em movimento há anos - resultados diretos das políticas econômicas e sociais advindas do pós Segunda-Guerra Mundial, como o Plano Marshall e o aumento do bem estar social patrocinado pela grande maioria dos Estados europeus, principalmente na forma de aumento da cobertura da seguridade social (JUDT, 2007). Porém, nos Estados Unidos, "como príncipes em um conto de fadas", eles pareciam despertar uma grande necessidade adormecida.

O fevereiro de 1964 marcou não apenas o ápice da megalomania *pop* (para fins de análise da presente monografia, o termo *pop* referesse basicamente à música mais popular do período estudado, o *rock and roll*, como definido pelo professor Friedlander, 2006), mas o princípio de uma marcante transformação. Durante os seis anos seguintes, os Beatles desempenhariam um papel de liderança na revolução da maneira como os discos de *rock and roll* e música *pop* em geral eram feitos, ouvidos e compostos, bem como no papel que essa música desempenharia na vida das pessoas. O quarteto de Liverpool capitaneou a transformação do mercado da música em negócio da música, e na transformação desse negócio em um ramo da indústria do entretenimento

cujas vendas e escopo internacionais rivalizariam aqueles que apenas Hollywood alcançara (GOULD, 2007).

Coincidindo com o - e em grande parte também proporcionado pelo - surgimento de um novo público, o jovem, como consumidor (beneficiário de uma nova era de prosperidade e reformas sociais) (JUDT, 2007) e fomentador do grande fervor da *Beatlemania*, a nova onda do *rock and roll* (que encontrava-se adormecido nos Estados Unidos desde fins da década de 1950) viria a se fundir em um dos principais afluentes de uma ampla confluência de entusiasmo pela cultura *pop*, ativismo estudantil e um "comportamento boêmio" de massa que tomaria de assalto a paisagem política social e cultural de grande parte do mundo industrializado durante a segunda metade da década de 1960, provocando turbilhões - movimentos de contracultura, direitos civis - em seu rastro (FRIEDLANDER, 2006).

Os Beatles serviram de símbolos, porta-vozes e até avatares dessa gigantesca agitação internacional - de tal forma que seria inconcebível antes de uma era em que estrelas do cinema e da música começaram a atingir um tipo de fama antes alcançado apenas por líderes políticos, religiosos ou militares -, os anos 1960 a partir da *Swinging London*. Ligando nacionalidades, classes e culturas, os quatro garotos de Liverpool e algumas das bandas da Invasão se tornaram "propriedade comum" de uma geração de jovens (GOULD, 2007) para os quais o consumo de insumos culturais fazia parte da rotina (HOBSBAWM, 2013).

É com base no imenso impacto e influência causado pelos Beatles e demais bandas do movimento conhecido como Invasão Britânica, nos anos 1960, no mundo, que o presente trabalho busca avaliar a influência do *rock and roll* britânico, no período de 1964 a 1970, para o repositório de *soft power* do Reino Unido.

A hipótese central do trabalho é que a influência do *rock and roll* britânico - como agente e instrumentalizador de *soft power* - no período analisado, pode ser notada através do capital cultural, econômico e político angariado pelo Reino Unido, bem como do mesmo capital deixado em locais e culturas tocadas pelo *rock and roll* britânico e pelos Beatles. Sendo as hipóteses específicas que o *soft power* angariado pelos Beatles e pelo *rock and roll* britânico: (i) teve tal impacto cultural que influenciou movimentos como a contracultura britânica e norte americana, bem como a própria cena *rock and roll* norte americana; (ii) pode ser evidenciado também pelo impacto econômico, pois nota-se a sua pujança não apenas pelos números de vendas dos seus discos, músicas e produtos ao redor do mundo, mas também pela influência direta no turismo e

na balança de pagamentos do Reino Unido; (iii) exerceu tal influência política que atuou no comportamento de grupos como as Novas Esquerdas britânica e norte americana, como também nos movimentos contrários à Guerra do Vietnã, logrando, dessa forma, influenciar também as políticas externas britânica e norte americana.

Para tanto, partindo do nível de análise do indivíduo, são consideradas as fontes de *soft power* enumeradas por Nye, 2004, como valores políticos, política externa e, principalmente, cultura - como o conjunto de valores e práticas que criam significado para uma sociedade. De acordo com o autor, a cultura popular tem mais chances de atrair e gerar *soft power* quando ela é similar à do receptor do que do contrário, bem como o comércio é um (mas não o único) meio pelo qual a cultura é transmitida. Porém, o próprio Nye, 2004, coloca, medir o *soft power* não é tarefa simples, mesmo porque os critérios são basicamente de natureza subjetiva. De forma a auxiliar na medição e evidenciação do *soft power* angariado e potencial, também são utilizados os critérios de medição elencados no *Soft Power 30*, criados a partir dos já mencionados princípios delineados por Nye, 2004. O relatório desenvolve cinco categorias que compõem o índice de *soft power*: educação, diplomacia, negócios e inovação, governo e cultura (MCCLORY, 2018). Para efeitos da presente monografia, o foco será no índice 'cultura', que mede o quão universalmente aceitos são os aspectos culturais de um país. "Caso sejam adaptáveis a uma grande variedade de países, certamente irão influenciar positivamente o poder brando de seu Estado de origem, tornando-o naturalmente atrativo aos outros" (OLIVEIRA, 2015, p. 58). O alcance e o volume da produção cultural de um Estado são extremamente relevantes, porém, não basta apenas a produção em massa, é avaliada também a sua qualidade e alcance internacional. Dentro do subíndice da cultura é medida a quantidade de turistas internacionais recebidos e também o alcance global da indústria musical. É a partir da conjunção dos pilares de Nye com os índices de McClory nos relatórios *Soft Power 30* que será comprovada ou não a geração e influência do *soft power*.

Dessa forma, a metodologia escolhida foi a pesquisa teórica, baseada na revisão da literatura existente acerca do *rock and roll*, Beatles e *soft power*. Serão revisados trabalhos e obras já consolidadas na literatura a respeito do assunto, bem como utilizadas suas conclusões e evidências. Também será feito o levantamento de dados pertinentes ao assunto e objeto de estudo, com base em fontes consolidadas como confiáveis a respeito de mercado e cultura *pop* e *rock and roll*.



É necessário alertar que o presente trabalho contém limitações (além das que serão expostas no desenvolvimento, a respeito do conceito de *soft power*) de alcance e profundidade, devido à necessidade de escolha de artistas e eventos, de forma a possibilitar a confecção desta monografia. Apesar disso, o objetivo de apresentar os mais relevantes e importantes de acordo com o período histórico foi sempre observado.

A presente monografia está dividida em três capítulos, além da introdução e conclusão. No primeiro, é apresentada a base teórica segundo a qual será analisado o objeto de estudo, a Invasão Britânica. Nesta parte foi utilizada basicamente a literatura clássica sobre o assunto, porém alguns autores menos convencionais para o campo das relações internacionais não foram deixados de lado quando necessários. O segundo capítulo busca analisar os condicionantes culturais, sociais, históricos e econômicos que proporcionaram tal pujança ao objeto de estudo, o *rock and roll* britânico e os Beatles, de forma que pudesse surgir e se destacar perante os demais estilos musicais e bandas de igual importância cultural. Por último, é apresentado um estudo de caso do movimento da Invasão Britânica na década de 1960, da influência do movimento e, especificamente, dos Beatles, seus impactos na época, os posteriores, bem como aqueles que permanecem até hoje.

## 2 O PODER NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS: DO REALISMO AO SOFT POWER

O objetivo do presente capítulo é traçar uma breve linha das primeiras concepções de poder no campo das Relações Internacionais, até a introdução do conceito mais sutil de poder, o *soft power*, suas origens, conceitos, limitações e possibilidades de aplicação ao objeto de estudo da presente monografia: a Invasão Britânica e o conseqüente movimento do *rock and roll* britânico na década de 1960.

### 2.1 O PODER NAS TERIAS TRADICIONAIS (*MAINSTREAM*)

O poder sempre foi um tema central no estudo das relações internacionais. Para praticamente a totalidade dos autores - clássicos e contemporâneos -, ele condiciona a guerra e a paz - relação esta que está na origem contemporânea da disciplina de Relações Internacionais (SARFATI, 2011).

Em Tucídides (2001) - considerado um autor do Realismo Clássico, do período da pré-história das Relações Internacionais - na História da Guerra do Peloponeso, é possível apreender a gênese de alguns conceitos muito caros ao estudo das RI, como balanço e equilíbrio de poder - encontrado também em Clausewitz (2007). Clausewitz, ao escrever sobre as guerras napoleônicas, diz que a sensação de desequilíbrio de poder pode conduzir à guerra. Pode-se encontrar ainda em Tucídides (2001) as demais características da visão realista das RI, sejam elas: uma concepção Estado-Cêntrica, racionalista, baseada nas ideias de poder e força, na distinção entre política interna e externa e na estrutura anárquica das relações internacionais. Esses conceitos e ideias foram aprofundados, posteriormente, por autores como Edward H. Carr, que recupera a visão realista, e por Hans Morgenthau, que consolida essa visão. Uma das principais características da obra de Carr é o foco no poder como motivador das ações dos Estados (SARFATTI, 2011). Ele constrói seus argumentos sobre a base da centralidade do poder na política internacional. Dessa forma, define o poder em três categorias: (i) Poder militar (como a expressão mais alta do poder, ou *high politics*); (ii) Poder econômico, submetido ao militar (como expressão secundária do poder, ou *low politics*) e (iii) Poder sobre a opinião, como sendo a arte da persuasão (CARR, 1981).

A consolidação da visão realista de poder, como corrente *mainstream* nas Relações Internacionais, se dá com a obra *Theory of International Politics*, de Kenneth Waltz (1979). Mudando o foco do nível de análise - em relação ao Realismo Moderno - do Estado para o sistema internacional, o Neo-Realismo é uma teoria sistêmica, cuja base é a importância da estrutura internacional, que é estabelecida pela anarquia internacional. Isso implica dizer que, para Waltz, as estruturas políticas internacionais são definidas pelo (i) princípio de ordenamento, que no sistema internacional é descentralizado e anárquico; (ii) pelas características das unidades, em que os Estados são unidades não diferenciadas entre si e (iii) pela distribuição das capacidades, em que, como os Estados não possuem diferenças funcionais, a diferença entre eles se dá pelas variações nas capacidades de execução de tarefas similares, como política econômica, defesa e etc. Ou seja, para Waltz (1979) é a capacidade relativa o elemento central das relações entre os Estados.

Uma novidade sobre a relação de poder entre os Estados, trazida por Waltz, é o conceito de *bandwagon* e a não automaticidade da aplicação do equilíbrio de poder. Enquanto que para o Realismo Clássico os Estados automaticamente balanceiam o poder, para o Neo-Realismo os Estados podem escolher se aliar a outro mais forte, ao invés de balancear o poder. Assim sendo, o comportamento dos Estados dependeria da sua posição dentro da estrutura internacional.

Segundo o professor Sarfati (2011) a análise realista das relações internacionais estaria centrada no que ele chama de terceiro eixo da distribuição do poder, já que, desde a Paz de Westfalia, os outros eixos (princípio de ordenamento e diferenciação funcional das unidades) não apresentam diferenças.

Essa análise estaria centrada na distribuição das capacidades conjugadas (que Waltz define como poder) que os Estados, considerados os únicos atores relevantes nas relações internacionais, têm em seus setores políticos, econômicos e militares (WALTZ, 1979). Porém, para outras correntes teóricas, isso não seria suficiente para explicar, na totalidade, a interação entre os atores no sistema interacional, nem como a cultura e o *rock and roll* - objeto da presente monografia - seriam considerados, de alguma forma, na equação de poder dos Estados.

Já para os teóricos do Neoliberalismo, as fontes de poder são outras. Uma diferença importante em relação ao realismo<sup>1</sup>, é que os Estados não são os únicos atores das relações

---

<sup>1</sup> Ainda que o objetivo da presente monografia não seja explicar as diferentes correntes de pensamento dentro das RI, é de suma importância para o entendimento das diferentes (e muitas vezes complementares) concepções de poder,

internacionais, apesar de continuarem sendo os mais importantes. Em uma perspectiva neoliberal, os atores não-estatais, como ONGs, OINGS e ETNs, são considerados relevantes para a compreensão das RI. São os chamados atores transnacionais (KEOHANE; NYE, 1971), também conhecidos como instituições internacionais que, junto aos regimes internacionais, agem como catalisadores da cooperação internacional (único caminho viável para lidar com os conflitos internacionais) e mitigadores dos efeitos da anarquia internacional (SARFATTI, 2011).

Outra diferença importante é que as convenções na política internacional, bem como as intenções dos Estados, são consideradas tão importantes quanto a distribuição das capacidades (KEOHANE, 1989).

Acordos, convenções e demais relacionamentos que influenciam o comportamento dos Estados podem ser firmados tanto entre Estados, como entre Estados e quaisquer outros atores transnacionais, bem como somente por estes últimos. Essas relações causam efeitos recíprocos e, inclusive, o estado de mútua dependência entre os países ou entre os atores de diferentes países. A isso Keohane e Nye, 2012, dão o nome de interdependência complexa.

A interdependência complexa possui três características: (i) canais múltiplos, que são as relações interestatais, transgovernamentais e transnacionais entre as elites governamentais, não governamentais e as organizações internacionais; (ii) ausência de hierarquia entre os assuntos, ou seja, com uma agenda internacional complexa, não há hierarquia entre assuntos militares e não militares e (iii) papel menor da força militar, em que os Estados podem obter poder de outras formas que não somente a militar (por exemplo, com a ação de empresas multinacionais) (KEOHANE; NYE, 2012).

Baseado nessas características, ou seja, em um mundo de interdependência complexa, segundo os autores (2011), o poder seria obtido a partir da (i) ligação de estratégias (fungibilidade, transferência de poder de um assunto para outro. Por exemplo, do militar para o econômico); (ii) da formação da agenda; (iii) das relações transnacionais e transgovernamentais e (iv) do papel das organizações internacionais.

Fica claro aqui o papel central da cooperação e das instituições para a teoria Neoliberal, diferença fundamental da teoria Neo-Realista, que até reconhece a influência das instituições, porém sob o guarda-chuva dos Estados, que as criam e as mantêm enquanto elas refletirem os

---

que sejam colocados alguns conceitos pertinentes a cada uma das teorias citadas, como já foi feito com as teorias realistas.

cálculos egoísticos de interesse dos próprios Estados, baseados primariamente na distribuição internacional do poder (MEARSHEIMER, 1994/95).

Ao atualizarem sua teoria para o contexto das décadas pós-Guerra Fria, Keohane e Nye corroboram a interdependência complexa, afirmando que "tudo está conectado a tudo" (KEOHANE; NYE, 2012, p. 237). Expressão que o professor Sarfatti, 2011, p. 169, explica: "a interdependência econômica afeta a interdependência social e ambiental, e o reconhecimento dessas conexões, por sua vez, afeta a economia".

Um mundo em que a interdependência e institucionalização são fatores importantes na distribuição e definição das fontes de poder é um mundo em que pode-se vislumbrar e perceber formas mais brandas e sutis de se exercer o poder.

De acordo com Nye, 2002, para que os elementos tradicionais do poder, associados à posse de população, território, recursos econômicos e força militar, possam ser utilizados na arena internacional, faz-se necessária uma política externa bem elaborada e uma boa liderança. Se nos séculos XVII e XVIII esses elementos eram recursos decisivos do poder, no século XIX a indústria e no século XX o poder nuclear, hoje em dia o poder tem-se afastado da ênfase militar. Isso ocorre porque (i) o poder nuclear é tão destrutivo quanto o alto custo para utilizá-lo como arma; (ii) há um crescimento dos movimentos nacionalistas, o que faz com que seja mais difícil para um império dominar populações inflamadas, e também porque (iii) as grandes potências estão passando por uma profunda mudança social, em que o desejo por bem estar se mostra maior do que o desejo pela glória das vitórias nas guerras.

Nessa conjuntura, o autor identifica hoje, basicamente, três tipos de Estados: (i) Os fracos, pobres e pré-industriais, que são em geral remanescentes de impérios colapsados; (ii) Estados industriais em processo de modernização, como a Índia e a China; (iii) e as sociedades pós-industriais, prevalecentes na Europa, América do Norte e Japão. O uso da força é comum no primeiro tipo, aceito no segundo, mas menos tolerável no último (NYE, 2002). Segundo Robert Cooper, um embaixador britânico, "Um grande número de poderosos Estados não quer mais lutar ou conquistar" (COOPER, 2000, p. 22. *apud* NYE, 2002). Isso não quer dizer que o uso da força não seja uma possibilidade, mas sim que é muito menos tolerável do que há um século.

É nesse contexto de pós Guerra Fria, de aumento da dependência entre os Estados e de uma mudança na propensão dos mesmos de arcar com os custos de aplicar as formas tradicionais

de poder, que Joseph Nye identifica uma "nova" forma de poder, mais branda, mais sùtil porém não menos eficaz, que ele chama de *Soft Power*.

## 2.2 A SEGUNDA FACE DO PODER

No presente capítulo serão vistas as raízes teóricas do conceito, sua definição, suas limitações, a sua relação com o *hard power*, bem como ele pode ser aplicado ao objeto de estudo da presente monografia.

### 2.2.1 As raízes teóricas do conceito

O termo *soft power* foi cunhado por Joseph Nye em um artigo intitulado *Soft Power*, publicado na revista *Foreign Policy* em 1990. O conceito aparece pela primeira vez em seu livro *Bound to Lead: the changing nature of American power*, também de 1990, no qual analisava aquele momento de fins de Guerra Fria, em que o poder bélico e nuclear talvez não fosse mais o diferencial dos Estados Unidos (BALLERINI, 2017). Nye é um "destacado acadêmico e assessor do Departamento de Estado dos Estados Unidos desde a presidência de Carter [...] considerado um dos autores mais relevantes na área de relações internacionais" (RANINCHESKI, ANDRIOTTI, 2015, p. 14).

Segundo Gunther Rudzit, doutor em Ciência Política e mestre em Segurança Nacional pela Georgetown University:

"O Nye inovou o campo das relações internacionais, pois vínhamos de um período muito quadrado da Segunda Guerra Mundial e da Guerra Fria, um período que chamávamos de 'realismo clássico', em que o que importava era o poder. Embora tenha surgido a Liga das Nações, acabou ocorrendo a Segunda Guerra. Depois, a Organização das Nações Unidas (ONU) foi criada, mas houve a corrida armamentista. Fazia sentido pensar num mundo em que o poder clássico era o mais importante. Porém, nos anos 1980 o cenário foi mudando e o poder explicativo do realismo clássico começou a ser questionado. Então o Nye surgiu com a visão de que os não estatais - como as organizações não governamentais, movimentos verdes etc. - têm um peso mundial muito grande. O conceito de poder suave nasce no fim da Guerra Fria e marca o começo da hegemonia americana" (RUDZIT, *apud* BALLERINI, 2017, p. 16)

É importante ressaltar que Nye não construiu o conceito de *Soft Power* do zero: alguns estudiosos consideram que ele atualizou a teoria do filósofo italiano Antonio Gramsci (1831-

1937), "que dividia os países em aqueles que exerciam um poder de 'hegemonia dirigente' (no campo da cultura e das ideias) e os de 'hegemonia dominante' (no campo militar)" (BALLERINI, 2017, p. 16). Segundo Gramsci (1982), a liderança intelectual, social e econômica forma um consenso. Esse "consenso espontâneo é dado pelas grandes massas da população à orientação impressa pelo grupo fundamental dominante à vida social, consenso que nasce historicamente do prestígio [...] que o grupo dominante obtém" (GRAMSCI, 1982, p. 11).

O próprio Nye faz menção, em *Bound to Lead*, 1990, a Robert Cox, cujas ideias apresentadas em seu livro *Production, power and world order: social forces in the making of history*, de 1987, seguem as ideias de Gramsci e se encaixam com aquelas que Nye apresentaria poucos anos mais tarde. Cox argumenta que a característica mais importante para um país em posição de liderança seria a capacidade de obter, no exterior, consentimento em relação à princípios gerais, que garantam a sua supremacia e das suas elites dominantes e, ao mesmo tempo, oferecer uma perspectiva de satisfação aos Estados menos poderosos. Apesar de não concordar inteiramente com Cox, Nye encontra um ponto crucial de convergência: "*soft co-optive power is just as important as hard command power*" (NYE, 1990, p. 51).

Porém, Segundo Ranincheski e Andriotti, 2015, p. 35, Nye não poderia adotar plenamente Gramsci pois este "entende a realidade pela ótica da sociedade estruturada em classes sociais, diferentemente de Nye". As autoras identificam as raízes teóricas do conceito em Maquiavel e Weber.

Maquiavel, no século XIV, relacionava a discussão sobre o poder ao Estado e às formas ou meios para se atingirem os seus fins, o mesmo acontece com Joseph Nye (RANINCHESKI e ANDRIOTTI, 2015). Ele abre o primeiro capítulo do seu livro *Soft Power: The means to success in world politics*, de 2004, afirmando que Maquiavel aconselhou os príncipes italianos que era mais importante ser temido do que amado porém, que no mundo atual, o melhor é ser ambos. Conquistar corações e mentes sempre foi importante, mas é ainda mais importante na era da informação global. No entanto, os líderes políticos têm passado pouco tempo pensando sobre como a natureza do poder mudou e, mais especificamente, como incorporar as dimensões suaves nas suas estratégias de retenção de poder (NYE, 2004). Nesse caso, a teoria do *soft power* seria "uma forma de diálogo com o que Maquiavel expõe sobre o poder como uma arte conjugando as habilidades de quem busca o poder e a conjuntura histórica determinada" (RANINCHESKI e ANDRIOTTI, 2015, p. 27). Segundo Nye, Maquiavel pode estar certo quanto à preferência de ser

temido à ser amado, mas afirma que, por vezes, é esquecido que o oposto do amor não é o medo, e sim o ódio e, de acordo com Maquiavel, o ódio deve ser cuidadosamente evitado por qualquer governante (MAQUIAVEL, 2010). Ainda segundo Ranincheski e Andriotti, 2015:

"Nye afirma que, se um país consegue estruturar as preferências e a ideologia dos outros atores do sistema, o poder sobre eles exercido é menos custoso, mais abrangente e tem maiores possibilidades de duração do que se o controle se restringir somente à forma conflituosa e ativa. Nesse caso, suas ideias se encontram muito próximas às de Maquiavel: uma combinação necessária entre consentimento e coerção" (RANINCHESKI; ANDREOTTI, 2015, p. 39)

Já as influências de Max Weber na construção do conceito de *soft power* podem ser encontradas nas definições de poder utilizadas por Nye: a capacidade de fazer as coisas acontecerem; a habilidade de conseguir os resultados que se espera; a capacidade de afetar o comportamento dos outros para que as coisas que se espera aconteçam e, mais especificamente, poder seria a habilidade de influenciar o comportamento dos outros para ter os resultados esperados (NYE, 2004).

Weber, em *Economia e Sociedade*, "demarca o sentido geral do poder como a probabilidade de impor a própria vontade, em uma relação social, contra toda a resistência e qualquer que seja o fundamento dessa probabilidade" (RANINCHESKI; ANDRIOTTI, 2015, p. 29). Weber estende o conceito à ação da dominação, da legitimação e do Estado, atendo-se aos meios ou à forma de exercer o poder sem questionamentos. Os conceitos, para Weber, nessa busca e exercício do poder pelo Estado, seriam os de dominação e legitimidade, ou seja, os mesmos encontrados em Nye:

"A aproximação de Nye com Weber está, em síntese, na visão de que o poder é a capacidade de alcançar os próprios fins ou metas e de que os meios para tanto devem ser constantemente revistos, além de compreender o Estado como uma associação política que possui o monopólio legítimo da força" (RANINCHESKI; ANDRIOTTI, 2015, p. 33).

É possível ainda encontrar uma aproximação entre Weber e Nye na terceira das justificativas de Weber para a aceitação da dominação, contidas na sua obra *Ciência e Política, Duas Vocações*, de 1968. Nela o autor denomina os três fundamentos que legitimam a dominação, sendo eles o (i) poder tradicional, que o patriarca ou o senhor de terras exercia,



também chamado de autoridade do "passado eterno", que seriam os costumes santificados pela validade imemorial e pelo hábito; (ii) a legalidade, em que a autoridade se impõe através da crença na validade de um estatuto legal e de uma competência positiva, fundada em regras racionalmente estabelecidas e o (iii) poder carismático, que se funda na confiança e devoção, que se singulariza por qualidades exemplares do líder. Assim como Weber, Nye, ao aplicar os conceitos de poder à *ri*, também acredita que há uma face mais sublime e subjetiva do poder, como o poder carismático de Weber.

Pode-se concluir que no conceito de *soft power* de Nye encontram-se marcas da concepção, da conquista e da preservação do poder, bem como a noção de poder como parte inerente ao Estado, presentes também na obra de Maquiavel. Já a concepção de poder encontra seu alicerce na obra de Max Weber, que considera o poder como a capacidade de alcançar os próprios objetivos (RANINSCHESKI; ANDRIOTTI, 2015).

### 2.2.2 A definição de *soft-power*

De toda forma, o que é *soft power*? Segundo Nye (2004):

"It is the ability to get what you want through attraction rather than coercion or payments. It arises from the attractiveness of a country's culture, political ideals, and policies. [...] When you can get others to admire your ideals and to want what you want, you do not have to spend as much on sticks and carrots to move them in your direction. Seduction is always more effective than coercion, and many values like democracy, human rights, and individual opportunities are deeply seductive" (NYE, 2004, p. X)

Como já visto, para Nye, 2004, o poder seria a habilidade de influenciar o comportamento alheio para se chegar aos resultados desejados. Isso pode ser feito de diversas maneiras. Pode-se coagir através de ameaças, pode-se induzir através de poder econômico, ou pode-se atrair e cooptar para fazer o outro querer o que você quer.

Pode-se experimentar o poder quando consegue-se fazer com que o outro faça algo que, de outra forma, ele não faria. Porém, para avaliar o poder através da mudança de comportamento do outro, primeiro precisa-se saber as suas preferências. De outra forma, não é possível saber se a mudança foi causada pela influência ou apenas por coincidência, como o galo que pensa que seu canto é que faz o sol nascer pela manhã. Assim, quando o contexto muda, o poder evapora, como

o "valentão" da escola que aterroriza os colegas no intervalo, porém quando volta para a classe, seu poder é nulo. O poder depende sempre do contexto em que se dá uma relação (NYE, 2004).

Saber de que forma os outros se comportariam na ausência de um comando não é fácil. Mas por vezes pode-se conseguir os resultados desejados afetando o comportamento dos outros sem comandá-lo. Se o indivíduo A acredita que, por exemplo, os objetivos do indivíduo B são legítimos, o indivíduo B pode convencê-la a fazer algo por ele sem utilizar indução ou ameaças - ou, na analogia do autor, "cenouras" ou "varas". Ou seja, é possível obter os resultados desejados sem ter muito poder tangível sobre os outros (NYE, 2004).

Como já visto, para algumas correntes teóricas, o poder é definido pela posse de capacidades ou recursos que podem influenciar resultados, ou seja, consideram um Estado poderoso se este possui uma população e um território relativamente grandes, muitos recursos naturais, uma economia forte, força militar e estabilidade social. A vantagem desse tipo de definição é que faz com que o poder pareça mais concreto, mensurável e previsível. O problema desta definição é que, muitas vezes, os Estados que possuem todas essas características nem sempre conseguem os resultados que buscam (NYE, 2004). Ou seja, nem sempre há a conversão de poder. "Por conversão de poder compreende-se a capacidade de transformar poder potencial (medido pelos recursos) em poder que é percebido pelos outros atores" (RANINCHESKI; ANDRIOTTI, 2015, p. 16). Essa conversão também é chamada de fungibilidade, que refere-se à habilidade ou facilidade com que os recursos de poder de uma área são transferidos para outra (BALDWIN, 2016) como, por exemplo, a habilidade de um Estado em converter seu poder econômico em poder militar, e vice-versa.

Vejamos por exemplo os Estados Unidos na Guerra do Vietnã, que possuía maior quantidade dos recursos citados do que o Vietnã e, mesmo assim, acabou perdendo a guerra. Da mesma forma que os Estados Unidos eram a única superpotência mundial em 2001 e ainda assim não foram capazes de evitar os ataques de 11 de setembro (NYE, 2004). Assim, a compreensão de poder de um ator pode, por vezes, ser imprecisa, bem como estar suscetível à influência de outros fatores, como proximidade geográfica e aspectos psicológicos (RANINCHESKI; ANDRIOTTI, 2015).

Segundo Nye, 2004, é muito útil saber quem possui as "cartas altas" - as maiores quantidades e melhores recursos tangíveis - mas é igualmente importante saber que jogo se está jogando. Ora, o conjunto de cartas que ganha um jogo de pôquer não ajudaria em um jogo de

brídege. Ou seja, os recursos ou fontes de poder não podem ser julgados sem levar em conta o contexto. Apesar disso, é sabido que forças militares e econômicas costumam fazer com que os outros mudem seus posicionamentos.

Ainda segundo o autor, *soft power* seria um meio indireto de se conseguir o que quer - o que tem sido chamado também, por vezes, de "segunda face do poder" -, diferente do *hard power*, em que, segundo Nye, 2004, se baseia em indução e em ameaças.

Jason W, Cronin, em *Soft Power and its impact on US influence in Latin America*, de 2004, amplia o conceito do termo, analisando a importância do *soft power* norte-americano para manter os países da América Latina do seu lado:

"Poder suave é a capacidade de conseguir um resultado desejado porque os outros querem o que você quer. [Trata-se de] atingir objetivos por meio da atração e não da coerção. Por meio do poder suave, é possível convencer os outros a seguir regras ou concordar com elas, produzindo um comportamento desejado [...]. Ele se estabelece por meio das ideias e da cultura, sobretudo se o Estado ou a organização consegue fazer seu poder parecer legítimo aos olhos dos outros. [...] Se isso é bem-feito, o Estado ou a organização não precisará utilizar os custosos recursos tradicionais de poder duro (econômico ou militar) [...]. A sutil, mas bem-sucedida propagação da cultura popular americana (produtos, tecnologia, comida, música, moda, filmes, etc.) aumentou consideravelmente o conhecimento global sobre o país e também a receptividade dos ideais e valores americanos. A influência do poder suave americano não foi intencional, mas um subproduto inadvertido de seu sucesso cultural e econômico. É importante notar que o poder suave precisa ser crível para ser eficiente" (CRONIN, 2004, p. 5-6, *apud* BALLERINI, 2017, p. 17-18)

Nye, 2004, ainda pontua que *soft power* é mais do que persuasão ou apenas mover as pessoas através da argumentação, mas também a capacidade de atrair, e atração pode levar a concordância, consentimento e submissão. Colocando de maneira simples, em termos comportamentais o *soft power* é o poder de atração.

### 2.2.3 Limitações do conceito

Porém o conceito possui limitações, como apontado pelo próprio autor. Segundo ele, alguns céticos não aceitam o conceito por pensarem em poder estritamente em termos de comando ou controle ativo e, na visão deles, atração e imitação seriam simplesmente isso, não poder. Utilizando o exemplo do Japão que, em 1980, era admirado pela inovação no seu processo industrial, porém, quando empresas de outros países imitaram essa tecnologia, o Japão sofreu um

revés, perdendo o seu poder de mercado, revelando-se, dessa forma, um resultado não desejado pelo mesmo. Nye, 2004, concorda que nem sempre a admiração ou a imitação trazem resultados desejados. Porém rebate os críticos, afirmando que exercer atração sobre outros muitas vezes faz com que se consiga um resultado desejado e que, quem pensa em poder apenas como atos deliberados de comando e controle está ignorando a segunda face do poder, ou a face estrutural do poder, o *soft power*, a habilidade de conseguir os resultados desejados sem ter que forçar o outro a mudar o seu comportamento através de ameaças ou poder econômico.

Nye, 2004, coloca que o contexto, ou seja, quem se relaciona com quem sob quais circunstâncias, tem uma importante influência no poder em geral, mas muito maior no *soft power*. É mais provável que a cultura popular de um país atraia pessoas cuja cultura popular do seu próprio país tenha alguma similaridade com aquela. Além disso, a atração possui muitas vezes um efeito difuso que, segundo o autor, cria uma influência geral ao invés de produzir um efeito específico facilmente observável. Mas mesmo assim, Nye coloca que o efeito indireto da atração e de uma influência difusa podem ter uma influência significativa, de forma a levar um Estado a alcançar os resultados desejados. De outra forma, os líderes continuariam insistindo em utilizar apenas métodos que oferecem retornos imediatos e reciprocidade específica, o que sabe-se não ser a realidade.

*Soft power* também é mais efetivo quando o poder está disperso em outro país do que quando está concentrado (NYE, 2004). Um ditador não pode ser totalmente indiferente às opiniões da população do seu país, mas pode não dar importância a outro país, sendo ele popular ou não. Um bom exemplo é a restrição do ditador Francisco Franco à entrada de filmes norte americanos na Espanha, logo após a Segunda Guerra, "em grande medida porque ele não precisava responder à opinião pública nem se preocupar com as consequências políticas de suas decisões" (JUDT, 2007, p. 243). Em democracias, onde a opinião popular e do parlamento têm um peso maior, os líderes tendem a ter menos margem de manobra para adotar práticas ou fechar acordos do que em regimes autocráticos. O autor utiliza como exemplo a Turquia, em 2003, que não autorizou a passagem de tropas norte americanas pelo seu território, pois as políticas dos EUA haviam reduzido consideravelmente a popularidade deste entre a população e o parlamento turco. Em contraste, foi muito mais fácil para os EUA conseguirem autorização para utilizarem bases no Uzbequistão - um país com governo autoritário - para operações no Afeganistão.

Além disso, o *soft power* tende a ter mais impacto em objetivos mais gerais de um Estado do que ter impactos diretos em objetivos específicos (NYE, 2004). Arnold Wolfers, em seu trabalho *Discord and Collaboration, Essays on International Politics*, de 1962, divide os objetivos em política externa em dois, *possession goals* e *milieu goals*. Segundo Wolfers, ao buscar os *possession goals*, uma nação agiria de modo a aprimorar ou preservar uma ou mais coisas às quais atribui valor. Pode ser uma parte de seu território, participação no conselho de segurança da ONU ou preferências tarifárias. Aqui uma nação compete com a outra por quantidades limitadas de bens ou ativos. Esses seriam similares aos objetivos específicos segundo Nye, 2004. Já as nações que buscam os *milieu goals* não desejam preservar ou aumentar os bens que já possuem (e dessa forma, excluindo as outras nações de usufruir dos mesmos), mas sim visam moldar condições além das suas fronteiras nacionais, que também podem ser um meio de se conseguir os *possession goals*, ou de manter um ambiente pacífico e favorável na esfera internacional, tornando-o mais propício ao progresso econômico e social (WOLFERS, 1962). Pode-se apreender em Nye, 2004, que os *possession goals* seriam os objetivos mais específicos, e que os *milieu goals* seriam os objetivos mais gerais. Segundo ele, a busca por ambos os objetivos é importante em política externa. *Soft Power* talvez não seja tão relevante na busca por objetivos específicos dos EUA, como prevenir ataques terroristas e policiar fronteiras, porém é crucial em promover a democracia e os direitos humanos, afinal, é mais fácil atrair as pessoas para a democracia do que obrigá-las a serem democráticas (NYE, 2004).

Há também a objeção ao uso do termo *soft power* em política internacional, com a justificativa de que os governos não teriam controle total sobre a atração. Nye não discorda, pois grande parte do *soft power* norte americano vem de fato da sua indústria filmográfica, da computação, do basquete e etc. Porém o fato de o *soft power* ter origem na sociedade civil não invalida sua existência. Segundo Nye, 2004, em uma sociedade liberal, o governo não pode ou não deveria controlar a cultura (uma das principais fontes de *soft power* e objetivo central da monografia, da qual nos ateremos em mais detalhes nos próximos subcapítulos). Inclusive a própria falta de uma política de controle sobre a cultura pode ser em si uma fonte de atração. O diretor tcheco Milos Forman conta, no documentário *The Sixties*, que o governo da URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas) permitiu a exibição do filme *Twelve Angry Men*<sup>2</sup>, com o

---

<sup>2</sup> *12 Angry Men*, lançado em 1957, se passa em um julgamento de assassinato e trata de um jurado que tenta impedir um erro judiciário forçando seus colegas jurados a reconsiderar evidências (WEILER, 1957)

objetivo de retratar a dureza e severidade das instituições norte americanas, porém, os intelectuais tchecos responderam "se esse país pode fazer esse tipo de coisa, filmes sobre si mesmo, oh, esse país deve ter um orgulho e uma força interior, e deve ser tão forte e deve ser livre". Grupos da sociedade civil, fundações, universidades e demais grupos não governamentais desenvolvem um *soft power* próprio, que pode não estar em consonância com os objetivos de política externa de um Estado porém, essa seria, segundo Nye, 2004, mais uma razão para que os governos se preocupem com que suas ações reforcem, e não tolham, esse *soft power*. Essa limitação, e o contra argumento do autor, é de crucial importância na construção desta monografia pois, como veremos mais adiante, os "arsenais" culturais surgem, em geral, por iniciativa da sociedade civil, não havendo participação governamental na sua gênese.

O termo e o conceito de *soft power* também é acusado de ser apenas um termo novo para explicar velhas práticas, ou mesmo que substitui outros conceitos, como o de hegemonia (RANINCHESKI; ANDRIOTTI, 2015). O próprio Nye aponta essa questão em *Bound to Lead*, 1990: "Co-optive behavioral power - getting others to want what you want - and soft power resources - cultural attraction, ideology, and international institutions - are not new" (NYE, 1990a, p. 188), porém prefere o conceito de *soft power* à teoria da estabilidade hegemônica que, segundo ele, falha em evidenciar uma conexão causal entre poderio militar, econômico e hegemonia (RANINCHESKY, ANDRIOTTI, 2015).

Uma limitação que pode ser apontada na criação do conceito é a premissa de ajudar a manter o poderio norte-americano. Desde a primeira publicação do conceito, Nye, 1990, coloca que, com o fim da Guerra Fria, os EUA tentavam entender um mundo sem os soviéticos. Em *The Changing Nature of World Power*, 1990, o autor afirma que os EUA possuem um papel importante nas instituições internacionais, porém essa posição pode mudar. A partir disso que o autor procura fazer uma análise em busca das atuais fontes e recursos de poder, afirmando que o sistema estatal moderno, nos seus cinco séculos, desenvolveu diferentes fontes e tipos de poder, cada um com um papel importante em períodos diversos:

"The United States, on the other hand, has a universalistic popular culture and a major role in international institutions. Although such factors may change in the future, they raise an important question about the present situation: What resources are the most important sources of power today? A look at the five-century-old modern state system shows that different power resources pulled critical roles in different periods. (...) The sources of power are never static and they continue to change in today's world" (NYE, 1990a, p. 182-183)

Assim sendo, segundo Ranincheski e Andriotti, 2015, uma das premissas epistemológicas, para Nye, é a mudança nos meios de se obter o poder, e por causa disso seria estrategicamente relevante para os EUA se adaptarem a essas mudanças, e é dessa forma que surge o conceito. Dessa forma, é importante ter em mente que a preocupação primária de Nye é com a posição norte americana no sistema internacional.

Na esteira da preocupação constante de Nye com os Estados Unidos durante a criação e desenvolvimento do conceito de *soft power*, é possível pontuar mais uma limitação do conceito como a "aquiescência à dominação de um Estado sobre os demais, em sentido geral, e dos Estados Unidos no sentido específico" (RANINCHESKI E ANDRIOTTI, 2005, p. 24) e também a naturalização da busca pelo poder. Esta última pode ser evidenciada na noção de Nye de que, mesmo que os atores mudem, o fim último, do poder e o Estado, permanecem imutáveis.

Ainda podem-se citar os ataques de teóricos da escola realista contra as fragilidades do conceito, pontuando que em última instância, o poder utilizado seria o poder militar. Eles não negam que exista *soft power* e que ele seja uma forma de poder, porém argumentam que não seria um instrumento de poder que pode ser utilizado em qualquer situação (RANINCHESKI; ANDRIOTTI, 2015). Porém o próprio Nye não discorda, como veremos na seção seguinte. Ele coloca que o ideal seria utilizar ambos, *soft* e *hard power*, pois eles são complementares, não concorrentes.

#### **2.2.4 A relação entre *hard* e *soft power***

Assim como o propósito da teoria Neoliberal não é necessariamente se opor ao Neo-Realismo, mas sim para complementá-lo (SARFATI, 2011), também o *soft power* pode coexistir com o *hard power* afinal, eles estão relacionados, por serem dois aspectos da habilidade de se atingir objetivos afetando o comportamento dos outros. A diferença é encontrada na graduação, ambos na natureza do comportamento e na tangibilidade dos recursos (NYE, 2004), melhor ilustrada no Quadro 1, a seguir:

QUADRO 1 - PODER

	HARD	SOFT
Espectro comportamental	Coerção    Persuasão	Definição de Agendas    Atração
Recursos mais prováveis	Força    Pagamentos Sanções    Propinas	Instituições    Valores Cultura Políticas

Fonte: Nye, 2004, p. 8

Adaptação e tradução: Diego Perin Adorna

Nye, 2004, argumenta que *soft* e *hard power* muitas vezes se reforçam e outras interferem entre si. Por exemplo, um Estado para o qual a popularidade é muito importante, pode hesitar quando se fizer necessário o uso do *hard power*, ao mesmo tempo em que um país que não mede o impacto de suas ações sobre o seu *soft power*, pode encontrar outros Estados se opondo ao uso do seu *hard power*.

Ao mesmo tempo, o *hard power* pode gerar *soft power*. Por exemplo, quando o mito de invencibilidade militar de um país atrai outros, ou mesmo quando países mais fracos tendem a se juntar ao mais forte, em um movimento de *bandwagon*. Nye, 2004, utiliza muito o exemplo da invasão norte americana ao Iraque, em 2003, e os custos da falta de legitimidade perante o Conselho de Segurança das Nações Unidas. Fato que não impediu que os EUA fossem à guerra, mas elevaram consideravelmente os custos do pós guerra: é estimado que o custo da reconstrução do Iraque tenha custado mais de 100 bilhões de dólares aos cofres norte americanos. Enquanto que na maioria das missões de *peacekeeping* a ONU cobre a grande parte dos custos para os países que contribuem com tropas.

Porém o balanço de *soft power* não ocorreu apenas dentro da arena da ONU, os EUA encontraram obstáculos para conseguir apoio inclusive de aliados históricos, como a relutância da Arábia Saudita em autorizar a utilização de suas bases aéreas pelos norte americanos, bem como a recusa do parlamento turco a autorizar a passagem de tropas estado-unidenses pelo seu território. O autor aponta que "*When support for America becomes a serious vote loser, even friendly leaders are less likely to accede to our requests*" (NYE, 2004, p. 27).



Essa disputa por legitimidade em si ilustra a importância do Soft Power: "Morality can be a power reality" arremata Nye, 2004, p. 28. Não por acaso, conceitos próximos do de *soft power* podem ser encontrados em obras consagradas de clássicos autores realistas. Segundo o professor Sarfatti, 2011, a mensagem de Tucídides, na obra História da Guerra do Peloponeso, é clara: impérios baseados apenas na força não tendem a durar. Ainda segundo o autor, uma das lições importantes dessa obra é a de que "a hegemonia é baseada na legitimidade do Estado, que detém poder econômico e militar, mas exerce sua hegemonia por meio de ações ideológicas que o legitimam enquanto hegemônico" (SARFATTI, 2011, p. 69). Também Carr, 1981, ao definir o poder em três categorias, toca em algo semelhante ao *soft power* ao dizer que uma delas seria o "poder sobre a opinião", como sendo a arte da persuasão como essência do político (as outras seriam o poder militar - *high politics* - e o poder econômico). Quando Morgenthau, 2003, define o poder como "o controle do homem sobre as mentes e ações de outros homens" (MORGENTHAU, 2003, p. 51) e, subsequentemente, o poder político como "as relações mútuas de controle entre os titulares de autoridade pública e entre os últimos e o povo de modo geral" (Ibid, p. 51), ele fala que o poder político consiste em uma relação entre os que exercitam o poder e aqueles sobre os quais esse poder é exercido. Estes sofrem o impacto que os primeiros exercem sobre suas mentes e ações. As fontes desse impacto, segundo o autor, seriam a expectativa de benefícios, o receio de desvantagens e o respeito ou amor por indivíduos ou instituições. Neste último já podemos inferir que há uma aproximação com o *soft power*, porém, ele chega mais próximo e coloca que esse poder pode ser exercido por meio de ordens, ameaças ou pela autoridade ou carisma, ou pela combinação de quaisquer desses meios. Também é possível citar aqui a política de prestígio de Morgenthau, que é a política externa cujo objetivo é "convencer outras nações do poder que seu país realmente possui - ou que ele acredita (ou deseja) que as demais nações suponham que ele detém" (MORGENTHAU, 2003, p. 148-149)

Alguns autores afirmam ainda que o *soft power* é também uma extensão do *hard power*:

"A precisão do conceito de *soft power* é necessária uma vez que muitos contrastaram-se erroneamente com outro tipo de poder internacional, o *hard power*. O erro está no entendimento do contraste como sendo oposição. *Soft power* é, em essência, a extensão do *hard power*. Alguns acontecimentos historicamente relevantes, como o uso de propaganda pelos Estados Unidos na guerra sangrenta contra o Vietnã, trazem à tona essa questão. A guerra estava em curso e o presidente norte-americano, Lyndon B.

Johnson, pronunciou a frase "A vitória da América dependerá dos corações e mentes das pessoas que moram no Vietnã". O próprio Nye levanta esse fato e o concebe como uma ação lógica dos norte-americanos na guerra" (RANINCHESKI; ANDRIOTTI, 2015, p. 18)

Porém, para Nye, como as três fontes de poder - militar, econômica e *soft* - ainda são relevantes (NYE, 2004), só é possível exercer a posição de líder no sistema internacional o Estado que conseguir conjugar *hard* e *soft power* (SARFATTI, 2011). Ambos tem sua dose de importância, bem como existem situações em que um é mais importante do que o outro, saber dosar e trabalhar os dois tipos de poder, no fim, é o ideal.

Agora, quais são as "armas" de *soft power*? Onde a música e um movimento de *rock and roll* se encaixam na equação de poder dos países? A próxima sessão procura responder a essas perguntas.

### 2.2.5 O arsenal de *soft power*

Segundo Nye, 2004, as fontes de *soft power* de uma nação são primariamente: (i) os seus valores políticos (quando o país faz juz a eles, tanto interna quanto externamente), (ii) a sua política externa (quando ela é vista como legítima e possui autoridade moral) e (iii) a cultura (em lugares onde é atrativa para os outros). Para fins desta monografia, o foco será na terceira, a cultura.

Segundo o autor, no âmbito do *soft power*, a cultura é:

"um conjunto de valores e práticas que criam significado para a sociedade. Ela tem muitas manifestações. É comum distinguir entre alta cultura como literatura, arte e educação, cujo apelo é para as elites, e cultura popular, cujo foco é o entretenimento em massa" (NYE, 2004, p. 11)

Nye aponta que a cultura de um país, quando é composta por valores universais e suas políticas promovem valores e interesses compartilhados também por outros países, a probabilidade de se conseguir os resultados desejados aumenta por causa das relações de atração e dever que isso cria.

O autor ainda aponta *soft power* não é simplesmente o poder da cultura popular. É preciso ter o cuidado de igualar *soft power* com os recursos que ajudam a produzi-lo, ou o

comportamento de atração com os recursos culturais. Ele dá o exemplo da França, que tem excelentes vinhos e queijos, porém apenas isso não garante atração à França (NYE, 2004). A cultura popular, para que seja utilizada como "arma" de *soft power*, precisa ser utilizada no contexto correto (assim como qualquer recurso de poder). O autor usa como exemplo filmes norte americanos que podem causar atração na China ou América Latina, porém podem ter um efeito oposto em países como o Paquistão ou a Arábia Saudita. Porém, o autor pondera que, como os valores da cultura norte americana, que ele utiliza como exemplo, são próximos dos universais, as pesquisas em geral mostram que os EUA são aos olhos das pessoas, nas palavras de Rosendorf (*apud* NYE, 2004, p. 12) "excitante, exótico, rico, poderoso, definidor de tendências - a vanguarda da modernidade e inovação", bem como a tecnologia, música, filmes e televisão norte americanas são admiradas por grande parte do mundo. De toda a forma, a atração trazida pela cultura popular pode fazer com que seja mais fácil ou mais difícil para que um país promova suas políticas ao redor do mundo, dependendo da região e dos grupos atingidos.

Segundo Ballerini, 2017, p. 34, a cultura de massa "propaga imagens e mensagens subliminares sobre individualismo e consumo com fortes efeitos políticos". O autor afirma que a linha entre a informação e entretenimento nunca foi tão tênue. Pode-se observar o efeito político de algumas letras de música, como por exemplo, nos anos 1990, quando a estação de rádio dissidente B-92, em Belgrado, tocava o tempo inteiro uma canção do grupo de rap norte americano *Public Enemy*, que dizia "Nossa liberdade de expressão é liberdade ou morte - temos de lutar contra o poder estabelecido" (BALLERINI, 2017, p. 35).

É possível afirmar que a influência social e política da cultura nasceu, porém, antes da cultura de massa do século 20. Segundo o historiador holandês Rob Kroes, 1999, pôsteres produzidos para linhas de trem, sociedades migratórias e agências de desenvolvimento de terra da Europa do século XIX fomentaram uma imagem do Oeste norte americano como um símbolo de liberdade e prosperidade. De acordo com o historiador austríaco Reinhold Wagnleitner, 1994, a rápida absorção da cultura dos EUA pelas sociedades europeias no pós Segunda Guerra Mundial ajudou na sua democratização, lhes passando ideias de liberdade, diversão, riqueza, modernidade e juventude.

Segundo Nye, a cultura ajudou a desempatar a Guerra Fria:

"The Soviet Union had impressive military capabilities poised to threaten Western Europe, and in the early postwar period it also possessed important soft-power resources

from the appeal of Communist ideology and its record of standing up to Nazi Germany. However, it squandered much of this soft power through its repression at home and in Eastern Europe [...]. Soviet state-run propaganda and culture programs could not keep pace with the influence of America's commercial popular culture in flexibility or attraction. Long before the Berlin Wall fell in 1989, it had been pierced by television and movies. The hammers and bulldozers would not have worked without the years-long transmission of images of popular culture of the West that breached the Wall before it fell" (NYE, 2004, p. 49)

A opção de tratar o *soft power* no âmbito de uma de suas fontes, a cultura, vai ao encontro do pensamento do próprio Nye. Em entrevista ao professor Ballerini, 2017, ele aponta que o *soft power* de um país reside principalmente em sua cultura, e que cultura e valores são mais permanentes que políticas.

Nesse sentido, Nye cita o escritor e diplomata norte americano George Kennan (um tradicional realista):

"[he placed great importance on] cultural contact as a means of combating negative impressions about this country that mark so much of world opinion. [Kennan said he would] willingly trade the entire remaining inventory of political propaganda for the results that could be achieved by such means alone" (KENNAN, *apud* NYE, 2004, p. 45)

E arremata com o relato de como, em 1980, após o assassinato de John Lennon, um monumento em sua homenagem surgiu espontaneamente em Praga, e o seu aniversário de morte é marcado por uma procissão anual em prol da paz e da democracia. Em 1988, os organizadores dessa procissão fundaram o *Lennon Peace Club*, cujos membros demandavam a remoção das tropas Soviéticas. "With the passage of time, Lennon trumped Lenin" NYE, 2004, p. 50.

As ideias até aqui apresentadas servirão de guia para compreender o *soft power* que será mostrado nos capítulos seguintes. Porém antes, serão apresentados os condicionantes da explosão cultural que possibilitou a criação e disseminação das "armas" do *soft power* do período a ser estudado nesta monografia.

### **3 PRECEDENTES DA INVASÃO**

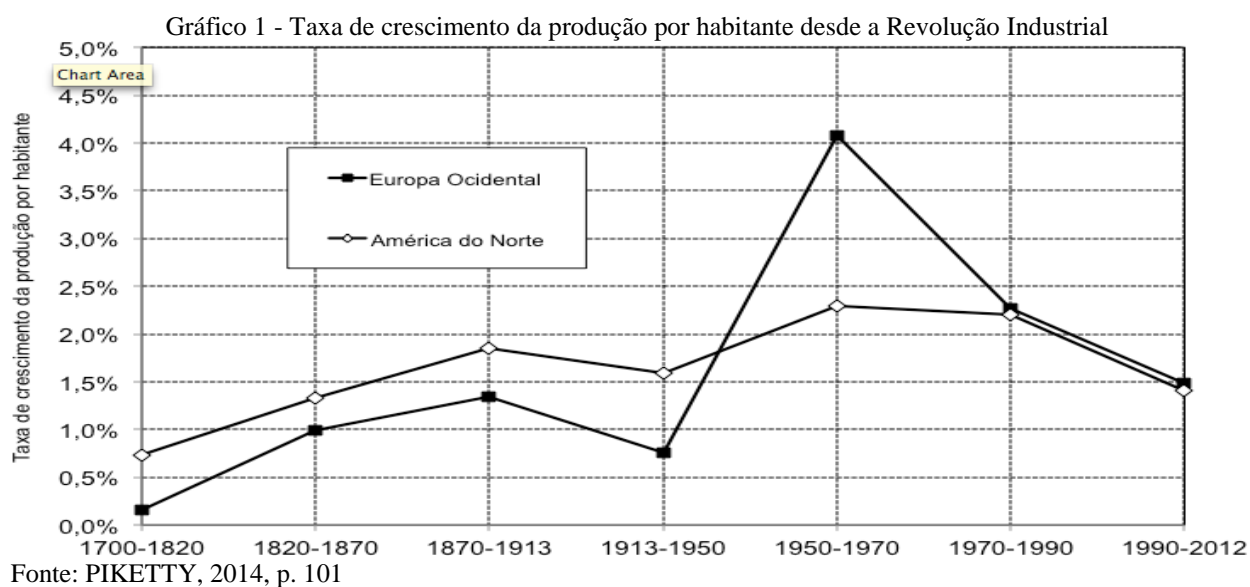
Para uma melhor compreensão de como a Invasão Britânica e os Beatles, na década de 1960, tiveram tal alcance, de forma a serem utilizados como fonte de *soft power* inglês (sendo os seus frutos colhidos até hoje, como será visto mais adiante), faz-se essencial a compreensão dos

fatores econômicos, sociais e culturais europeus e norte americanos à época, sua relação com a música, bem como uma descrição do surgimento e da importância do estilo musical que compreende a Invasão, o *rock and roll*. Este capítulo tem como objetivo fazer uma breve síntese desses fatores.

### 3.1 A ERA DE OURO: A ECONOMIA EUROPEIA NOS 30 GLORIOSOS

O final da Segunda Guerra Mundial foi um importante marco histórico para a Europa, não por si só - o fim de uma longa, traumática e dispendiosa guerra - mas, principalmente, pelo início de uma mudança radical nos índices de crescimento econômico em relação às últimas décadas. Índices estes que foram não só positivos, mas extraordinários, e duraram pelo menos três décadas. Esse período ficou conhecido como "Os Trinta Gloriosos"<sup>3</sup>.

Conforme afirma Piketty, 2014, a Europa Ocidental havia acumulado, ao longo do período de 1914-1945, um grande atraso econômico. A produção por habitante ficou praticamente estagnada entre 1913 e 1950, com um crescimento máximo de 0,5% ao ano. Porém, de 1950 a 1970, esse índice salta para mais de 4%, sofrendo, no período seguinte, (1970 e 1990), uma acentuada queda e se estabilizando, como pode ser observado no Gráfico 1.



<sup>3</sup> "Os Trinta Gloriosos" foi um termo cunhado pelo economista francês Jean Fourastié, em 1979, em sua obra *Les Trente Glorieuses, ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, no qual conta a história econômica, social e cultural da França durante esse período. O termo foi derivado dos *Trois Glorieuses*, que faz referência à Revolução Francesa de 1830 (BERNSTEIN; RIOUX, 2000)

Segundo Crafts e Toniolo (2012), durante os Trinta Gloriosos a Europa Ocidental viu a taxa anual do seu PIB per capita alcançar 4,1%, contra uma taxa secular de 1,7% (1870-1998). O crescimento do PIB foi ainda mais alto, alcançando 4,9% entre 1950 e 1973, contra uma média de 2,75% entre 1820 e 1979 (GLYN *et al.*, 1990), superando todas as demais regiões do planeta (exceto a Ásia). Além disso, é observável também o forte crescimento no volume de exportações, conforme mostra a Tabela 1.

Tabela 1 - Características de Crescimento

Fases	PIB	PIB <i>per capita</i>	Estoque de capital fixo	Volume de exportações
1820-1870	2,2	1,0	N/A	4,0
1870-1913	2,5	1,4	2,9	3,9
1913-1950	1,9	1,2	1,7	1,0
1950-1973	4,9	3,8	5,5	8,6
1973-1979	2,5	2,0	4,4	4,8

Legenda: Características de Crescimento em países considerados desenvolvidos, como Inglaterra, França e Itália, em porcentagem, em diferentes fases, 1820-1979 (Média aritmética dos números individuais de cada país)

Fonte: GLYN *et al.*, 1990, p. 105

Adaptação e tradução: Diego Perin Adorna

É importante salientar que, naquele período, os EUA eram o líder mundial em termos de produtividade, em função disso, diversos dados aparecem em comparação a eles. A partir desses dados pode-se inferir que, pela primeira vez desde o crescimento econômico moderno, a Europa conseguiu alcançar o nível norte americano de produtividade (CRAFTS; TONIOLO, 2012).

"Mesmo em 1914, os EUA já eram uma grande economia industrial, o grande pioneiro, modelo e força propulsora da produção em massa e da cultura de massa que conquistaram o globo durante o Breve Século XX, e, apesar de suas muitas peculiaridades, eram a extensão da Europa no além-mar, enquadrando-se no Velho Continente sob a denominação "civilização ocidental" (HOBSBAWM, 2012, p. 20)

Como lembra Judt, 2007, p. 97, a guerra nem sempre é desastre econômico. Para os EUA, a Segunda Guerra Mundial possibilitou sua elevação a uma incontestável posição de liderança comercial e tecnológica (a exemplo do que ocorrera com a Grã-Bretanha nas Guerras Napoleônicas). "O PIB dos EUA havia dobrado ao longo da guerra e, na primavera de 1945, o

país produzia a metade da capacidade industrial do planeta, a maior parte das reservas de alimentos e detinha, praticamente, a totalidade das reservas financeiras internacionais" (JUDT, 2007, p. 118). Os EUA possuíam então os recursos para patrocinar a recuperação europeia, e assim o fizeram. Em 1947, é colocado em prática o Programa de Recuperação Europeia (PRE), mais conhecido como Plano Marshall. O PRE, que visava a recuperação de uma Europa devastada econômica e emocionalmente por anos de guerra, foi fundamental para que o continente fosse capaz de, conforme o discurso de George C. Marshall em Harvard, em 5 de junho de 1947, no lançamento do plano, "[break] *the vicious circle and restoring the confidence of the European people in the economic future of their own countries and of Europe as a whole*" (MARSHALL, 1947). Conforme Judt, 2007, (página sem numeração, entre 160 e 161), "...o efeito moral positivo do plano foi tão importante quanto a contribuição material para a recuperação econômica". Tanto que era reconhecido, pelos próprios cidadãos europeus, confirmando o sucesso do plano também em angariar uma imagem positiva para os EUA:

"I wonder if you could find space in your paper to publish this letter of grateful thanks from an English housewife for Marshall aid? I know you will have been publicly thanked by our statesmen and politicians, but I thought you might like to have the private thanks of an ordinary citizen. I don't know much about international politics, but I do know that without your cooperation life would be harder than it is now. [...] thank you for tiding us over a bad patch, and as the festive season is almost upon us, I should like to wish you all a very happy Christmas and a prosperous New Year" [Carta de V. Burns, de Harrow, Inglaterra, enviada em 3 de dezembro de 1948 para o jornal *The New York Times*] (BURNS, 1949)

Ao final da Ajuda Marshall, os Estados Unidos haviam despendido em torno de 13 bilhões de dólares, um montante maior do que todo o auxílio internacional oferecido previamente pelo país, sendo que os maiores beneficiados foram o Reino Unido e a França (JUDT, 2007).

O Plano Marshall foi acompanhado de uma transformação do papel do Estado Moderno e das expectativas que pesavam sobre ele, como consequência das necessidades da população europeia após a Segunda Guerra. Como havia previsto corretamente Maynard Keynes, foi um pós guerra "ávido por previdência social" (JUDT, 2007, p. 87). Além dos impostos se tornarem mais progressistas, fazendo com que houvesse uma distribuição de renda mais igualitária (na Grã-Bretanha, a porção da riqueza nacional nas mãos dos mais ricos, 1%, caiu de 56%, em 1938, para 43% em 1954) (JUDT, 2007, p. 176), houve um grande aumento no gasto governamental, principalmente nos Estados previdenciários europeus (CRAFTS, 2012). Concomitantemente,

ocorreu uma maior provisão de serviços sociais, no que dizia respeito, principalmente, a educação, moradia e assistência médica, bem como o provimento de áreas de recreação situadas em subúrbios, transporte público subsidiado, arte e cultura financiadas com recursos públicos e outros benefícios indiretos do Estado intervencionista (JUDT, 2007, p. 87). Porém, a maior marca desse período, em termos de gastos governamentais, foi a estrutura abrangente da proteção social (CRAFTS, 2012, p. 4), que consistia principalmente em cobertura de seguro contra doença, desemprego, acidente e os riscos da terceira idade. A célebre frase do primeiro ministro conservador britânico Harold Macmillan, dita a um manifestante, "o senhor nunca viveu tão bem", tinha como pano de fundo esse aumento de gastos governamentais em programas de bem-estar social, auxílio de renda e emprego (JUDT, 2007, p.89)<sup>4</sup>. A Ajuda Marshall, aliada à evolução da legislação social, fez com que a Europa não só retomasse uma economia saudável e uma estabilidade social, como as potencializou de maneira nunca vista antes.

"A uma Era de Catástrofe, que se estendeu de 1914 até depois da Segunda Guerra Mundial, seguiram-se cerca de vinte e cinco ou trinta anos de extraordinário crescimento econômico e transformação social, anos que provavelmente mudaram de maneira mais profunda a sociedade humana que qualquer outro período de brevidade comparável. Retrospectivamente, podemos ver esse período como uma espécie de Era de Ouro" (HOBSBAWM, 1997, p. 13)

Da conjunção desses fatores veio o advento que precipitou o milagre econômico europeu e a convulsão social e cultural que o seguiu: o crescimento acelerado e contínuo da população europeia, também conhecido como *baby-boom* (de cuja geração fazem parte importantes protagonistas desta monografia, os "soldados" do *soft power* inglês). Entre 1950 e 1970, a população do Reino Unido cresceu 13%; a da Itália, 17%; a da Alemanha Ocidental, 28%; a da Suécia, 29% e a da Holanda, 35% (JUDT, 2007) apenas para citar alguns exemplos. Assim, uma característica marcante da Europa nas décadas de 1950 e 1960 era a quantidade de jovens e crianças nas ruas das cidades. Esse fenômeno deve ser entendido no contexto da calamidade demográfica ocorrida na Segunda Guerra Mundial, mas também no contexto das melhorias em nutrição, habitação e assistência médica, cujas consequências diretas foram o aumento da expectativa de vida ao nascer e queda na mortalidade infantil, como mostra a Tabela 2. Essas

---

<sup>4</sup> Cabe mencionar também a importância do "círculo virtuoso" produzido por governos, patrões e empregados em toda a Europa Ocidental: gastos públicos elevados, tributação progressiva e aumentos salariais limitados (JUDT, 2007, p. 337)



melhorias estão diretamente ligadas ao aumento do bem estar social que, por sua vez, foi possibilitado pelo Plano Marshall.

Tabela 2 - Expectativa de vida ao nascer e mortalidade infantil (mortes por 1000 no primeiro ano de vida)

	<b>1950</b>	<b>1973</b>	<b>1950</b>	<b>1973</b>
<b>Áustria</b>	65,7	70,5	66	24
<b>Bélgica</b>	67,5	71,4	53	18
<b>Dinamarca</b>	71,0	73,6	31	12
<b>Finlândia</b>	66,3	70,7	44	11
<b>França</b>	66,5	72,4	52	15
<b>Alemanha Ocidental</b>	67,5	70,6	55	23
<b>Grécia</b>	65,9	72,3	35	34
<b>Irlanda</b>	66,9	71,3	46	18
<b>Itália</b>	66,0	72,1	64	26
<b>Países Baixos</b>	72,1	74,0	25	12
<b>Noruega</b>	72,7	74,4	28	12
<b>Portugal</b>	59,3	68,0	94	45
<b>Espanha</b>	63,9	72,9	64	20
<b>Suécia</b>	71,8	74,7	21	10
<b>Suíça</b>	69,2	73,8	31	13
<b>Reino Unido</b>	69,2	72,0	30	17
<b>Polônia</b>	61,3	70,4	108	28
<b>EUA</b>	69,0	71,3		

Fonte: CRAFTS; TONIOLO, 2012, p. 7-9

Adaptação e tradução: Diego Perin Adorna

Outro importante condicionante do comportamento da geração que fez do *rock and roll* uma fonte de poder - decorrente da ajuda norte americana e da melhora das condições de vida europeias - foi a rápida e, em alguns casos inédita, redução do desemprego no pós guerra (CRAFTS, 2012). A Era de Ouro foi a era do pleno emprego na Europa, como nos conta Tony Judt:

"Já no início dos anos 50, os países do Oeste Europeu podiam oferecer a seus cidadãos mais do que apenas esperança e um esquema social garantido: ofereciam também fartura de emprego. Ao longo da década de 1930, o índice médio de desemprego na Europa Ocidental tinha sido 7,5% (11,5% no Reino Unido). Já na década de 1950, tal fator caíra abaixo de 3% em todos os países, exceto na Itália. Em meados dos anos 60, a média europeia era de apenas 1,5%. Pela primeira vez, desde que os índices começaram a ser compilados, o Oeste Europeu registrava pleno emprego" (JUDT, 2007, p. 339)

Se o crescimento do PIB per capita, como já visto, foi alto, a produção por habitante e por trabalhador foi ainda maior. Tomando a Itália como exemplo, em 1950 uma hora trabalhada produzia o equivalente a 38% de uma hora trabalhada nos EUA, no final dos Trinta Gloriosos essa proporção saltou para 78%, muito disso em função da redução de horas trabalhadas por trabalhador. Essa redução de horas trabalhadas por trabalhador foi também uma das causas do aumento do bem estar social e da qualidade de vida (CRAFTS, 2012), como pode ser evidenciado na Tabela 3, a qual mostra também o ganho em lazer e longevidade, característicos de um aumento no bem estar social (o índice de "PIB Aumentado per capita" imputa os índices de longevidade e lazer).

Tabela 3 - Crescimento do PIB per capita, lazer, longevidade e PIB Aumentado per capita: Países da Europa Ocidental e Estados Unidos (% por ano), 1950-1973

	<b>PIB per Capita</b>	<b>Lazer</b>	<b>Longevidade</b>	<b>PIB aumentado per Capita</b>
<b>Áustria</b>	4,94	0,71	0,43	6,08
<b>Bélgica</b>	3,54	0,87	0,35	4,76
<b>Dinamarca</b>	3,08	0,52	0,23	3,83
<b>Finlândia</b>	4,25	0,32	0,40	4,97
<b>França</b>	4,04	0,76	0,53	5,33
<b>Alemanha Ocidental</b>	5,02	0,59	0,28	5,89
<b>Grécia</b>	6,21	0,14	0,58	6,93
<b>Irlanda</b>	3,03	1,05	0,40	4,48
<b>Itália</b>	4,95	0,13	0,55	5,63
<b>Países Baixos</b>	3,45	0,66	0,17	4,28
<b>Noruega</b>	3,24	0,68	0,15	4,07
<b>Portugal</b>	5,45	0,78	0,78	7,01
<b>Espanha</b>	5,60	0,24	0,81	6,65

<b>Suécia</b>	3,06	0,74	0,26	4,06
<b>Suíça</b>	3,08	0,25	0,41	3,74
<b>Reino Unido</b>	2,42	0,31	0,25	2,98
<b>EUA</b>	2,45	0,08	0,21	2,74

Fonte: CRAFTS; TONIOLO, 2012, p. 11-12

Adaptação e tradução: Diego Perin Adorna

O advento do pleno emprego e os índices galopantes e contínuos de aumento da produtividade são a face de uma alteração mais profunda e permanente na natureza do trabalho da Europa Ocidental, bem como na paisagem característica europeia: o declínio da agricultura e a migração das famílias para as cidades. No decorrer das três décadas que compreendem os trinta gloriosos, números elevados de europeus deixaram a terra e foram trabalhar em vilarejos e cidades, sendo que as maiores mudanças nesse sentido ocorreram na década de 1960 (JUDT, 2007). No Reino Unido, o percentual de agricultores em 1971 chegou a 2,7%. Já no final da década de 1970 era evidente que a maioria da população ativa da Grã-Bretanha trabalhava no setor de serviços. Cabe neste ponto frisar que esse movimento de migração em massa para as cidades - o verdadeiro cenário do *rock and roll* - fez parte da formação social do *rock and roll* e de seus primeiros protagonistas, como atesta o professor Paul Friedlander, sobre Elvis Presley:

"Com a esperança de uma vida melhor e de um emprego fixo, os pais de Elvis, Vernon e Gladys Presley, colocaram todos os seus pertencis em um carro e seguiram para Memphis em 1948. Vernon, que não tinha sido capaz de encontrar uma ocupação fixa em Tupelo, conseguiu um emprego como caminheiro. Os Presley venderam sua casa, mudando-se para um conjunto habitacional do governo [...]." (FRIEDLANDER, 2012, p. 69)

Também nos confirma a importância desse movimento de urbanização para o desenvolvimento do *rock and roll* o relato do professor Matthew Fraser:

"After the Second World War, American blacks and poor southern whites began moving north to find employment as labourers in large industrial cities. They brought with them their manners and ways - including their musical roots in blues and jazz. Willie Dixon, a Mississippi-born blues singer, moved to Chicago as a young man and soon gained a reputation as a gifted blues man. It was in Chicago that, due to the confluence of new influences brought north by Negro musicians, a new musical style known as 'rythm and blues' soon crystallized" (FRASER, 2005, p. 179)

Vê-se comportamento semelhante quando os Beatles saem de Liverpool - apesar de ser uma cidade, era provinciana e basicamente portuária - e se dirigem à Londres, conforme relata Barry Miles:

"Os Beatles entraram no Cavern Club como quatro teddy boys praticamente desconhecidos e saíram dali com um compacto simples e um álbum que ocupava o primeiro lugar nas paradas. Mas, para manter o pique, precisavam encarar Londres" (MILES, 2000, p. 133)

Estas são importantes ilustrações da realidade de diversos artistas do *rock and roll* que surgiram nas décadas que compreendem os Trinta Gloriosos.

Foi no período em questão que também ocorreu um fenômeno que se mostraria crucial para a popularização do *rock and roll*. Fenômeno este que está diretamente ligado à urbanização da Europa: a importação do modelo norte americano de produção em massa de Henry Ford (HOBSBAWN, 1997). Essa massificação da produção teve como consequência a popularização de diversos manufaturados, como as lavadoras de roupa, geladeiras, brinquedos<sup>5</sup>, automóveis<sup>6</sup> (JUDT, 2007), rádios e toca discos<sup>7</sup>.

"Esses métodos industriais são essenciais para suprir a demanda, inteiramente inédita, de um público de massa acostumado à diversão ou à arte não como atividade ocasional, mas como fluxo contínuo, como água" (HOBSBAWN, 2013, p. 120)

No final das contas, o sucesso do PRE foi incontestável pois, segundo Judt, 2007, não resta dúvida de que a Europa Ocidental se recuperou precisamente no período do Plano Marshall (1948-1951). Afirmção que pode se apoiar no editorial do *Times* de 3 de janeiro de 1949: "quando se contrasta os esforços coordenados do ano passado com o intenso nacionalismo econômico observado no entreguerras, certamente cabe a sugestão de que o Plano Marshall inicia uma nova e promissora era da história da Europa" (NEW YORK TIMES, 1949, *apud* JUDT, 2007, p. 111). Porém, a ajuda norte americana nunca foi desinteressada.

Desde o início do Plano Marshall (e em alguns casos, até nos dois anos anteriores), houve a implementação de entrepostos culturais norte americanos na Europa, como o estabelecimento

<sup>5</sup> Para atender à demanda gerada pelo fenômeno do *baby boom* (JUDT, 2007)

<sup>6</sup> Na Grã-Bretanha, o número de carros particulares passou de 2.250 milhões em 1950 para 11,5 milhões no final dos anos 1960 (JUDT, 2007, p. 347)

<sup>7</sup> Objeto que se tornou uma parte importante do estilo de vida do consumidor dos anos 60, um equipamento que todos queriam em suas casas (MILLARD, 2007, p. 220)

das Casas da América (com bibliotecas, salas de leitura de jornais), organização de palestras, encontros e o oferecimento de aulas de língua inglesa. Em 1955 haviam 69 Casas da América na Europa, cujo impacto foi notável em alguns países como a Áustria. Durante os anos do Plano Marshall foram distribuídos 134 milhões de exemplares de livros em inglês, que acabou por substituir o francês e as línguas clássicas como primeira opção dos alunos austríacos no ensino médio. Essas e outras atividades tinham o apoio oficial da Fundação Ford e extra-oficial da CIA (JUDT, 2007). Em 1950 a Agência de Informação dos Estados Unidos (USIA) assumiu a responsabilidade pelo intercâmbio cultural norte-americano e pelos programas de informação na Europa. Ao lado do Departamento de Serviços de Informação, a USIA tinha plenas condições de exercer grande influência sobre a cultura europeia. Em 1953, os programas culturais dos EUA no exterior (excluindo subsídios secretos e fundações particulares) empregavam 13 mil pessoas e custavam 129 milhões de dólares, "recursos gastos principalmente na batalha para conquistar corações e mentes da elite intelectual do Oeste Europeu" (JUDT, 2007, p. 234), ou seja, os EUA estavam patrocinando diretamente a americanização cultural e o seu *soft power* na Europa desde o Plano Marshall.

Suas intenções ficam claras na fala do diretor da CIA à época, Allen Dulles: "O Plano pressupõe que pretendemos colaborar em prol da restauração de uma Europa capaz de competir conosco nos mercados mundiais e que, por essa mesma razão, possa adquirir nossos produtos em grandes quantidades" (DULLES, *apud* JUDT, 2007, p. 108). Ou seja, o plano Marshall devolveria à Europa o status de maior parceiro comercial dos Estados Unidos<sup>8</sup>. Com o desempenho econômico europeu começando a se assemelhar ao dos EUA, o mesmo acontece com os padrões de consumo. Nesse sentido, como será visto na sessão a seguir, o Plano Marshall serviu também como uma espécie de "cavalo de Tróia" para a invasão cultural norte americana da Europa.

### 3.2 A AMERICANIZAÇÃO DA EUROPA: O CONSUMO EM MASSA E O JOVEM CONSUMIDOR

---

<sup>8</sup> Apesar de não ser o objetivo desta monografia o aprofundamento das condicionantes do Plano Marshall, cabe salientar que, além dos interesses econômicos por trás do auxílio norte americano à Europa, existia também o interesse ideológico e o incentivo à criação de uma barreira à expansão soviética (HOBSBAWM, 1997)

Todos esses fatores competiram para que os europeus tivessem que lidar com algo que, até meados do século XX, era considerado muito raro e até contraditório para a maioria esmagadora da população, a "renda disponível". Conforme nos conta Judt, 2007, em 1950 a família europeia ocidental média gastava mais da metade dos seus recursos financeiros com necessidades: comida, bebida, fumo (sic). Na Europa mediterrânea essa porcentagem era ainda mais elevada. Somando-se os gastos com vestuário e moradia, sobrava pouco ou quase nada para gastos com itens "supérfluos". Porém, com o aumento do salário real, como já visto, nas décadas seguintes o novo trabalhador não apenas fabricava itens, ele também os comprava, pois passou a ter dinheiro sobressalente - isso foi uma grande novidade - e começou a gastá-lo.

Segundo Hobsbawm, 1997, p. 259, nos Trinta Gloriosos o cidadão médio dos países ocidentais "desenvolvidos" podia viver como só os muito ricos tinham vivido no tempo de seus pais. Isso possibilitou que as famílias pudessem subsistir com a renda do(a) principal provedor(a), especialmente se ambos os progenitores estivessem empregados. Ou seja, o filho ou filha que deixasse a escola aos 14 anos (idade padrão em que a maioria dos jovens deixava a escola na Europa Ocidental no período em questão), que morasse com os pais e que tivesse emprego fixo, já não precisava entregar o seu salário para os pais no final da semana. "Por volta de 1957, pela primeira vez na história da Europa, os próprios jovens começaram a comprar" (JUDT, 2007, p. 354). Além dos jovens terem o seu próprio salário para gastar (isto é, os empregados), parte do excedente de renda dos pais começou a ser destinado aos seus filhos e filhas, surgindo assim a "mesada", patrocinando, dessa forma, os desejos de consumo dos jovens (HOBSBAWM, 1997).

"In the 1950s Britain, like America, was experiencing strong economic growth. Young Britons - even from the working classes - were enjoying relatively high disposable incomes to spend on new consumer goods such as cigarettes and cosmetics" (FRASER, 2005, p. 181)

Isso é tão inédito quanto essencial para o desenvolvimento do objeto de estudo da presente monografia<sup>9</sup>, pois marca o surgimento de um novo e próspero mercado voltado para os

---

<sup>9</sup> "Até então, a juventude sequer existia enquanto grupo separado de consumidores. Na realidade, a "juventude" sequer existia. Em famílias e comunidades tradicionais, crianças permaneciam crianças até deixarem a escola e entrarem no mercado de trabalho, momento em que se tornavam jovens adultos. A nova categoria, intermediária, "adolescente", na qual uma geração não foi definida por status, mas por idade - nem criança nem adulto -, não tinha precedente. E a noção de que tais indivíduos - adolescentes - pudessem constituir um grupo separado de consumidores seria impensável poucos anos antes. Para a maioria das pessoas, a família sempre fora uma unidade de produção, não de consumo. Se algum membro jovem da família obtivesse ganhos financeiros, estes integravam a renda familiar e eram utilizados para o pagamento de despesas coletivas" (JUDT, 2007, p. 354)

adolescentes. Ainda segundo Hobsbawm, 1997, p. 254, a cultura juvenil "tornou-se dominante nas 'economias de mercado desenvolvidas', em parte porque representava agora uma massa concentrada de poder de compra".

"Pela primeira vez, muitos adolescentes não tinham que trabalhar para ajudar suas famílias. Além da escola, estes jovens tinham poucas responsabilidades incômodas, e, com o advento da ajuda de custo eles adquiriram um poder de compra maior. Reconhecendo a existência de um novo grupo de consumo, empresários americanos correram para preencher este filão, provendo-o de itens 'essenciais' como roupas, cosméticos, *fast food*, carros - e música" (FRIEDLANDER, 2006, p. 38)

Um dos indícios mais visíveis desse novo poder aquisitivo dos jovens foi a mudança no vestuário. Enquanto em 1950 os meninos ainda se vestiam como seus avôs, remontando o final da era vitoriana, no final da década esses jovens, nascidos durante a Segunda Guerra (a geração anterior a do *baby boom*), usavam roupas escuras e apertadas - de couro, camurça, de corte arrojado e aspecto ameaçador, como os *blousons noirs*<sup>10</sup> na França (JUDT, 2007) e os *Rockers*<sup>11</sup> na Inglaterra. Essa linguagem corporal norte americana mostrada nos filmes hollywoodianos virou questão de moda para os jovens europeus, que passaram a se vestir como "americanos". Um belo exemplo é a calça jeans "Levi's original" e a camiseta, que era praticamente o "uniforme" da juventude norte americana. Usada tanto pela classe média quanto pela classe operária, surgiu "de baixo para cima", ao contrário do movimento usual dos estilos da moda, pois era realmente um item utilizado "para trabalhar". Também o confirma Hobsbawm:

"O mercado de moda para os jovens plebeus estabeleceu sua independência e começou a dar o tom para o mercado grã-fino. À medida que o *blue jeans* (para ambos os sexos) avançava, a *haute couture* de Paris recuava, ou antes aceitava a derrota usando seus prestigiosos nomes para vender produtos do mercado de massa, diretamente ou sob franquia. O ano de 1965, a propósito, foi o primeiro em que a indústria francesa de roupas femininas produziu mais calças que saias" (HOBSBAWM, 1997, p. 258)

---

<sup>10</sup> Movimento de subcultura juvenil surgido na França na década de 1960, cujo auge foi de 1958 à 1961. Nascido da influência norte americana, era associado a um código de vestimenta específico (principalmente jaquetas de couro) e à música *rock and roll* (DE WEIRT; ROUSSEAU, 2011).

<sup>11</sup> Movimento de subcultura inglês, caracterizado basicamente por jovens da classe operária inspirados no estilo norte americano dos filmes de James Dean, conhecidos como *leather boys*, vestiam-se com roupas de couro, andavam em poderosas motocicletas e escutavam rock clássico como Elvis Presley e Little Richards. Eram conhecidos por seu comportamento "insolente", por atitudes que desafiavam o *status quo* social e por sua agressividade (GOULD, 2007, p. 97-98).

Mas, acima de tudo, a calça jeans era algo claramente jovem. (JUDT, 2007). Esse item, à semelhança das motos, Coca-Cola, cabelos compridos e estrelas *pop*, gerou adaptações e variações europeias. No caso do Reino Unido, surgiram os *Mods* (termo derivado de *modernist*, utilizado nos anos 1950 para designar os músicos e fãs do *modern jazz*, em contraste com o *trad*, derivado de *traditional jazz*, ou seja, tinha uma conotação de modernidade). Em contraste com os jovens de calça jeans, camiseta e cabelos longos, o vestuário *Mod* era composto basicamente por ternos de corte italiano bem ajustados e eles se locomoviam não utilizando potentes *Harley Davidson's*, mas *scooters* italianas, como a *Vespa* e a *Lambretta* - que, de acordo com Judt, 2007, p. 348 "eram símbolos de liberdade urbana e mobilidade, veículos úteis, vendidos à preços acessíveis, apreciados pelos jovens e celebrados em todos os filmes da época [...] rodados na Itália ou que versassem sobre a Itália" - e escutavam música considerada moderna (pois o *rock and roll* clássico, no final dos anos 1950, na esteira da rapidez dos acontecimentos do pós Segunda Guerra, já era considerado datado), como *ska* jamaicano e *soul* norte americano. Eles tinham, porém, dois pontos em comum com os demais novos jovens consumidores da Europa: vinham basicamente da classe operária e sua vestimenta - apesar de parecer contraditório - também cumpria um papel social de transposição de classes:

"[...] the Mods defied not only the expectations of the Establishment but those of the working class as well. For only a die-hard Marxist could ignore the fact that chief among the social codes the Mods sought to transcend was the code of class itself. Britain's traditional working class culture had been governed by a thoroughgoing preference for well-defined boundaries - between classes, between the sexes, and between a range of categories that succumbed to the satisfying logic of Us and Them" (GOULD, 2007, p. 132)

Essas influências - mais do que versões europeias do norte americanismo - não se restringem a um ou outro movimento, permeiam também o cinema e a música, como será explorado mais adiante.

O processo de "invenção" do jovem foi revolucionário e, portanto, influenciou muitas áreas. Uma das principais foi a indústria publicitária, que seguiu, acompanhou e profetizou a explosão do consumo. A partir dos anos 1950, a escolha do consumidor se tornou a principal preocupação do marketing, bem como alavancou os investimentos das empresas em publicidade. Na Grã-Bretanha, os gastos com publicidade no comércio varejista passaram de 102 milhões de libras esterlinas anuais em 1951, para 2,5 bilhões em 1978 (JUDT, 2007, p. 356). Isso porque o



mercado e as agências se deram conta de que o consumo dos jovens - cigarro, bebida alcoólica, motocicletas, roupas, calçados, bijuteria, maquiagem, revistas, rádios, discos e toca-discos - era uma gigantesca fonte de dinheiro, até então inexplorada.

"The 1950s were also a period of massive "Amerization" in British society through the importation of U.S. lifestyle products - from chewing gum and blue jeans to Hollywood movies and records by Little Richard and Chuck Berry" (FRASER, 2005, p. 181)

O novo mundo europeu que abrangia esse marketing direcionado ao jovem, bem como essa nova realidade, foi chamado de *admass*<sup>12</sup> pelo romancista britânico J. B. Priestley. Esse conceito é muitas vezes relacionado à prosperidade e o consumo como estilos de vida, o chamado "*American Way of Life*". Segundo Judt, 2007, p. 358, "Para os jovens, o apelo da América residia na agressiva contemporaneidade do país. Enquanto abstração, os EUA representavam o oposto do passado: era algo vasto, aberto, próspero - e jovial".

Apesar de transparecer de forma mais evidente no vestuário, sob o ponto de vista econômico o novo poder de compra do jovem nos 30 Gloriosos introduziu uma mudança muito mais profunda no mercado da música - no qual o jovem gastava muito mais. Segundo Tony Judt, 2007, a associação entre "adolescente" e "música *pop*", que se tornou automática no início dos anos 1960, teve uma base comercial além de cultural. Dos dois lados do Atlântico, quando o jovem obtinha uma renda e não precisava ajudar no orçamento doméstico, a primeira coisa que ele fazia era comprar um disco (JUDT, 2007). Neste ponto, o papel do desenvolvimento tecnológico mostra-se crucial. Até o início da década de 1950, a mídia de reprodução de som mais difundida era o disco 78 rpm (rotações por minuto), feito de goma-laca, pesado, grande e nada prático, era utilizado basicamente nas *jukeboxes*. Em 1948 surge o disco feito de vinil em formato LP (*long play*) (apesar de os *singles*, discos de 7 polegadas, dominarem o mercado até o início dos anos 1960) - mais leve e possibilitando mais tempo de música, cerca de 30 minutos de cada lado do disco -, dando origem a uma gama de novos produtos voltados à música e ao jovem:

"Com a mudança dos 78 rpm para os LPs, EPs [extended play] e singles de vinil, os anos 1950 viram surgir uma nova geração de toca-discos domésticos. Os modelos iam dos aparelhos portáteis que tocavam só 45 rpm, voltados para o mercado adolescente, a

---

<sup>12</sup> "*Admass* é o termo que uso para definir o sistema de produtividade crescente, mais a inflação, mais a melhoria do padrão de vida, mais a publicidade e o marketing agressivo, mais as comunicações de massa, mais a democracia cultural e a criação da mentalidade-massa, do homem-massa" (PRIESTLEY, *apud* JUDT, 2007, p. 331)

extravagantes sistemas de entretenimento que num mesmo móvel reuniam rádio, TV e toca-discos operando vários discos em sequência" (EVANS, 2016, p. 71)

O novo desenvolvimento de transistores no lugar das válvulas - muito grandes - foi uma melhoria que possibilitou a produção de toca discos e rádios portáteis, que possibilitavam ao jovem escutar a "sua" música em algum lugar longe dos pais onde, invariavelmente, ele estaria escutando a música deles (importante vantagem do rádio e do toca discos em relação à TV para o desenvolvimento da cultura jovem) (GOULD, 2007).

As vendas de discos nos EUA decolaram. O faturamento foi, de 277 milhões de dólares, em 1955, para 600 milhões de dólares em 1959. Na Europa, apesar de inicialmente não tão expressivas, as vendas aumentaram. Na Grã-Bretanha, onde os jovens estavam mais expostos à música *pop* e ao cinema norte americanos do que os seus contemporâneos do resto do continente, Hollywood teve um papel fundamental na difusão do *rock and roll*.

"In the mid 1950s, the Hollywood studios were keen to produce a movie about the social upheaval triggered by rock music among America's rebellious youth. Marlon Brando had starred as a leather-clad teenager in *The Wild One*, and James Dean would soon become an idolized cult figure as a maladjusted teenager in *Rebel Without a Cause*. Hollywood was developing another picture about youth rebellion called *Blackboard Jungle*, starring Glenn Ford and Anne Francis" (FRASER, 2005, p. 180)

A trilha sonora tema de *Blackboard Jungle* era uma música de um grupo chamado *Bill Halley and the Comets*, intitulada *Rock Around the Clock*. Quando o filme estreou, em 1955, as vendas do disco contendo *Rock Around the Clock* dispararam em todos os Estados Unidos. Um ano depois a Columbia Pictures decidiu produzir o seu próprio filme, dessa vez estrelando *Bill Halley and the Comets*, cujo título era *Rock Around the Clock*.

"In the conservative 1950s, *Rock Around the Clock* whipped around the globe like a tornado. In America and Britain, the movie triggered mass hysteria as young people mobbed movie theatres and danced wildly in the aisles. Hundreds of thousands of British teenagers - including two working-class Liverpudlians called Paul McCartney and John Lennon - watched the movie and took up the guitar to imitate Haley. In Germany, *Rock Around the Clock* provoked even more violent reactions. In Hamburg, police resorted to water cannons to control teenagers who had turned over automobiles and vandalized shops after watching the movie. In Holland, where *Rock Around the Clock* was banned, young people demonstrated in the streets for the right to see the movie" (FRASER, 2005, p. 180)

Nascia ali, oficialmente, o *rock and roll*, cujas raízes, influências e consequências serão tratadas na próxima sessão.

### 3.3 O *ROCK AND ROLL*: SURGIMENTO E CONSEQUÊNCIAS NOS DOIS LADOS DO ATLÂNTICO

O *rock and roll*, diferente de outros estilos musicais e movimentos culturais, tem data de nascimento: 12 de abril de 1954, quando Bill Haley and the Comets gravaram *Rock Around the Clock* (FRASER, 2005), música que causou toda a já mencionada agitação entre os jovens ao redor do mundo. Apesar disso, para a sua construção, além dos já mencionados fatores inéditos inerentes e exclusivos à época, foram necessários também outros fatores e atores.

O estilo tem as suas raízes, basicamente, na musicalidade trazida pelas pessoas que foram sequestradas do continente africano para o solo norte americano e lá escravizadas.

"Em suas origens, o *rock and roll* era essencialmente uma música afro-americana. Os ritmos sincronizados, a voz rouca e sentimental e as vocalizações de chamado-e-resposta características dos trabalhadores negros eram parte da herança da música africana e toraram-se os tijolos com os quais o *rock and roll* foi construído" (FRIEDLANDER, 2006, p. 31)

Pode-se considerar o *blues* o "pai" ou a "mãe" do *rock and roll*. Seguindo o padrão de migração da época, do campo para a cidade, o blues surge no campo de trabalho, principalmente nos de colheita de algodão do sul dos EUA, dali para as varandas, bares de beira de estrada ou praças de pequenas cidades sulistas interioranas, até perder a importância nos anos 1950 e ser substituído pelo blues urbano do Norte e do Oeste. Este e seus primeiros artistas conferiram as bases para o *rock and roll*, sendo a biografia de Muddy Waters um ótimo exemplo:

"O falecido Muddy Waters (nascido McKinley Morganfield), um apanhador de algodão e cantor de blues rural do Mississippi, formou uma importante banda de blues em Chicago no final dos anos 40. Bateria, baixo, uma guitarra rítmica e um piano formavam a seção rítmica básica, ou "núcleo" da banda. Uma guitarra base e harmônica eram acrescentadas como instrumentos solo. Essa formação básica tornou-se modelo para as bandas de rock moderno e, mais tarde, para os roqueiros clássicos que adaptaram este formato de conjunto (ou grupo). [...] O blues urbano, com sua formação básica expandida, com uso maior da guitarra e o abandono de temas depressivos, representou o maior passo em direção ao nascimento do rock and roll" (FRIEDLANDER, 2006, p. 33)

Ao *blues* foram incorporados também elementos de outras músicas de raiz negra, o *gospel* e o *jump band jazz*. O *gospel*, com raízes na "igreja invisível" do final do período de escravidão, era um formato que incluía palmas, chamado-e-resposta, complexidade rítmica, batidas persistentes, improvisação melódica e acompanhamento com percussão. Esse estilo emprestou o vocal emocionado e a complexidade harmônica ao *rock and roll*. Já o *jump band jazz*, que emergiu no rastro do fim da era das *big bands* no final da Segunda Guerra Mundial, era um estilo animado, com batida geralmente suingada e solos de saxofone (FRIEDLANDER, 2006).

No final dos anos 1940, visionários da música negra fundiram esses três elementos (*blues*, *gospel* e *jump band jazz*) e os transformaram no *rhythm and blues* (R&B). Essa fusão tornou-se, como será visto, a base para a primeira era do *rock*, o *rock and roll* clássico.

"Willie Dixon, a Mississippi-born blues singer, moved to Chicago as a young man and soon gained a reputation as a gifted blues man. It was in Chicago that, due to the confluence of new influences brought north by Negro musicians, a new musical style known as "rhythm and blues" soon crystallized" (FRASER, 2005, p. 179).

Não se pode deixar de citar também como uma das raízes do *rock and roll* a música *country* norte americana, sendo Elvis Presley muito influenciado por ela. Os principais expoentes desse estilo foram Jimmie Rodgers, *The Carter Family* e Hank Williams. Segundo Friedlander, 2006, p. 36, "Em meados dos anos 50, alguns jovens, influenciados por [Hank] Williams, ansiavam por mais. Cientes da força e da emocionalidade do *rhythm and blues*, eles quiseram incorporar 'a batida' à autêntica música *country*".

Os primeiros roqueiros, que fazem parte da primeira geração de roqueiros clássicos, foram artistas predominantemente negros, como Fats Domino, Chuck Berry, Little Richards e Fats Domino, que fizeram sucesso antes de 1956. Influenciados pelas raízes musicais branca e (principalmente) negra, como já mencionado, forjaram essa fusão de estilos e lideraram a explosão do *rock and roll*, estabelecendo-o como uma força comercial viável na música popular. Já a segunda geração, ou o grupo branco, com raízes na música *country*, como Jerry Lee Lewis, Buddy Holly, os Everly Brothers e Elvis Presley, foi a que levou o gênero ao seu extraordinário sucesso comercial.

"A era do rock clássico, que começou com um grupo de artistas negros reconstituindo o blues e o R&B, terminou com artistas brancos tocando uma fusão de rockabilly, rock clássico primitivo e R&B. O primeiro grupo, refletindo sua proximidade com as raízes

negras, apresentava uma visão relativamente sem censura da vida que os cercava - músicas de rebeldia e com temática sexual. A segunda geração, com suas canções voltadas para o amor e a rejeição, deixou para trás o caráter libidinoso e rebelde dos seus antecessores. Entretanto, os estilos de atuação no palco de Jerry Lee Lewis, Little Richard e Elvis eram suficientemente escandalosos - ao menos para os olhos dos críticos - para proporcionar ao seu público juvenil uma gratificante projeção da rebeldia. A primeira geração moldou a música, forçando a entrada desta fusão de estilos nas paradas populares. Elvis e sua prole da segunda geração apareceram, capitalizaram as transgressões prévias, reestruturaram o formato musical e coletaram os frutos do trabalho do rock clássico" (FRIEDLANDER, 2006, p. 91)

O sucesso entre os jovens, principalmente da classe operária, se deu na em função do ritmo da batida da nova música popular e do conteúdo das letras: "melodiosa, potente, acessível, sexy e acima de tudo pertencente aos jovens" (JUDT, 2007, p. 355). Atributos que consoam com o expresso pelo autor Ben Wattenberg, sobre a cultura norte americana: contém brilho, sexo, violência, vapidez e materialismo. Porém, isso também carrega uma gama de outros valores identificados com os EUA, como sendo um país aberto, móvel, individualista, anti-*establishment*, pluralista, voluntarista, populista e livre, "It is that content, wheter reflected favorably or unfavorably, that brings people to the box office. That content is more powerful than politics or economics. It drives politics and economics" (WATTENBERG, *apud* NYE, 2004, p. 47).

Ao desafiar a autoridade e o *status quo*, todos esses elementos trabalhavam para atribuir aos jovens uma identidade de grupo, de pertencimento.

"Rock 'n' roll is based on Negro blues, but in a self-conscious style which underlines the primitive qualities of the blues with malice aforethought. Psychologists feel that rock 'n' roll deepest appeal is to the teener's need to belong" (TIME MAGAZINE, 1956, *apud*, FRASER, 2005, p. 181)

O *rock and roll* e suas letras redefiniram o estilo de vida dos adolescentes. Elas "abriram uma caixa de Pandora - que continha uma resposta espontânea e emocional a esta música essencialmente negra e a um sentimento envolvente de identidade adolescente e de comunidade" (FRIEDLANDER, 2006, p. 63). Comunidade e sobretudo pertencimento a um grupo claramente diferente da geração dos seus pais, dos adultos.

Porém, em uma época em que o conservadorismo, racismo e a igreja competiam para abafar qualquer desafio à sua autoridade e aos valores morais vigentes, os roqueiros clássicos acabaram por sucumbir às pressões e acontecimentos de sua época. "*Rock 'n' roll was scorned as "Nigger music" and "devil dancing" - thus rallying it critics behind the combined values of*

*racism and Christianity*" (FRASER, 2005, p. 181). Apesar disso, quem mais sofreu com tais preconceitos foram, obviamente, os roqueiros negros da primeira geração:

"[Chuck] Berry was the first well-known rock guitarist to actually *play* the instrument in a sexually provocative manner (this in contrast to Elvis, who merely held it that way). His onstage antics entailed a real risk to America's racially charged social climate of the 1950s, when a whole complex of double standards made it unacceptable for a black man - though not for a black woman - to perform suggestively in front of a white audience" (GOULD, 2007, p. 64)

Apesar disso, como já comentado, a década de 1950 termina com a "morte" do rock clássico. Os músicos foram vítimas do destino e da pressão do governo, das gravadoras, da igreja e de líderes civis. "Os artistas se sentiam como se tivessem sido postos de lado ou eram neutralizados: [Chuck] Berry foi indiciado, Lewis, marginalizado, Little Richard tornou-se religioso, Holly morreu, Elvis alistou-se e Haley tinha quase desaparecido" (FRIEDLANDER, 2006, p. 92).

Mas isso nos EUA, do outro lado do oceano, a história foi um pouco diferente. Os adolescentes britânicos não foram tão tocados pelas divisões raciais quanto os norte americanos. Apesar de a Inglaterra escravizar e utilizar pessoas como insumos de trabalho em outros Estados, lá dentro não houve escravidão, muito menos o regime de *Apartheid* que durou (e em algum formato dura até hoje) por muitos anos nos EUA. Isso fez com que fosse mais "fácil" para os jovens ingleses ouvir não apenas Elvis Presley e Bill Haley, mas também o *blues*, o *soul*, o *R&B*, Little Richards e Chuck Berry. Isso fica claro na descrição do comportamento dos *Mods* ingleses:

"Beginning with their dandified rejection of an aggressively masculine style, and continuing with their openness to the influence of such unlikely objects of working-class toleration as blacks, foreigners, and homosexuals [...], the early Mods were a striking exception to this rule" (GOULD, 2007, p. 132)

Igualmente esclarecedora é a biografia de Jimi Hendrix. Nascido em Seattle, passou anos trabalhando no anonimato, como guitarrista de estúdio. Porém, ao chegar em Londres, seu excepcional talento foi imediatamente reconhecido e louvado pelos principais nomes da cena *rock* inglesa do momento, como os Rolling Stones, The Who e Eric Clapton. "America produced Hendrix, but Britain discovered him" (FRASER, 2005, p. 182).

Essa maior aceitabilidade da música negra pelos jovens britânicos foi - além dos demais já comentados - um importante fator para o acontecimento do movimento de apropriação e

transformação de movimentos norte americanos em uma versão britânica - mas não mera versão, e sim um produto revolucionado - do *rock and roll*: A Invasão Britânica.

Enquanto os últimos acordes do rock clássico eram tocados na cena musical norte americana, a juventude inglesa começava a se apropriar da sua batida. Essa fusão de *rock* clássico, *rockabilly*, *blues* e *pop* acabaria retornando aos EUA anos depois. Ela acabou por se tornar o gênero de maior sucesso comercial e de crítica da história da música popular (FRIEDLANDER, 2006). Apesar de o movimento ser composto por diversas bandas inglesas, uma liderou o "ataque" e se destacou de maneira descomunal, tanto nos aspectos criativos, musicais e culturais, quanto nos econômicos, os Beatles.

"Os Beatles trilham um caminho que nunca tinha sido explorado antes. Sua música e letras os levaram a direções desconhecidas e eles foram seguidos de perto por uma procissão de outros músicos. Seu impacto na cultura ocidental foi enorme. Os cabelos cresceram até os ombros, e além, e novas questões culturais e políticas foram colocadas. O enorme sucesso comercial do grupo reestruturou as relações do artista com a gravadora e mostrou o caminho da lucratividade incalculável para a indústria fonográfica [...] Os Beatles não causaram sozinho estas mudanças na sociedade e na indústria da música. Entretanto, seu enorme sucesso comercial, aliado à simultânea explosão das tecnologias de comunicação e marketing, permitiram que os Beatles transmitissem suas mensagens musicais e culturais e o conteúdo de suas letras para um número muito maior de pessoas, o que nenhum outro artista antes deles conseguiu. E, por causa do seu status de divindades culturais, os jovens os escutavam e, na maioria das vezes, acreditavam neles" (FRIEDLANDER, 2006, p. 117-118)

Dessa forma, a história e influência da Invasão Britânica para o arsenal de *soft power* inglês precisa e deve ser vista também como a história e a influência dos Beatles - e do subsequente movimento conhecido como Beatlemania - como principal ator do movimento.

Cabe nesse momento adicionar alguns dados que auxiliam na justificativa para a escolha da Invasão Britânica como objeto de estudo. Sendo um movimento do *rock and roll*, pode-se citar o enorme sucesso de vendas do gênero, que eclipsa outros gêneros musicais cuja influência cultural pode ser comparável, e fica clara a sua superioridade em termos de alcance e, dessa forma, importância para o conjunto do *soft power* dos países que lograram (conscientemente ou não) utilizá-lo dessa maneira. Segundo Hobsbawm, 1997, as vendas de discos nos EUA, em 1955, quando o *rock* surgiu, eram de 277 milhões de dólares, subindo para 600 milhões em 1959 e chegando a 2 bilhões em 1973. Hobsbawm cita, em seu livro *Pessoas Extraordinárias: Resistência, Rebelião e Jazz*, 1998, p. 388, dados da *Billboard International Music Industry and*

*Directory*, de 1972: apenas 1,3% dos discos e fitas vendidos nos Estados Unidos eram de *jazz*, contra 6,1% de música clássica e 75% de *rock* e gêneros semelhantes.

Nota-se a importância e resiliência do gênero também pelos números de vendas que permanecem impressionantemente altos até hoje. Segundo o relatório *Nielsen Music Year-End Report*, de 2016 (NIELSEN, 2017), da porcentagem total de música vendida naquele ano, o primeiro lugar fica com o gênero *rock and roll*, com 29% do total (álbuns físicos + álbuns digitais + faixas digitais + *on-demand audio*), seguido pelo R&B/Hip Hop, com 22%. Fica clara, dessa forma, que a penetração e influência do gênero não marcou apenas a sua época, como segue fazendo parte da vida das pessoas - e do arsenal de *soft power* dos países - até hoje.

#### 4 ESTUDO DE CASO: A INVASÃO BRITÂNICA E OS SWINGING SIXTIES

"Um quarto do planeta Terra já foi dominado, direta ou indiretamente, pelo Império Britânico. É mais terra do que os impérios mongol, russo, espanhol ou romano já possuíram em qualquer momento. Porém, essa conquista provocou milhões de mortes, guerras, extração de riquezas e problemas sociais e econômicos cujas consequências se arrastam até hoje. Nem todo o ouro da coroa britânica, nem o luxo do Palácio de Buckingham, nem as poses de Kate Middleton com seus bebês reais fofinhos amenizam as consequências trágicas do poder duro britânico ao redor do mundo. Ao contrário, talvez sejam seu maior símbolo" (BALLERINI, 2017, p. 131)

Porém, a terra da Rainha conseguiu espalhar por um território ainda maior um poder que, sem derramar sangue, trouxe grandes fortunas para a ilha e ajudou a suavizar, melodizar e adocicar a pesada imagem da Inglaterra a partir dos anos 1960. Trata-se do *soft power* conhecido como "Invasão Britânica". Como ficou conhecido o movimento de diversos artistas musicais britânicos que, através dos Estados Unidos, chegaram aos ouvidos do resto do mundo. Assim como o *rock and roll* tem data de nascimento, também tem data o primeiro ataque da invasão. No dia 7 de fevereiro de 1964, o aeroporto de Nova York foi invadido por mais de três mil fãs que aguardavam um quarteto de Liverpool. Os Beatles lograram conquistar o mercado musical mais competitivo da Terra, bem como abrir caminho para os seus conterrâneos.

"'This is Beatlemania,' the *Daily Mail* reported. 'Where will it all lead?' To the lost colonies, of course - and the world's biggest market for rock & roll" (PUTERBAUGH, 1988)



"Em 1776, a Inglaterra perdeu suas colônias na América. Semana passada, os Beatles as reconquistaram" (TIME MAGAZINE, *apud* BALLERINI, 2017)

No alvorecer da contracultura nos EUA e na Europa Ocidental, bandas de *rock* como The Kinks, The Rolling Stones, The Animals, The Who, The Dave Clark Five e The Yardbirds invadiram as rádios da América do Norte, utilizando a hegemonia midiática do país para se espalhar rapidamente pelo mundo, inclusive penetrando no outro lado da cortina de ferro, como na URSS e na China (BALLERINI, 2017).

Por conta da comemoração dos 50 anos da Invasão Britânica, em 2014, o colunista da BBC (*British Broadcasting Corporation*), Greg Kot, conta um pouco sobre a relevância dos Beatles e do movimento:

"Before The Beatles busted their mop-top, Mersey-Beat moves on primetime television 50 years ago this month, Brits were invisible on the American music scene. After The Beatles, you could be forgiven for thinking that UK bands were the only ones who mattered. The Rolling Stones, The Who, The Kinks, The Animals, and, yes, even Herman's Hermits ruled the charts and changed the way Americans talked, dressed and rocked" (KOT, 2014)

#### 4.1 A INVASÃO BRITÂNICA EM NÚMEROS

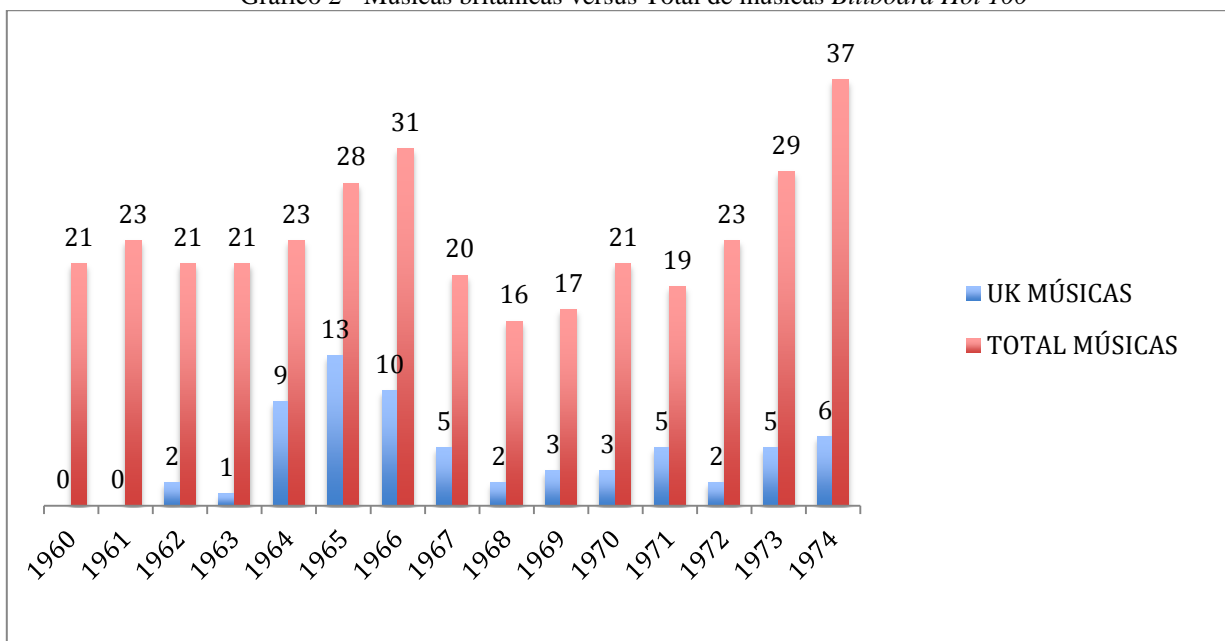
Diferentes fontes mencionam alguma variação entre as bandas e atores que fizeram parte da Invasão Britânica, isso deve-se à grande quantidade de bandas provenientes da Inglaterra que chegaram aos Estados Unidos depois que os Beatles "chutaram a porta" - e "chutar a porta" do mercado norte americano significava também "chutar a porta" do mercado mundial (BALLERINI, 2017) - e a deixaram escancarada para os seus conterrâneos. É facilmente observável, de fato, tal "invasão", nos gráficos 1, 2 e 3, baseados nos arquivos da lista semanal *Hot 100* da revista *Billboard*<sup>13</sup>. O Gráfico 1 mostra o número de músicas de artistas britânicos a alcançarem o primeiro lugar em venda nos EUA. O Gráfico 2 mostra o número de bandas britânicas que conseguiram colocar uma de suas músicas no primeiro lugar em vendas. Já o

---

<sup>13</sup> A *Billboard* é uma das mais importantes publicações sobre o mercado da música, sendo uma de suas mais influentes criações os *Billboard charts*, que mostram as vendas de músicas, tempo de rádio e outros dados sobre as músicas e álbuns mais populares. O *Hot 100* mostra as músicas mais vendidas e tem início em 1958, sendo possível uma comparação entre o antes e o depois da Invasão Britânica. A despeito de outras publicações, a *Billboard* inova ao aplicar um método científico em suas pesquisas (GODFREY; LEIGH, 1998)

Gráfico 3 mostra quantas semanas essas músicas ficaram no primeiro lugar nos EUA. É explícito o aumento vertiginoso em todos esses índices, a partir de 1964, o primeiro ano da Invasão, sendo que em 1965, mais da metade do ano teve uma música britânica em primeiro lugar.

Gráfico 2 - Músicas britânicas versus Total de músicas *Billboard Hot 100*



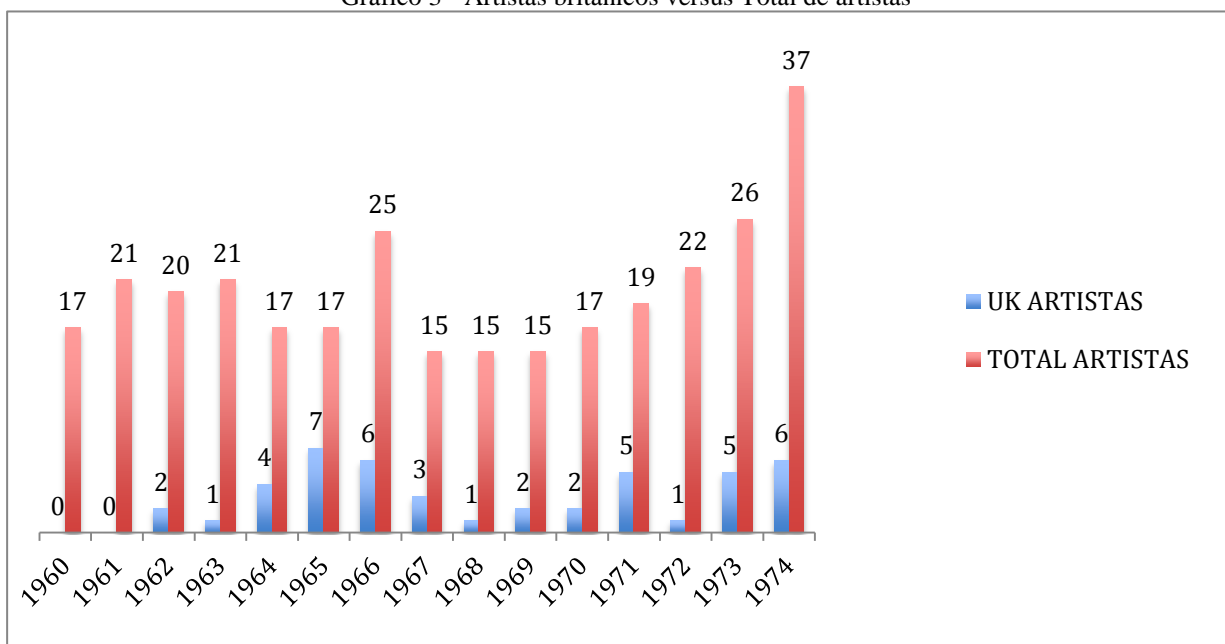
Legenda: Número de músicas de artistas britânicos que atingiram o primeiro lugar em vendas, segundo a *Billboard Hot 100*, por ano, em comparação ao total de músicas que atingiram o primeiro lugar em vendas.

Fonte: BILLBOARD, 2019

Autor: Diego Perin Adorna

Dessas músicas e artistas, é importante frisar que, antes da Invasão Britânica, apenas dois artistas britânicos figuram na lista, Acker Bilk, clarinetista de Jazz, e a banda The Tornados. A partir de 1964 até o final da década, todos os e as artistas britânicos(as) que figuram na *Billboard Hot 100* foram os que fizeram parte da Invasão Britânica, como os Rolling Stones, Herman's Hermits, The Dave Clark Five, com destaque para os Beatles. Estes tiveram 27 músicas a alcançar o primeiro lugar, marca única, até hoje, na história do *rock and roll* e da música *pop* em geral (MURPHY, 2014), 34 a figurarem entre as 10 primeiras e 71 músicas no total (BILLBOARD, 2019). Somente a música *Hey Jude* permaneceu 23 semanas em primeiro lugar (no total). Já os álbuns, foram 25 a alcançar o primeiro lugar nos Estados Unidos (CBS, 2014). Isso tudo pode ter sido inesperado, mas não foi uma novidade para os Beatles, cujo primeiro álbum, *Please Please Me*, lançado em março de 1963 no Reino Unido, ficou 30 semanas consecutivas no primeiro lugar nas paradas britânicas de vendas de LPs (GOULD, 2007, p. 150).

Gráfico 3 - Artistas britânicos versus Total de artistas

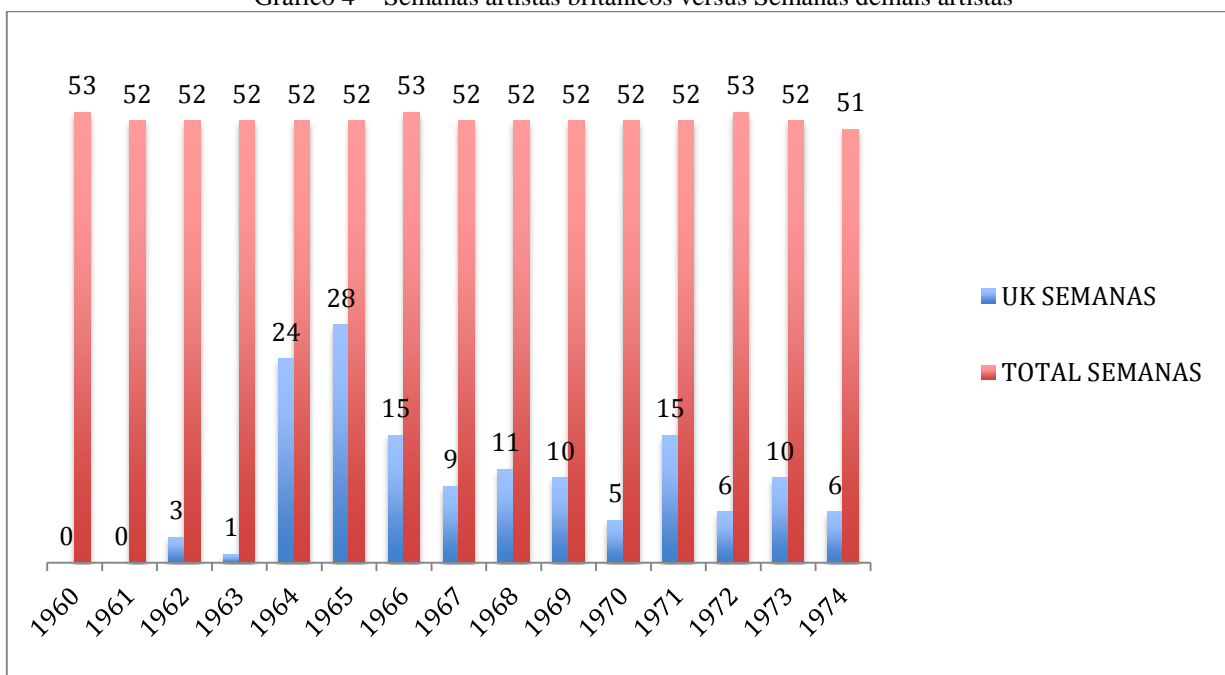


Legenda: Número de artistas britânicos que atingiram o primeiro lugar em vendas, segundo a *Billboard Hot 100*, por ano, em comparação ao total de artistas que atingiram o primeiro lugar em vendas.

Fonte: BILLBOARD, 2019

Autor: Diego Perin Adorna

Gráfico 4 - Semanas artistas britânicos versus Semanas demais artistas



Legenda: Número de semanas em que músicas de artistas britânicos permaneceram em primeiro lugar em vendas, segundo a *Billboard Hot 100*, por ano, do total de semanas no ano.

Fonte: BILLBOARD, 2019

Autor: Diego Perin Adorna

Todas as bandas da Invasão tinham em comum as raízes na música norte americana. Seja no *rock and roll* dos roqueiros clássicos, como no caso dos Beatles - que nunca omitiram a grande influência que Elvis Presley e Buddy Holly tiveram em sua carreira (KOT, 2014) - seja no *blues*, como no caso dos Rolling Stones. Inclusive, em consonância com os roqueiros clássicos, o *rock and roll* apresentado pela invasão britânica carregava o simbolismo da transgressão, rebeldia e tentativa de quebra do *status quo*, podendo ser feito um paralelo entre as duas expressões culturais. Conforme o poeta inglês Philip Larkin, em *Annus Mirabilis*:

"Sexual intercourse began  
In nineteen sixty-three  
(which was rather late for me) -  
Between the end of the 'Chatterley' ban  
And the Beatles' first LP" (LARKIN, *apud* GOULD, 2009, p. 141)

Isso é algo que torna a Invasão Britânica e os Beatles, de certa forma, mais especiais, fazer sucesso utilizando um gênero musical estrangeiro, na terra onde este foi criado. Neste sentido, o relato de Jonathan Gould, bem como o depoimento do especialista Felipe Machado ao professor Ballerini, são elucidativos e sintetizam bem o *soft power* dos Beatles nos EUA.

"The Beatles in 1964 were the first unmistakably non-American performers in any mass medium to achieve the status of superstars on an international scale. [...] As the spearhead of a "British Invasion" of the American music scene, the Beatles posed an unprecedented challenge to the hegemony that America had exerted over the world of popular music [...] since the syncopated rhythms of ragtime first captured the fancy of Europe on the eve of World War I" (GOULD, 2005, p. 9)

"É irônico imaginarmos que o rock nasceu de fato nos Estados Unidos, como uma evolução mais rápida, dançante (e branca) do blues, mas só alcançou o status de arte quando chegou ao Reino Unido. Isso se deve fundamentalmente aos Beatles, que eram não apenas uma banda de rock, mas um fenômeno cultural que pode ser visto também como uma metáfora de toda uma era. Os Beatles, que começaram usando ternos e eram vistos inicialmente como bons garotos, aos poucos foram crescendo e se transformando em símbolos de uma geração que mudou o mundo a partir dos anos 1960. Podemos ir mais longe e dizer que a música pop britânica, por meio dos Beatles, de certa forma inventou a própria juventude global, uma vez que Elvis, que poderia ter sido esse símbolo, acabou sendo uma espécie de fantoche ligado aos valores mais conservadores da cultura norte-americana" (MACHADO, *apud* BALLERINI, 2017, p. 132-133)

De fato os Beatles foram o catalisador do espírito dos anos 1960, pode-se inclusive dizer que os Beatles foram os anos 1960. Há rumores diversos e várias teorias sobre o porquê e como os Beatles se tornaram tão populares. Um deles, segundo Gould, 2005, é de que os Beatles

ganharam um empurrão da mídia inglesa, de forma a abafar o Caso Profumo<sup>14</sup>, porém não há como negar a evidência impressa nos números de vendas dos seus álbuns e singles, que bateram todos os recordes até então.

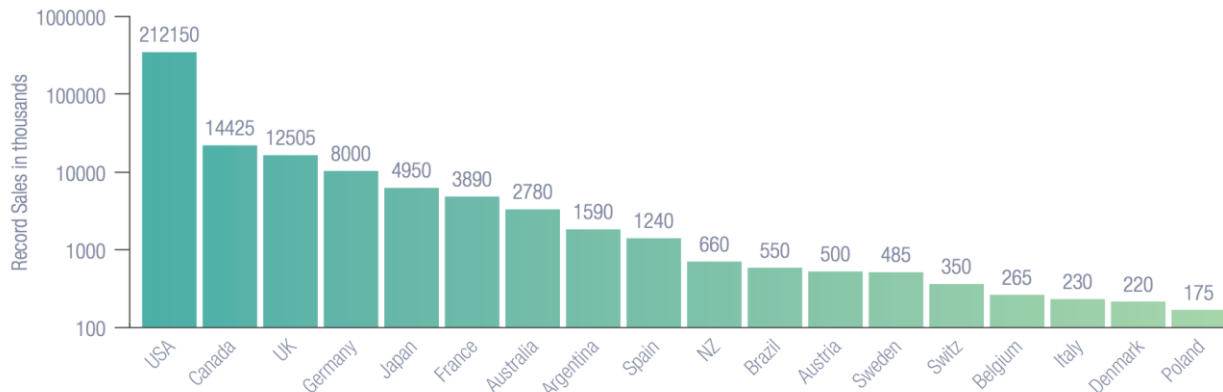
No lançamento do single *She Loves You*, em março de 1963, foram vendidas 750 mil cópias em menos de quatro semanas, o que o tornou a gravação vendida em menor tempo já lançada na Inglaterra. Porém, os números mais surpreendentes vieram da Invasão Britânica. O primeiro single dos Beatles a ser lançado nos EUA, em 26 de dezembro de 1963, antes da chegada do quarteto ao solo norte americano, foi "*I Wanna Hold Your Hand*". Desse lançamento meio a contragosto, ficou imortalizada a fala do presidente da gravadora Capitol "*We don't think the Beatles will do anything in this market. [...] We'll take one record and see how it goes*" (MURPHY, 2014, p. 158). O single vendeu 15 milhões de cópias. O segundo álbum norte americano dos Beatles, *Meet the Beatles*, lançado em primeiro de janeiro de 1964, vendeu 2 milhões de cópias em três semanas nos Estados Unidos. Nos primeiros três meses de estadia em solo norte americano, os Beatles foram responsáveis por 60% das vendas de singles e álbuns em todos os Estados Unidos (GOULD, 2005). Se levarmos em conta o legado dos Beatles até hoje, os números são muito impressionantes para qualquer critério dentro do *rock and roll*, bem como da música *pop* em geral. De acordo com a Recording Industry Association of America (RIAA), os Beatles venderam um total de 183 milhões de álbuns somente dentro dos Estados Unidos, ocupando, até hoje, o primeiro lugar em vendas. O álbum mais vendido é o seu décimo álbum de estúdio, mais conhecido como "Álbum Branco", (ao qual voltaremos posteriormente) que recebeu 24 vezes a certificação *Multi-Platinum*<sup>15</sup>. Já os singles venderam 1,6 bilhão dentro dos Estados Unidos. Ao redor do mundo, o número de álbuns vendidos, até 2014, ultrapassava as 600 milhões de unidades (CBS, 2014). No Gráfico 5 observa-se a distribuição dos discos dos Beatles nos 18 países com maior número de vendas, segundo o relatório da Universidade de Liverpool para o Conselho da Cidade sobre a herança econômica e cultural dos Beatles, de 2015.

---

<sup>14</sup> Escândalo sexual envolvendo o Secretário de Estado de Guerra inglês, em 1963, que levou à queda do Partido Conservador e à ascensão do Partido Trabalhista no ano seguinte.

<sup>15</sup> Uma certificação *Multi-Platinum* é dada ao álbum que vendeu 2 milhões de cópias no mercado norte americano (RECORD INDUSTRY ASSOCIATION OF AMERICA)

GRÁFICO 5: Volume de vendas certificadas dos Beatles nos principais mercados (em milhares)



Fonte: UNIVERSITY OF LIVERPOOL, 2015

Ao observar o relatório do *The Soft Power 30*, que é "um ranking anual dos Estados baseados em quanto cada um dispõe em relação a poder brando" (OLIVEIRA, 2015), é clara a carga de *soft power* gerada pela Invasão Britânica. O índice mistura critérios de avaliação objetivos e subjetivos, partindo dos princípios delineados por Nye, 2004, em que as fontes primárias de *soft power* são a cultura, os valores políticos e a política externa. A partir disso, o índice desenvolve 5 categorias, sendo elas: negócios e inovação, educação, diplomacia, governo e cultura. O índice cultura avalia o quão universalmente aceitos são os aspectos culturais do país (OLIVEIRA, 2015). Dentre os sub-índices da cultura, figuram o alcance e o volume da produção cultural de um país como sendo importantes para a construção do seu *soft power*, sendo os dados objetivos o alcance global da indústria musical, qualidades estas evidentes nos números de vendas dos Beatles, mas não apenas neles.

Além do talento, da indiscutível qualidade e atemporalidade da obra dos Beatles, o que tornou possível essa conquista dos EUA e do mundo, foi também a conjunção de outros fatores: uma boa administração artística, de seu produtor, o lendário George Martin, a habilidade do seu empresário Brian Epstein, a pujança da sua gravadora e uma cuidadosa promoção do "quarto poder" (FRIEDLANDER, 2006).

"Mostrando o fenômeno crescente da Beatlemania, Epstein e Martin por fim convenceram a EMI (e conseqüentemente a Capitol) a lançar os discos dos Beatles nos Estados Unidos. A sagacidade da gravadora fez com que ela destinasse uma quantia fenomenal de 50 mil dólares para despesas promocionais. Os principais DJs da América receberam todos os lançamentos dos Beatles, uma entrevista gravada e um roteiro, o que dava aos ouvintes a impressão de uma entrevista ao vivo. A Capitol imprimiu e distribuiu em Nova York, Chicago e Los Angeles cinco milhões de cartazes com a frase "Os Beatles estão chegando" escrita com letras grandes e pretas em um fundo branco.

Naquele inverno, lembro-me de estar andando na Sexta Avenida em Nova York e de ver os tapumes dos prédios em construção cobertos com esses cartazes" (FRIEDLANDER, 2006, p. 126)

Também trabalhou nesse sentido a propaganda via rádio, que estava se tornando a forma preferida de entretenimento "*away-from-home*" dos norte americanos. O rádio penetrou os espaços de fantasia da vida americana, forjando uma ligação para os brancos com o mundo dos negros, para os moradores dos subúrbios com a energia da cidade e para os adolescentes com a festa que estaria acontecendo em algum outro lugar (GOULD, 2005). O rádio também fazia parte da estratégia de marketing dos Beatles. Nunca antes a capacidade de publicidade do rádio funcionou de forma tão dramática. A estação de rádio WABC sozinha (que, durante o início da Invasão Britânica, incorporou 'Beatles' ao seu nome, ficando WA-Beatles-C) recebeu mais de 3 mil cartas por dia de fãs do quarteto de Liverpool (GOULD, 2005).

O resultado disso foi que os norte americanos, antes do começo da Invasão Britânica, já estavam ávidos pelos Beatles. No dia 9 de fevereiro de 1964, no primeiro ataque da invasão, os Beatles se apresentaram ao vivo no tradicional programa de auditório e atrações *The Ed Sullivan Show*. Este foi um marco histórico pois a audiência foi de 74 milhões de pessoas, ou seja, 34% da população norte americana (GOULD, 2005). A segunda apresentação, no mesmo programa, em 16 de fevereiro, teve uma audiência ainda maior (FRIEDLANDER, 2006). De acordo com a classificação da Nielsen<sup>16</sup>, essa foi a maior audiência de um programa de televisão de que se tem registro (GOULD, 2005). Dessa forma, os Beatles, como carro chefe da Invasão Britânica, lograram levar a cultura inglesa para o lar de mais de um terço da população norte americana, angariando, dessa forma, mais *soft power* para a Inglaterra. O mais ilustrativo nesse aspecto foi a participação da banda, três anos mais tarde, no especial "*Our World*", uma produção conjunta da BBC e da *European Broadcasting Union*. Foi um programa de três horas, transmitido ao vivo, produzido para comemorar a recente conclusão da primeira rede de satélites capaz de realizar transmissões para o mundo todo. Os Beatles, como representantes da Inglaterra no programa, compuseram, especialmente para este evento, a música *All You Need Is Love*, e a executaram ao vivo (GOULD, 2005). O alcance foi de 200 milhões de pessoas ao redor do mundo e, assim, a beatlemania se desenvolveu nos cinco continentes (FRIEDLANDER, 2006).

---

<sup>16</sup> "Nielsen é um sistema de informação que faz todos os levantamentos de vendas de música e vídeo nos EUA e no Canadá. A ferramenta *Nielsen SoundScan* é, inclusive, a fonte para os relatórios e *rankings* da *Billboard*. (NIELSEN, 2019)

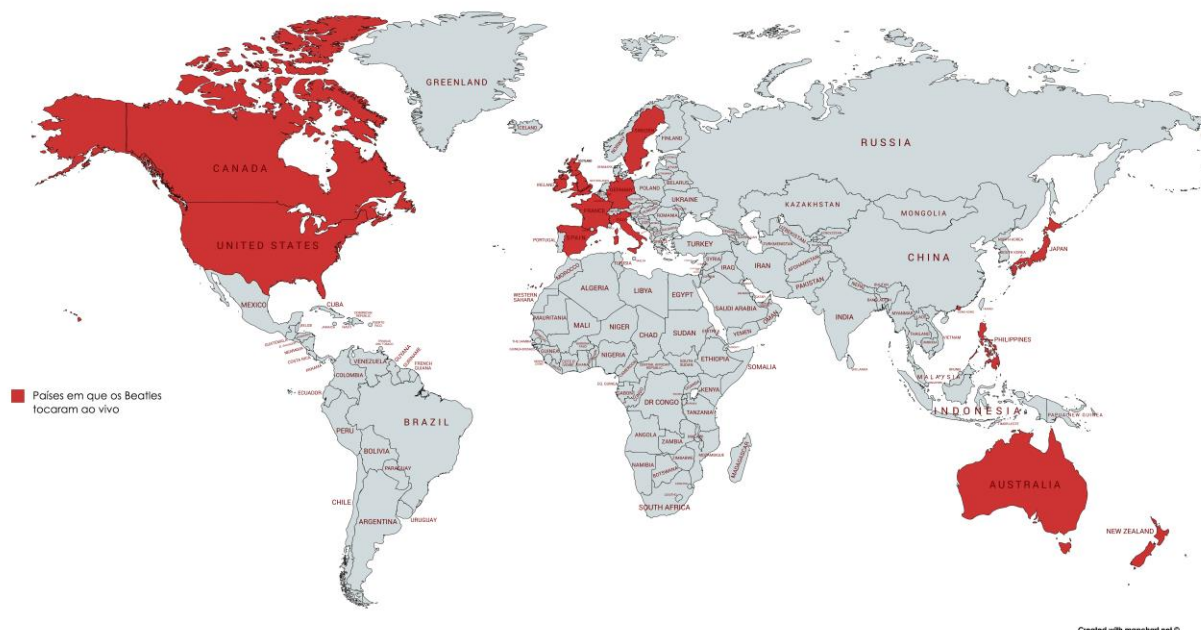
Na esteira das aparições na televisão, os Beatles também uniram a música à outra arte, o cinema, de forma a aumentar o seu alcance e, conseqüentemente, o seu poder de influência. O primeiro filme lançado e estrelado pelos Beatles foi o *A Hard Days Night*, de julho de 1964. Ele rompe com o modelo padrão dos filmes de *rock*, pois os Beatles interpretaram eles mesmos. Foi filmado durante a turnê internacional de 1964, entre Estados Unidos, Austrália, Europa e Ásia (FRIEDLANDER, 2006). Estreando simultaneamente em 700 cinemas somente nos Estados Unidos, se tornou o filme com maior bilheteria no país naquele verão, estabelecendo um recorde na indústria cinematográfica de "retorno do investimento" que durou anos (GOULD, 2005). Esse filme foi muito importante para a carreira dos Beatles e para o posterior sucesso e influência cultural mundial, segundo o professor Friedlander, 2006, p. 131 "Tendo atingido a deificação [através do filme *A Hard Days Night*], os Beatles se tornaram a Meca para os fãs". Em 1965 foi lançado o sucessor, *Help!*, que manteve a fórmula de sucesso, com os Beatles representando eles mesmos. A estreia, que contou com a presença da princesa Margaret e milhares de fãs, foi um sucesso, alcançando o de *A Hard Days Night* (GOULD, 2005). Posteriormente, outras bandas da Invasão Britânica trilhariam o mesmo caminho, como, por exemplo, os Rolling Stones, com o filme *Sympathy for the Devil*, de 1968, dirigido pelo aclamado diretor francês Jean-Luc Godard, e o The Who, com *Tommy*, de 1975, e *Quadrophenia* - que retrata a contracultura *Mod* dos anos 1960 -, de 1979 (FRIEDLANDER, 2006). Segundo Nye, 2004, os filmes de Hollywood são uma importante fonte de *soft power* para os EUA, sendo possível fazer um paralelo com o cinema inglês, principalmente com os filmes dos Beatles, em função do seu alcance. As bandas da Invasão Britânica utilizaram, dessa forma, diversificadas mídias, como o cinema, para promover o seu sucesso e aumentar o seu potencial de angariar *soft power* para a Inglaterra.

Não apenas suas aparições na televisão e nas grandes telas foram importantes para o alcance internacional dos Beatles e da cultura inglesa, como também as turnês em outros países. Ao longo de sua carreira, os Beatles tocaram em 17 países diferentes. Para os padrões dos tempos atuais, não parece um número expressivo, mas é preciso avaliar este número pelos padrões da época. Um ótimo exemplo é o de Elvis Presley que, apesar do seu sucesso mundial e seu número de vendas, muitas vezes apenas ultrapassado pelos Beatles, nunca tocou fora dos EUA (FRIEDLANDER, 2006). Os Beatles, através da Invasão Britânica, abriram o importante mercado norte americano e, através dele, o mercado mundial. Apenas entre janeiro e novembro



de 1964, a banda tocou na Europa, Austrália, Nova Zelândia, Hong Kong<sup>17</sup> e em 24 cidades norte americanas. "[...]os Beatles intencional e pessoalmente espalharam sua mensagem *rock and roll* pelo mundo inteiro" (FRIEDLANDER, 2006, p. 130). No mapa a seguir (Figura 1) é possível visualizar todos os países em que os Beatles realizaram performances ao vivo.

Figura 1: Países em que os Beatles se apresentaram ao vivo (em vermelho)



Fonte: FRIEDLANDER, 2006 e GOULD, 2005.

Autor: Diego Perin Adorna

É importante entender que todo esse *soft power*, angariado através de aparições em mídias de massa, turnês e vendas, só foi possível pois o *rock and roll* britânico sofreu um processo de "produtificação" ou mercantilização, transformado em um produto de exportação, através da aliança do poder de aliciamento da mídia e do poder econômico e logístico das grandes gravadoras. De acordo com Lebovic, 2017, o que cria a possibilidade de uma música global e intercambiável é ela se tornar um produto de um mercado global, interligado e unificado, de mercadorias culturais. O mercado seria global e unificado, a música apenas global, ou seja, suas expressões precisam ser diferenciadas como forma cultural, não homogêneas no nível de conteúdo ou consciência<sup>18</sup>. Ou seja, tudo o que as bandas de maior expressão, que lograram

<sup>17</sup> A apresentação dos Beatles em Hong Kong foi capa do jornal South China Morning Post, conforme Anexo A

<sup>18</sup> Ou seja, como valor de troca, a cultura se torna intercambiável, como valor de uso, a cultura permanece distinta (MARX, 1991)

atravessar o Atlântico a partir de 1964, cumpriram, com destaque novamente para os Beatles. "[...] *the Beatles represented an increasingly unified and commodified culture*" (LEBOVIC, 2017, p. 43). Os próprios Beatles tinham noção dessa diferenciação, "*Don't forget that music is a part of our lives [...] We played it because we loved doing it*" (LENNON *apud* GOULD, 2005, p. 172), ou seja, eles tinham noção da diferença entre a Beatlemania, um pseudo-evento de proporções gigantescas criado pelo mercado e pela mídia, e os Beatles, como a expressão coletiva da sua própria identidade, ambição e talento (GOULD, 2005).

Importantes atores, nesse sentido, foram as grandes gravadoras da época, responsáveis pela gravação, divulgação e distribuição dos produtos culturais dos seus artistas. Na década de 1960, as maiores gravadoras eram a RCA Victor, CBS, Warner Communications, PolyGram, MCA e Capitol-EMI<sup>19</sup>. De maneira a otimizar a eficiência e possibilitar a produção e distribuição em massa necessárias para suprir o mercado à época, essas gravadoras compraram muitas gravadoras menores, especializadas em áreas mais específicas do processo de distribuição de música (VOGEL, 2004). Houve, portanto, uma oligopolização do mercado da música. Ao se tornarem grandes gravadoras, essas poucas corporações conseguiram integrar verticalmente todo o processo de gravação e distribuição. Esse processo mostrou-se essencial para suprir e expandir o mercado de massa do *rock and roll*. Portanto é possível afirmar que essa oligopolização foi imprescindível para que a Invasão Britânica - e o *rock and roll* - se tornassem importantes fontes de *soft power*.

Apesar do poder das grandes gravadoras, os Beatles conseguiram, principalmente em função do número fenomenal de vendas dos seus álbuns, ganhar mais poder na mesa de negociações. Como criadores do seu próprio produto<sup>20</sup>, os percentuais de *royalties* de gravação da banda cresceram de 3%, em 1962, para 17,5% em 1970 (FRIEDLANDER, 2006). Esse poder de barganha influenciou o mercado da música também no sentido de possibilitar que as bandas tivessem maior controle sobre suas carreiras e sua obra. Os Beatles, influenciados e beneficiados

---

<sup>19</sup> Capitol-EMI era a gravadora dos Beatles (até eles fundarem a sua própria gravadora, a Apple) e a maior gravadora do mundo, sendo os Beatles responsáveis por dobrar o lucro da empresa entre os anos de 1963 e 1965 (GOULD, 2007, p. 289)

<sup>20</sup> Os Beatles inovaram também neste ponto, ao comporem suas próprias músicas. Não que antes isso já não tivesse sido feito, mas eles inovaram por adotar essa questão como fundamental no seu trabalho, sendo, a partir deles, o padrão nos álbuns de *rock and roll*. Atesta a esse favor um dos slogans no lançamento do seu primeiro disco, *Please Please Me*, de 1963 (de 14 músicas, 8 eram próprias): "Do It Yourself", que consta na própria contracapa do disco (conforme anexo B)

pelo *rock and roll* norte americano, puderam retribuir proporcionando aos artistas uma maior autonomia sobre os seus meios de produção.

#### 4.2 A INFLUÊNCIA CULTURAL

De toda forma, não só os britânicos foram influenciados pelo *rock and roll* norte americano, como também este foi influenciado pelos ingleses.

"After the 'British invasion' of the early 1960s - led by groups such as The Beatles, The Rolling Stones, The Animals, and Manfred Mann - American rock bands countered with their own unique sound. Previously, American pop music had produced upbeat vocal groups such as The Beach Boys, or the socially conscious folk music of Bob Dylan and Joan Baez. In the mid-1960s, however, American pop music embraced rock. Many U.S. rock bands of this era hailed from California: Jefferson Airplane, The Doors, The Byrds, and the Grateful Dead. In Detroit, meanwhile, black American artists - Marvin Gaye, Stevie Wonder, The Supremes, Smokey Robinson, and The Temptations - were recording 'Motown'<sup>21</sup> songs. This rich mixture of American pop sounds put the United States back on the map following a brief infatuation with U.K. pop" (FRASER, 2005, p. 182)

É importante frisar que não foram só os norte americanos os influenciados pelas bandas inglesas da Invasão Britânica, como atesta o conteúdo da carta (vide Anexo C) de 13 de maio 1964, da embaixada britânica, em Praga, para o Departamento Norte do Ministério das Relações Exteriores, em Londres:

"It affords us some amusement to record that Prague also suffers from the equivalent of Beatlemania. The local variety goes under the name of 'Big Beat' and its enthusiasts are apparently moved by it to spontaneous breaches of the peace in much the same way as their Western contemporaries. There are hundreds of professional and amateur bands throughout the country. More than 20 theoretical articles on the origin of Big Beat and its musical and social aspects have appeared in musical publications since the vogue started last year. Guitars have become virtually unobtainable in the shops. It has been legitimised much earlier than the Twist, which was only endorsed and taught by the Party Youth Clubs in the winter season 1962/3 when it had already passed its peak in the West." (HERVEY, 1964)

Ademais, a influência sobre os músicos norte americanos - e, em consequência, sobre a cultura norte americana como um todo - foi muito profunda. Atesta a esse favor a mudança de

---

<sup>21</sup> A Motown foi uma gravadora norte americana de artistas da música Soul, que lançou diversos artistas de incontestável talento, como Marvin Gaye, os Jackson Five de Michael Jackson. Seu sucesso se deu entre a decadência dos roqueiros clássicos como Elvis, e o início da Invasão Britânica. Sua música influenciou fortemente artistas da Invasão, como os Beatles, os Rolling Stones e o The Who (FRIEDLANDER, 2006).

rumo musical de um dos maiores nomes da música e da contracultura norte americana, causada pela influência dos Beatles no contexto da Invasão Britânica. Ligado inicialmente - e um dos seus grandes nomes - à tradicional música *folk* de protesto, cujo conteúdo das letras, em geral, são permeadas por histórias pessoais ligadas aos eventos políticos e sociais correntes, Bob Dylan deixou de lado o violão, pegou a guitarra elétrica e começou a se apresentar com uma banda no formato clássico do *rock*.

"Ciente da potencial limitação comercial da música folk acústica e do surpreendente sucesso da invasão das bandas inglesas, 'eletrificar-se' provou ser a progressão natural de um artista que não se restringia ao convencional. Havia entre os Beatles e Dylan um processo de influência recíproca: Dylan afirmava que os Beatles deviam buscar letras poéticas de cunho social e político; os Beatles respondiam com o poder do rock and roll" (FRIEDLANDER, 2006, p. 202)

"[...] in terms of artistic influence, if not commercial impact, his [Dylan] conversion to rock in the summer of 1965 set the world of popular music as sharply on its ear as the Beatles had done the year before" (GOULD, 2005, p. 288)

Ao eletrificar-se e tornar o seu som mais *rock and roll*, Dylan tornou-se mais acessível para um número muito maior de pessoas não só nos EUA e na Inglaterra, mas também no restante do planeta. Isso porque abrangeu o repertório<sup>22</sup> de um público muito mais amplo do que o do *folk*, o público cujo repertório era o *rock and roll*. Segundo Fenerick e Marquioni, 2015, "semioticamente, ser mais acessível envolve uma aproximação entre repertórios", dessa forma, a eletrificação e apreensão do *rock and roll* por Dylan o aproximou do código<sup>23</sup> e das referências do contexto da música popular da época (que era o *rock and roll*). De fato, a mensagem de liberdade de Bob Dylan, através do *rock and roll*, foi longe, chegou até Tiananmen Square, na China:

"One dissident told a foreign reporter that when she was forced to listen to local Communist Party leaders rage about America, she would hum Bob Dylan tunes in her head as her own silent revolution" (NYE, 2004, p. 51)

---

<sup>22</sup> O repertório pode ser entendido como "uma espécie de vocabulário, de estoque de signos conhecidos e utilizados por um indivíduo" (COELHO NETTO, 2003, *apud* FENERICK; MARQUIONI, 2015)

<sup>23</sup> "um código é uma estrutura sob forma de modelo e postulada como regra subjacente a uma série de mensagens concretas e individuais que a ela se adequam e só em relação a ela se tornam comunicativas" (ECO, 2005 *apud* FENERICK; MARQUIONI, 2015)

Ao mudar o seu tipo de som e adequar-se a outro que era mais aceito, acessível e que fazia parte do repertório de um número muito maior de pessoas (em comparação ao *folk*), Dylan estava indo ao encontro de uma das premissas de Nye para a geração de *soft power* através da cultura. Segundo o autor, é mais provável que a cultura popular atraia pessoas e produza *soft power* (no sentido de resultados favoráveis e preferíveis para os Estados) em situações em que as culturas (do emissor e do receptor) são pelo menos um pouco semelhantes do que profundamente diferentes. Isso pois o *soft power* depende, muito mais do que o *hard power*, da existência de disposição por parte dos receptores e intérpretes dessa cultura (NYE, 2004, p. 15-16).

"We can make a bridge [...] between us and Indian music, or us and electronic music, and therefore we can take people with us" (MCCARTNEY, *apud* RECK, 1985)

As incursões dos Beatles em elementos da música oriental trabalharam no mesmo sentido, de aproximar das suas composições de outras culturas, principalmente da indiana. Começando com a inserção de uma cítara<sup>24</sup> na música *Norwegian Wood*, do seu sexto álbum de estúdio, o *Rubber Soul*, para influências mais explícitas no álbum seguinte, *Revolver*, de 1966. Nesse álbum existem duas músicas que possuem diversos elementos indianos, tanto musicais quanto filosóficos (nas letras). A quarta música do álbum, *Love You To*, é a primeira a conter majoritariamente elementos da música indiana.

"From its first cascading arabesque of shimmering, bejeweled notes, the track [Love You To] unfolds like a musicological expedition East of Suez, as the first in a series of quixotic attempts to translate the formal elements of Indian raga in the format of Western Pop" (GOULD, 2005, p. 353)

Ainda, *Love You To* é um marco na direção da internacionalização da música ocidental, como também da já comentada crescente autonomia dos Beatles e das bandas em geral (que conseguissem atingir esse ponto, principalmente, através de um número de vendas de discos expressivo).

"And such freedoms allowed the band to expand the range of cultural forms<sup>25</sup> that they appropriated into their increasingly transnational and increasingly experimental music -

<sup>24</sup> Instrumento de cordas da família do alaúde que é popular no norte da Índia, Paquistão e Bangladesh (BRITANNICA, 2014)

<sup>25</sup> "A 'forma cultural' pode ser entendida como o elemento conceitual que organiza padrões culturais. Um padrão cultural, por sua vez, possibilita [...] o reconhecimento de 'certas 'leis' ou 'tendências' gerais, através das quais os

from the neoclassicism of 'Eleanor Rigby', to the bubble-blowing background of 'Yellow Submarine', to John's fusion of tape loops and Tibetan mysticism on 'Tomorrow Never Knows', to the playful British music hall identity of *Sgt Peppers*" (LEBOVIC, 2017, p. 54-55)

Na última faixa do mesmo disco, *Tomorrow Never Knows*<sup>26</sup>, a influência da música indiana é muito clara, tanto nos instrumentos utilizados quanto na letra, diretamente baseada no Livro Tibetano dos Mortos, que combina religião oriental e conceitos filosóficos com experiências em estados alucinógenos (RECK, 1985), "*Turn off your mind, relax and float downstream [...] Lay down all thought, surrender to the Void [...] Listen to the color of your dreams*" (LENNON; MCCARTNEY, 1966). O próprio John Lennon pediu ao produtor, George Martin, para que fizesse sua voz soar como Dalai Lama (GOULD, 2005).

De todos os álbuns dos Beatles, o que contém o maior número de elementos da música oriental é o *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, de 1967. A começar pela capa (vide Anexo D), que contém a figura japonesa de Buddha, uma estatueta da deusa Hindu Lakshmi (deusa da prosperidade), outra da boneca Fukusuke (popular tanto na China quanto no Japão), um narguilé<sup>27</sup> e cinco gurus indianos, dentre os quais Swami Paramahansa Yogananda. A preocupação com o mercado indiano fica clara na fala do presidente da gravadora EMI à época, Sir Joseph Lockwood, aprovando a capa, porém vetando aparição de Mahatma Gandhi.

"Paul McCartney talked me into allowing it. 'Ah, everyone'll love it,' he said. 'All right,' I said, 'but take Gandhi out. We need the Indian market. If we show Gandhi standing around with Sonny Liston and Daiana Dors, they'll never forgive us in India.' So the Beatles agreed to take Gandhi out" (LOCKWOOD, *apud* NORMAN, 1981, p. 291)

A influência musical mais marcante no disco é na música *Within You, Without You*, em que a letra de Harrison se baseia fortemente nos conceitos Hindus tradicionais. Há a sugestão de uma realidade mais profunda por trás da ilusão (*Maya*) da ordinária existência tangível (RECK, 1985) no seguinte trecho da letra, "*We were talking, about the space between us all, and the people who hide themselves behind a wall of illusion, never glimpse the truth*" (HARRISON, 1967). Há também uma afirmação de amor divino (*Bhakti*), em "*with our love, we could save the*

---

desenvolvimentos social e cultural como um todo podem ser mais bem compreendidos" ( WILLIAMS, 2001, p. 58, *apud* FENERICK; MARQUIONI, 2015, p. 23)

<sup>26</sup> Originalmente, a música era intitulada "The Void", uma expressão frequentemente usada na terminologia budista para descrever a realidade última do mundo e a consciência humana (RECK, 1985, p. 103)

<sup>27</sup> Originário da Índia, o cachimbo de água é um instrumento para fumar projetado para que a fumaça seja filtrada através de uma bacia de água antes de ser inalada (DRAPER, 2019)

*world*" (HARRISON, 1967), e também da existência da realidade infinita (Deus, *Atma*, *Brahman*) no indivíduo em "*Try to realize it's all within yourself [...] life flows on within you and without you*" (HARRISON, 1967).

Além da arte do disco e da música, durante a gravação do disco (que levou quatro meses), os Beatles leram e discutiram sobre livros espirituais indianos, bem como começaram, no espírito da *Swinging London*<sup>28</sup>, a adotar um estilo de vestuário baseado em roupas indianas (Anexo E).

É oportuna nesse momento a colocação do professor de Ciência Política do Departamento de Estudos de Ciência e Tecnologia na Rensselaer Polytechnic Institute de Nova Iorque, Langdon Winner, sobre a influência do disco *Sgt. Pepper*, na sua percepção:

"The closest Western Civilization has come to unity since the Congress of Vienna was the week that Sgt. Pepper album was released... At the time I happened to be driving across the country on Interstate 80. In each city where I stopped for gas or food - Laramie, Ogalalla, Moline, South Bend - the melodies wafted in from some far-off transistor radio or portable hi-fi. It was the most amazing thing I've ever heard. For a brief while the irreparably fragmented consciousness of the West was unified, at least in the minds of the young" (WINNER, *apud* GOULD, 2007, p. 452)

Não apenas os Beatles se aproximaram da cultura oriental, como também influenciaram outros artistas no mesmo sentido. Segundo Reck, 1985, a partir de "*Love You To*" e das posteriores "músicas indianas" dos Beatles, ocorreu uma espécie de modismo entre os artistas da música *pop* e *rock*, dando origem a uma onda de um gênero inteiramente novo, o *raga rock* (GOULD, 2005), como na música *Paint it Black*, do álbum *Aftermath*, dos Rolling Stones, de 1966, cujo acompanhamento de cítara é o principal elemento da música (a qual ficou 11 semanas em primeiro lugar das paradas da *Billboard Hot 100*).

"[...] the presence of this little outpost of internationalism on Revolver was a signal pop event. By inspiring other musicians to take up Indian instruments, or to simulate Indian tonality using electric guitars, it loosed upon the music scene a torrent of 'raga-rock'" (GOULD, 2005, p. 354)

Além de tudo, essa apropriação de elementos da música e cultura indianas pelas bandas de *rock* da Invasão Britânica fez com que artistas indianos fossem mais ouvidos e mais procurados

---

<sup>28</sup> *Swinging London* é o termo utilizado para descrever a efebescência e o modernismo dos costumes na cidade de Londres que emanava dali para o resto do mundo, nos anos 1960, principalmente a partir de 1964 (GOULD, 2007)

pelos públicos ocidentais, aumentando suas vendas e público em shows, como nos concertos europeus do músico indiano Ravi Shankar:

"Ravi Shankar had spent the spring [of 1966] performing in Europe and was curious to meet the British pop star [George Harrison] whose well-publicized enthusiasm for Indian music had caused such a dramatic increase in the attendance at his concerts of late" (GOULD, 2005, p. 368)

Os Beatles, seguidos pelas outras bandas, tanto as da invasão britânica como as norte americanas e de outras partes do mundo, adaptaram instrumentos, sons e estilos indianos, japoneses, tibetanos e chineses quase inalterados, e os transferiram para o ambiente de música *pop* ocidental, com letras cada vez mais transcendentais. Apesar de não serem os primeiros, os Beatles, foram os que o fizeram de forma mais intensa, profunda e duradoura.

"In the mid-1960's the Beatles, then at the apex of their power as the most celebrated and influential rock group in the history of popular music, began to utilize in their songs musical elements and influences from Asia. These influences came primarily from India, although to a lesser degree Tibet, China and Japan were also represented. What is remarkable about this phenomenon is not that it occurred at all (oriental themes have been found for centuries in musical theater and popular song genres - and in classical music as well) but rather that the musical and textual oriental references were so persuasive, extending through perhaps several dozen songs composed and released over a period of six years, that is, until the Beatles ceased to exist as a group" (RECK, 1985, p. 83)

Porém, a influência só foi possível, como já comentado, em função do grande número de vendas e do alcance tanto nos EUA quanto em outros países. A esse respeito, o relato de Gould é esclarecedor:

"Sgt. Pepper was heard on record or radio by millions of listeners on the first day of its release. The extent of the airplay it received was unprecedented even by the Beatles' standards, for in the absence of a designated single, many stations simply played the entire album with the frequency of a Top Ten hit. The record had an advance sale of more than a million copies in the United States, where it remained at the top of the album charts for fifteen consecutive weeks and sold two and a half million copies by the end of 1967. In Britain it topped the charts for twenty-three consecutive weeks and became the first LP since Beatles for Sale to sell more than a million copies" (GOULD, 2005, p. 396)

Fazendo, dessa forma, com que sua música se tornasse mais acessível para o repertório do público oriental, como também com que a música oriental se tornasse mais acessível para o



público típico do *rock and roll* e da música *pop* em geral. Tornando, dessa forma, a cultura inglesa mais universalista, cumpre-se com uma das premissas de Nye, 2004, p. 11, para que a cultura tenha mais potencial de gerar *soft power*.

#### 4.3 A INFLUÊNCIA ECONÔMICA

Ainda de acordo com Nye, 2004, a medição de *soft power* se dá por medidas subjetivas e, basicamente, pode-se ter uma amostra a partir de pesquisas de opinião. Porém, o *soft power* angariado pela música inglesa na Invasão Britânica foi tão expressivo que é notável a sua influência em alguns índices quantitativos, como o aumento do turismo internacional na Inglaterra. Segundo os pesquisadores Connel e Gibson, 2007, p. 94, o turismo musical tem impactos econômicos diretos sobre lugares e pessoas, e há muitos benefícios intangíveis em termos de imagem e comercialização, que advêm das associações entre música e local. De acordo com Lickorish e Middleton, na obra *British Tourism*, de 2007: *The remarkable story of growth*, um dos principais eventos que influenciaram o turismo na Inglaterra e Reino Unido, entre 1945 e 1975, foi o lançamento do primeiro disco dos Beatles. De acordo com os autores, na década de 1950 o turismo não foi muito expressivo na Inglaterra, apesar de o número de turistas estrangeiros ter excedido um milhão em 1955 pela primeira vez. Porém, é com o advento do *rock and roll* e o lançamento de *Please Please Me*, dos Beatles, que o número de visitantes se tornou significativo, chegando, em 1969, a quase seis milhões de turistas, proporcionando à Inglaterra um superávit na balança de pagamentos de viagens, na época, de 50 milhões de libras esterlinas (LICKORISH; MIDDLETON, 2007).

Conforme nos contam Connel e Gibson, 2007:

"The lives, itineraries, songs and stories surrounding John, Paul, George and Ringo have become a multi-million pound industry in the United Kingdom, in particular in Liverpool, their home town and source of the 'Mersey-sound' of the 1960s. Liverpool figured heavily in the music of the Beatles; song titles and lyrical references to actual and mythical sites mapped out what would eventually become a tourist trail: Strawberry Fields, Penny Lane's barber shop, the bank and a shelter in the middle of the roundabout. Indeed, beyond the music itself, part of the success of the Beatles is attributable to their city; being from Liverpool authenticated their music as fresh and original, coming from a northern provincial city (in opposition to supposedly bland southern pop), to create a storm of critical and commercial success in London, New York and elsewhere. The Beatles were always known in relation to Liverpool" (CONNEL; GIBSON, 2007, p. 44)

Dessa forma, o turismo diretamente ligado aos Beatles é mais facilmente evidenciável na cidade de Liverpool. Segundo o relatório Beatles Herigate in Liverpool and It's Economic and Cultural Impact, 2015, feito sob encomenda da prefeitura de Liverpool, os impactos diretos do turismo associado aos Beatles (para o ano de 2014) são o faturamento de 39 milhões de libras esterlinas e 690 empregos; os impactos indiretos foram faturamento de 15,64 milhões de libras esterlinas e 276 empregos. Já os impactos catalíticos (aqueles associados ao valor da marca dos Beatles - como ganhos de imagem e reputação) são de 155 milhões de libras esterlinas e 5.020 empregos. A Tabela 4 mostra o número de turistas dos 10 países com maior número de visitantes em Liverpool, o quanto foi gasto e o número de noites em que esses turistas ficaram na cidade (todos os dados foram coletados em 2014).

TABELA 4: Os 10 principais países de origem de visitantes no Merseyside (em milhares).

<b>País</b>	<b>Visitantes (milhares)</b>	<b>Estadia (milhares)</b>	<b>Noites (milhares)</b>
<b>República Irlandesa</b>	1.519	521	4.625
<b>Espanha</b>	703	194	3.759
<b>Alemanha</b>	510	139	2.397
<b>França</b>	476	118	2.409
<b>EUA</b>	443	189	2.860
<b>Polônia</b>	396	81	3.637
<b>Noruega</b>	346	169	1.168
<b>Países Baixos</b>	336	94	1.203
<b>Austrália</b>	262	141	2.769
<b>Outros Europa Ocid.</b>	206	45	823
<b>Itália</b>	191	56	1.224

Fonte: UNIVERSITY OF LIVERPOOL, 2015

Adaptação e tradução: Diego Perin Adorna

A própria cidade de Liverpool possui um *soft power* próprio apenas em função dos Beatles. A cidade, através do legado dos *Fab 4*<sup>29</sup>, acabou virando ela mesma uma marca (UNIVERSITY OF LIVERPOOL, 2015). Além dos locais turísticos famosos por serem citados nas músicas e por terem sido frequentados pelos membros dos Beatles, a cidade possui

<sup>29</sup> Redução para *Fabulous 4*, como eram (e ainda são) conhecidos os Beatles

acomodações e atrações voltadas especificamente para o turismo musical beatle, como os hotéis *Hard Days Night*, *Penny Lane Hotel*, *Epstein House* e *Yellow Submarine Hotel*, bem como um museu dedicado à banda, o *The Beatles Story* (que possui artefatos dos Beatles, bem como reproduz ambientes da época e conta com um guia em áudio narrado pela irmã de John Lennon, Julia Baird), além de *tours* (como o *Magical Mystery Tour*) e lojas especializadas. Isso tudo faz com que a qualidade, autenticidade e status global da "marca" Beatles seja associada também à cidade de Liverpool, ligando-a ao *soft power* gerado pela banda, tornando-a também uma fonte de *soft power* para o Reino Unido.

Sendo o turismo um indicador de *soft power*, de acordo com o *Soft Power 30*, de 2018 (MCCLORY, 2018), a contemporaneidade dos dados atesta para a influência duradoura da música da Invasão Britânica como força motriz do turismo musical inglês (sendo 2014 cinquenta anos após o início da Invasão) e, portanto, importante fonte de *soft power*.

Outro índice em que o *soft power* angariado pelos Beatles é tal que torna possível evidenciá-lo de forma direta, é o retorno praticamente imediato em forma de objetivos almejados pelo Estado, demonstrado pela influência sobre a balança de pagamentos do Reino Unido à época da Invasão Britânica. De acordo com o artigo de Simon Willson, editor sênior da publicação *Finance & Development*, do FMI (Fundo Monetário Internacional), os Beatles ajudaram o Reino Unido a superar sua crise cambial, por alguns anos, na década de 1960, adquirindo dívidas, principalmente, através de seus shows. Também se tornaram um caso de exportação de música ao vivo cujo benefício para a balança de pagamentos foi significativo, talvez, pela primeira vez, "*But this year's event [celebration of 50th anniversary of the first Beatles concert in the USA] was also the 50th anniversary of live music's debut as a serious foreign exchange earner*" (WILLSON, 2014). Em 1964, as principais taxas de câmbio eram fixadas pelo sistema de Bretton Woods, introduzido - junto com o FMI e o Banco Mundial - em 1944. Em função disso, a libra esterlina, em meados da década de 1960, estava sob uma contínua e decadente pressão, enquanto o governo lutava para manter a paridade de US\$ 2,80 e evitar a desvalorização formal dentro do sistema de Bretton Woods. Então os Beatles entram na história:

"Along came The Beatles — mere minstrels to many, but to the U.K. government a magical machine for printing U.S. dollars. Major live popular musical acts in the mid-1960s typically earned only domestic currency. U.S. singer Elvis Presley, for example, never performed outside North America and Hawaii, and his concert earnings were all in U.S. dollars apart from four appearances in Canada. [...] The Beatles, by contrast, posted world-record dollar-denominated concert receipts from appearances during U.S. tours in

1964, 1965, and 1966. Media reports said they earned a net \$650 a second, in today's dollars, performing live in 1965. Furthermore, in 1966 the band also embarked on concert tours of Germany and Japan that raked in massive performance fees denominated in deutsche marks and yen. At the very same time, sterling was under increasing pressure from a U.K. consumption boom that was boosting imports and a prolonged seamen's strike that was blocking exports" (WILLSON, 2014)

Dessa forma, ao levarem para a Inglaterra as taxas de suas apresentações em dólar norte americano, os Beatles entraram em uma categoria de elite dos exportadores bitânicos "invisíveis" (empresas comerciais que ganhavam moeda estrangeira, não pela fabricação e transbordo de bens físicos visíveis, mas por créditos e recebimentos invisíveis) (WILLSON, 2014). Não fosse isso, a Inglaterra, em meados da década de 1960, estaria em constante déficit. A "produtificação" do *rock and roll* dos Beatles tornou possível a cobrança de taxas sobre uma variedade de serviços realizados por eles, como venda de ingressos, aparições públicas remuneradas, *royalties* das músicas, licenciamento de mercadorias e direitos de apresentação. O primeiro ministro à época, o premiado economista de Oxford, Harold Wilson, não apenas notou, como reconheceu a contribuição dos Beatles para a balança de pagamentos inglesa. Em 1965 ele concedeu aos Beatles o MBE (Member of the Order of the British Empire, uma honraria nacional geralmente concedida a heróis de guerra, grandes industrialistas, empreendedores e inventores). Nesse contexto, o professor Ballerini afirma que os Beatles são o maior produto de exportação britânico, afirmação corroborada pelo especialista Luiz Pimentel, "A música, em especial o *rock*, nascida no Reino Unido, é disparado o produto mais importante da cultura de massa da ilha e até da história. Pegue o caso dos Beatles, que encabeçaram o movimento" (PIMENTEL *apud* BALLERINI, 2017, p. 133). De fato, a contribuição dos Beatles para a Inglaterra, no quesito da balança comercial, bem como para a popularização de outros produtos ingleses, como a moda, foi considerável:

"By 1965 the group's combined efforts were thought to be grossing something on the order of a hundred million dollars a year. And this counted only the commerce generated directly by the Beatles themselves. Even more significant for the British economy was the fact that the group had single-handedly created an export market in popular music were *none* existed before. Moreover, by fanning the flames of pop Anglophilia in the United States, Europe, and parts of Asia, they had contributed significantly to the growth of Britain's fashion, entertainment, and tourism industries" (GOULD, 2005, p. 273)

Como é sabido, o poder econômico está muito mais ligado ao *hard power*, porém, segundo McClory, 2018, p. 33, os atributos econômicos de um país também podem dar uma

contribuição significativa ao seu *soft power*. Ao contribuir para a balança de pagamentos do Reino Unido na década de 1960, os Beatles também estavam contribuindo para o seu repositório de *soft power*.

#### 4.4 A INFLUÊNCIA POLÍTICA

Conforme nos conta Nye, 2004, p. 14, o *soft power* de um Estado está muito menos nas mãos do governo do que o *hard power*. Casos de incentivo governamental, como o *Jazz Ambassadors*<sup>30</sup> (vide Anexo F, cuja própria contracapa do disco *Far East Suite*, do jazzista Duke Ellington, evidencia a ação direta do Departamento de Estado dos EUA, na tentativa de obtenção de *soft power* através de seus músicos de *jazz*) são raríssimos. Porém, o poder de atração dos Beatles é tão grande que o episódio do MBE pode ser visto como uma tentativa do governo inglês de aumentar o seu *soft power*, associando-se ao quarteto de Liverpool. Mas esse não foi um ato isolado. O predecessor de Harold Wilson, Sir Alec Douglas-Home, havia descrito, publicamente, os Beatles como sua "arma secreta". Edward Heath, que assumiria a liderança do Partido Conservador, havia creditado aos Beatles a responsabilidade por "manter o mundo seguro para o *corduroy*<sup>31</sup> britânico" durante o seu tempo como presidente da Junta de Comércio britânica (GOULD, 2005, p. 272). Também do outro lado do Atlântico pode-se citar o convite da assessoria de imprensa da Casa Branca para que os Beatles fossem fotografados com o presidente Lyndon Johnson em Washington - convite polidamente declinado pelo seu empresário, Brian Epstein (GOULD, 2005, p. 250). Configurando assim algo que viria a ser comum no futuro, políticos associando-se a artistas para angariar *soft power* e prestígio (vide Anexo G).

Da mesma forma que Bob Dylan cantava sobre eventos políticos e sociais correntes, também o fizeram algumas das protagonistas da Invasão Britânica, como o The Who e a The Kinks. Apesar de não terem tido um sucesso de vendas tão grandioso quanto os já citados Beatles e Rolling Stones, levaram uma inovadora mistura de *rock and roll*, *soul music* e *ska* - a trilha sonora do já comentado movimento *Mod* - ao público norte americano. Os Kinks acabaram sendo

---

<sup>30</sup> *Jazz Embassadors* foi um programa criado em 1956, pelo Departamento de Estado dos EUA, que levou músicos de *jazz*, como Duke Ellington, Dizzy Gillespie e Louis Armstrong para excursionar ao redor do mundo como seus "embaixadores", principalmente na Ásia e América Latina, com o objetivo de melhorar a imagem norte americana em função das críticas da URSS relacionadas ao racismo e desigualdade da sociedade norte americana (VON ESCHEN, 2006)

<sup>31</sup> Tipo específico de tecido, semelhante ao veludo.

um dos grandes porta vozes mundiais do *way of life* da classe trabalhadora britânica, com suas letras carregadas de ironia e consciência de classe, como atesta a letra de *Shangri La*<sup>32</sup>:

"The little man who gets the train  
has got a mortgage hanging over his head  
but he's too scared to complain  
'cause he's conditioned that way  
time goes by and he pays off his debts  
got a TV set and a radio  
for seven shillings a week" (DAVIES, 1969)

Assim como Dylan, os Kinks não poupavam críticas aos seus governantes e à situação social de seus respectivos países. Segundo Nye, 2004, apesar de parecer contraditória, esse tipo de propaganda pode parecer, aos olhos de estrangeiros, um sinal de que aquele é um Estado forte, democrático e livre o suficiente, de forma que não necessite censurar as críticas, o que tende a aumentar a admiração das pessoas por aquele Estado, ao invés de diminuí-la, gerando assim, *soft power*.

Assim como Bob Dylan foi um importante porta voz e influenciador da contracultura norte americana (MCDOUGAL, 2014), algumas bandas da Invasão Britânica, como os Beatles e os Rolling Stones, lograram não apenas influenciar movimentos como a contracultura e a Nova Esquerda britânica e norte americana, como também a política externa, através de financiamento a grupos e protestos contrários à Guerra do Vietnã. Esses posicionamentos começaram a emergir em meados da década de 1960, sendo o ano de 1968 um ponto de convergência de vários acontecimentos políticos importantes ao redor do mundo, como o Maio de 68 na França. Assim foi também para o *rock and roll* britânico, melhor ilustrado no lançamento do álbum *Beggars' Banquet* (O Banquete dos Mendigos) dos Rolling Stones e do Álbum Branco<sup>33</sup>, dos Beatles.

"Not until 1968 would the term 'counterculture' be coined to describe the confluence of psychedelic bohemianism and New Left radicalism that would sweep through American society in the years ahead" (GOULD, 200, p. 344)

De acordo com a Nova Esquerda britânica, o papel de representar os ideais revolucionários da classe trabalhadora, no interior do *rock*, era cumprido pelos Rolling Stones

---

<sup>32</sup> Nesse sentido, o nome do álbum que contém a música Shangri-La também nos diz algo: *Arthur (Or the Decline and Fall of the British Empire)*

<sup>33</sup> Seu título oficial é apenas The Beatles, mas ficou conhecido como Álbum Branco em função da arte da capa, toda branca, com apenas a escrita "The Beatles", também em branco, porém em relevo (conforme Anexo H)

(FENERICK; MARQUIONI, 2015). A Nova Esquerda reivindicava um posicionamento e um engajamento mais efetivo do *rock* nos debates políticos da época, e acabaram encontrando nos Rolling Stones e na suas músicas os tão desejados revolucionários do *rock*. O seu álbum *Beggars Banquet*, de 1968, foi considerado pela Nova Esquerda britânica como uma apresentação da "realidade social". Com músicas como *Street Fighting Man* (que celebrava o espírito de insurreição daquele ano, de acordo com Gould, 2007), *Salt of the Earth* e *Sympathy for the Devil*, a banda, segundo a Nova Esquerda, deixava clara a sua posição política como um grupo de *rock* "engajado e revolucionário" (BERMAN, *apud* FENERICK; MARQUIONI, 2015).

Um importante debate nos movimentos da contracultura à época era sobre a violência. Segundo o ensaísta Marshall Berman, militante da Nova Esquerda dos Estados Unidos e colaborador da *New American Review*, as músicas do *Beggars' Banquet* apontavam para o quão difícil era separar a "boa" violência da "má" violência e que, no final das contas, a contracultura (em sentido geral) gostaria de mudar o mundo sem "sujar as mãos" (FENERIC; MARQUIONI, 2015). Um relato de como a violência era presente na época, principalmente entre os jovens, como uma forma de desafiar a autoridade e de mostrar a sua insatisfação, é dado por Mick Jagger, vocalista dos Rolling Stones, no documentário *Crossfire Hurricane*:

"[...] what's more interesting is that in this country [UK] the audience is, indeed, all girls, and they do behave in this way [excitation], but in the rest of the world, this isn't ture. In lot's of places they're nearly all boys. With the boys, it erupts, you know. Much more aggressively. And they use it to have a great fight with the police, they just beat the police up, as a show of sort of strenght, and a show of dissatisfaction with something" (JAGGER, *apud* CROSSFIRE, 2012)

No mesmo documetário, Mick Jagger nos dá uma percepção da sensação que pairava no ar na época, "*It felt like an explosive moment. People felt this sensation that something was going on, that have never happened before, that they'd been waiting to happen*" (CROSSFIRE, 2012)

Por outro lado, os Beatles eram criticados pela Nova Esquerda pela sua falta de posicionamento. O principal ponto de discórdia foi a canção *Revolution*, presente no Álbum Branco, de 1968. Mais especificamente no trecho "*but when you talk about destruction / Don't you know that you can count me out*" de uma das versões da canção. Segundo Fenerick e Marquioni, 2015, John Lennon (autor da letra) estaria se afastando de eventuais ações violentas. Porém, na versão da canção que entrou no álbum, intitulada *Revolution 1*, há uma pequena mas importante modificação na letra, "*you can count me out, in*". Essa ambiguidade dos Beatles foi

muito criticada pela Nova Esquerda, como sendo falta do posicionamento político no *rock*, tão almejado pelo movimento (FENERICK; MARQUIONI, 2015). Isso mostra que a importância do *rock and roll* britânico alcançou tal nível que seus posicionamentos políticos (ou a falta deles) e suas letras eram considerados de grande importância - pelo seu alcance e pela sua capacidade de dialogar com o jovem<sup>34</sup> - pelos movimentos da contracultura, tanto britânica quanto norte americana, como a Nova Esquerda.

Apesar disso, o Álbum Branco possui outras canções importantes, como *Blackbird*. Escrita por Paul McCartney, versa metaforicamente sobre o movimento dos direitos civis nos EUA (FENERICK, MARQUIONI, 2015), "*blackbird singing in the dead of night / Take these broken wings and learn to fly [...] all your life, you we're just waiting on this moment to be free*" (LENNON; MCCARTNEY, 1968). A atenção de McCartney ao movimento dos direitos civis é clara em sua fala sobre a situação da discriminação racial e do preconceito nos EUA (um pouco menos familiar aos ingleses, comparativamente, como já comentado):

*"it's a lousy country to be in where anyone who is black is made to seem a dirty nigger [...] There they were in America, all getting house-trained for adulthood with their indisputable principle of life: short hair equals men; long hair equals women. Well, we got rid of that little convention for them"* (MCCARTNEY, apud GOULD, 2007)

Porém, os Beatles foram além disso. Eles patrocinaram e emprestaram seus nomes e seu alcance a diversas causas. A Campanha para o Desarmamento Nuclear (CND, na sua sigla em inglês) recebeu patrocínio do Paul McCartney em 1965 e de John Lennon em 1970. John Lennon e George Harrison participaram de um concerto para a UNICEF em 1969. Em 1965, John Lennon doou um desenho seu para a Oxfam<sup>35</sup> e uma música para a *World Wildlife Fund* (WWF), em 1969, bem como pagou as multas de 100 ativistas anti *Apartheid*, que interromperam a turnê da equipe sul-africana de rugby de 1969-70, nas Ilhas Britânicas. Já o patrocínio para a contracultura tomou forma nas doações para a *Black House*, de Michael X<sup>36</sup> (COLLINS, 2012). Paul McCartney, inclusive, se envolveu pessoalmente na formação do movimento de contracultura, nascido em 1965, conhecido na Inglaterra como *Underground* (GOULD, 2007).

---

<sup>34</sup> "[...] it was widely accepted that pop music was the supreme expression of, and influence upon, the young (COLLINS, 2012)

<sup>35</sup> A Oxfam é uma confederação internacional de 20 ONGs que trabalha com parceiros em mais de 90 países para acabar com as injustiças que causam pobreza <[www.oxfam.org](http://www.oxfam.org)>

<sup>36</sup> <[https://www.telegraph.co.uk/culture/books/non\\_fictionreviews/3557681/Michael-Xs-black-power-plays.html](https://www.telegraph.co.uk/culture/books/non_fictionreviews/3557681/Michael-Xs-black-power-plays.html)>



Uma das ações políticas com maior reverberação internacional foi o posicionamento, principalmente de John Lennon, contra a Guerra do Vietnã. Em 1969 ele devolve o seu MBE em protesto ao envolvimento britânico nas guerras do Vietnã e de Biafra, causando alvoroço no governo britânico. Em uma entrevista, ele deixa clara sua posição "*Taking all the money [for buying bombs] and then moaning about deficits here, deficits there*" (LENNON, *apud* GOULD, 2007), dirigindo-se ao primeiro ministro Harold Wilson, e os gastos com a Guerra. Lennon inclusive atuou no filme *How I Won the War*, uma sátira sobre o mito do herói na guerra, cujo cartaz<sup>37</sup> virou instantaneamente um ícone nos Estados Unidos, por simbolizar a situação de centenas de milhares de jovens lutando por suas vidas nas selvas do Vietnã (GOULD, 2007). Fizeram parte desse ativismo político de John Lennon e Yoko Ono os *Bed-Ins for Peace*. Começando em Amsterdam em 1969, consistiam em aproveitar a gigantesca cobertura midiática de praticamente tudo que eles faziam, para passar o tempo todo na cama, dando entrevistas com cunho político contra a Guerra do Vietnã e a favor da paz, "*We're doing a commercial for peace on the front pages of newspapers around the world instead of a commercial for war*" (LENNON, *apud* GOULD, 2007, p. 551). John explica que ele e Yoko estavam tentando comunicar a ideia, ironicamente, de que, quem se importasse com a Guerra não ficasse em casa deitado, mas fizesse algo. Lennon também patrocinou a instalação de grandes painéis publicitários em Nova York, Paris, Roma, Berlim, Tóquio e mais meia dúzia das principais cidades do mundo, nos quais se lia "*War Is Over! If You Want It - Happy Mery Christmas from John and Yoko*" (GOULD, 2007). Além disso, enviou convites para reuniões sobre paz e guerra para os líderes de todos os países. Apesar de poucos responderem, ele teve uma reunião com o primeiro ministro canadense Pierre Trudeau e com o ministro da saúde (também canadense) John Munro. Segundo Lennon, em 1970, "*If we can influence enough ordinary people, they can influence the politicians*" (LENNON, *apud* COLLINS, 2012, p. 10). E há evidências de que essa colocação de Lennon tem fundamento, conforme transcrição de mensagem (video Anexo I) de Harold Wilson para Lyndon Johnson, em 1967:

"I would like you to understand our political situation here. For two years, whether with a majority of three or a majority of a hundred, I have been able to hold my Party. On the Thursday before Kosygin's visit I had a hostile vote of 68 on a Resolution specifically demanding that H.M.G. should associate itself with U Thant's appeal to you to stop the bombing unconditionally. The vote would have been much larger if I had not made a

---

<sup>37</sup> Vide Anexo J

short personal appeal not to rock the boat in advance of Kosygin's visit. If Kosygin secures a propaganda victory on this question, my Opposition will rise to much bigger figures. You are in a better position than I to know the reaction in the United States. As I have said, when all is said and done, my decision on policy here is dictated not by political pressures but by what I know to be right" (WILSON, 1967)

Atesta para o temor que o governo norte americano tinha da influência direta das ações do beatle John sobre a sua política externa em relação ao Vietnã, a tentativa de proibir a entrada de John Lennon nos Estados Unidos, no início da década de 1970, utilizando como justificativa condenações do músico no Reino Unido por posse de drogas, bem como a investigação minuciosa por parte do FBI (*Federal Bureau of Investigation*) sobre a vida e ações de John Lennon e Yoko Ono e sua relação com grupos opositores à guerra (FBI, 1972).

"A confidential source, who has furnished reliable information in the past, has advised that John Lennon, former member of The Beatles singing group, has contributed \$75.000 to assist in the formation of EYSIC, formed to direct movement activities during the coming election year to culminate with demonstrations at the Republican National Convention during August, 1972. This source advised that other leaders of EYSIC are in constant contact with Lennon" (FBI, 1972)

Apesar de todos os relatos, mensurar influência política não é tarefa fácil. Nesse sentido, John Street, Seth Hague e Heather Savigny proporcionam algumas importantes referências:

"If we are to claim that music and musicians do play a significant role in political action, three conditions have to be met. The musicians have to be regarded as legitimate or authoritative representatives of their cause. Secondly, there have to be processes - forms of organizations - that enable musicians and political activists or non-governmental organisations (NGOs) to work together. And finally, there has to be some means by which the music not only conveys the message or sentiment of the movement or cause, but also motivates it" (STREET *et al.* 2008, p. 275)

A partir desses critérios de legitimização, organização e performance, é possível fazer uma avaliação mais favorável da influência política dos Beatles (do que apenas a discussão anterior de suas ideias e métodos).

Segundo Street, Hague e Savigny, a legitimação não é apenas criada pelos músicos ou conferida por seus fãs, mas gerada principalmente "[by] *the ways in which the press and broadcasters report, represent or use musicians as 'authoritative' sources on political issues*" (STREET *et al.*, 2008, p. 276). Nesse sentido, principalmente a partir da segunda metade da década de 1960, quando as opiniões dos Beatles começaram a serem levadas mais a sério pela

mídia *mainstream*, pode-se afirmar que os Beatles cumprem com esse quesito, em função da importância que a mídia atribuía a qualquer coisa emitida por eles, sendo um exemplo a grande cobertura midiática dos *Bed-Ins* de Lennon. (GOULD, 2007). A partir dessa grande cobertura midiática, pela primeira vez os Beatles transformaram as entrevistas do *show business* em palanques de posicionamento político (COLLINS, 2012).

No quesito organizacional, a ferramenta mais importante dos Beatles era a própria banda. David Crosby<sup>38</sup>, nesse sentido, fala pela sua geração "*The band format, their instruments, the band as attempt at democracy or a kind of family... we learned all of that from the Beatles*" (CROSBY, *apud* COLLINS, 2012, p. 14). A estrutura dos Beatles como banda consagrou a ideologia da democracia participativa e um "*ethos* igualitário", reunindo os destinos e vidas de seus membros (WEINSTEIN, *apud* COLLINS, 2012, p. 14). Ainda quanto ao sentido organizacional, pode-se citar também a prática, disseminada no *rock and roll* pelos Beatles, de escrever o seu próprio material, facilitando assim a articulação e propagação das visões políticas das bandas, estabelecendo o *rock and roll* e a música *pop* em geral ao lado de gêneros como o *folk* como meio de expressão política. Apesar de se referir a bandas, pela sua expressão, alcance e influência mundiais, inclusive sobre políticos e chefes de Estado<sup>39</sup>, é possível fazer um paralelo da inspiração ao espírito democrático causada pelos Beatles com as ideias de Nye, 2004. Segundo o autor, regimes democráticos são mais propensos à geração de *soft power*.

Ainda sobre as formas organizacionais, Marcus Collins, professor de Política e Estudos Internacionais da Universidade de Loughborough, afirma que, além de estabelecerem a música *rock* e *pop* como um meio político, os Beatles transfiguraram existentes rituais *pop* em eventos políticos. Uma conferência antes de um show representava a oportunidade de falar contra a Guerra do Vietnã, um especial de TV possibilitava satirizar figuras autoritárias e um show filmado dava aos Beatles a chance de quebrar a lei<sup>40</sup>. Porém, a iniciativa mais influente nesse sentido foi a de George Harrison, em 1971, no *Concert for Bangladesh*. Ele inventou o conceito de concerto de "caridade", apresentando várias estrelas da música no mesmo palco, inspirando

---

<sup>38</sup> David Van Cortlandt Crosby é um guitarrista, cantor, compositor e produtor dos Estados Unidos. Além de sua carreira solo, também é conhecido por ter sido um dos fundadores das bandas The Byrds, Crosby, Stills & Nash e Crosby, Stills, Nash & Young e CPR

<sup>39</sup> "*MPs traded song titles across the floor of the Commons, as when Tony Blair pondered whether 'Help!' (1965) or 'Hello Goodbye' (1967) was the most appropriate Desert Island Disco for an ineffective Leader of the Opposition*" (HANDSARD, *apud* COLLINS, 2012)

<sup>40</sup> O último show ao vivo dos Beatles foi uma apresentação ilegal no terraço da sede da Apple Corps, em Londres.

concertos como o *Live Aid* e o *Live 8*. O *Concert for Bangladesh*, inclusive, é mencionado no relatório *Soft Power 30*, de 2018, como contribuição para o *soft power* indiano:

"India's principled boycott of South Africa for its racist Apartheid policies won it respect from post-colonial states across Africa. In 1971, despite overwhelming opposition from the US and United Nations, India created international acceptability for its intervention in East Pakistan (which resulted in the independent state of Bangladesh) by calling attention to the morality of its actions. It was assisted in no small part by the appeal of Indian culture among the likes of former Beatles member George Harrison, who organised a sold out concert for Bangladesh in New York's Madison Square Garden that featured Eric Clapton and Bob Dylan, and helped bring acceptability to India's military intervention and creation of an independent state." (MCCLORY, 2018, p. 65)

Segundo o professor Collins, os Beatles fizeram muito para estabelecer uma estrutura organizacional através da qual o *pop* pudesse perseguir objetivos políticos (COLLINS, 2012, p. 15).

Se performance, de acordo com Street, Hague e Savigny, é medida através da habilidade dos músicos de inspirar participação política na sua audiência, é aí que os Beatles encontram o seu maior ponto de influência. Diversas de suas músicas viraram hinos políticos. Tanto intencionalmente, como *Come Together* e *Give Peace a Chance* (essa última de Lennon), como de forma não intencional e adaptada. A letra do refrão de *Yellow Submarine*, "*we all live in a Yellow Submarine*" (LENNON; MACCARTNEY, 1999) se transformou, durante uma greve de trabalhadores, em "*We all live on bread and margarine*", enquanto que estudantes da *London School of Economics* entoavam "*We all live in a Red LSE*" (em referência ao apoio à ideologia comunista) (BLACKBURN; ALI, *apud* COLLINS, 2012, p. 15). Em protestos em Berkeley, o refrão da canção *If I Fell*, "*If I fell in love with you*" (LENNON; MCCARTNEY, 1964) foi mudado para "*If I negotiate with you*" (DRAPER, *apud* COLLINS, 2012).

Ainda de acordo com o professor Collins:

"[...] conceptions of both politics and pop music expanded as a result of the Beatles' politicisation. The Beatles' inescapable celebrity forced politicians and commentators to attend to musicians whose unorthodox background, occupation, lifestyle, opinions, methods and modes of expression would have ordinarily removed them from the realm of public affairs [...]. No other band was the subject of 'voluble, rival claims' in the run-up to a general election by the leaders of the two major British parties (Epstein 1964, 110), much as no pop musician other than John Lennon could have convinced the world's press to film him pontificating for days on end in his pyjamas. The Beatles' engagement with politics in turn led them to broaden their repertoire of songs, to diversify their range of public activities and to extend their ambitions beyond those of

creating music, entertaining fans and attaining fame, wealth and happiness" (COLLINS, 2012, p. 15-16)

Fica clara, dessa forma, a influência dos Beatles e do *rock and roll* irradiado pela Invasão Britânica não apenas na política doméstica, como também na internacional. Desde a sua contribuição com os movimentos de contracultura como nos constrangimentos causados à política externa britânica e norte americana em relação à Guerra do Vietnã, o *rock and roll* trabalhou conforme os preceitos de Nye, 2004, emanando mensagens de democracia, liberdade e igualdade, princípios centrais do neoliberalismo de Nye e de suma importância para a geração de *soft power*.

#### 4.5 O LEGADO

Esse potencial de gerar *soft power* permanece até hoje. Tomando como exemplo os Jogos Olímpicos de Verão de Londres em 2012, fica evidente a manutenção do *soft power* do *rock and roll* britânico. No fechamento dos Jogos Olímpicos de Verão de Pequim, em 2008, na já usual apresentação do próximo país a sediar os jogos, a Inglaterra colocou, como seu representante, Jimmy Page, guitarrista da famosa banda inglesa Led Zeppelin (que surgiu da banda Yardbirds, uma das participantes da Invasão Britânica), para tocar um clássico do *rock and roll* inglês, *Whole Lotta Love*, em cima de um emblemático ônibus vermelho londrino<sup>41</sup>. Além disso, a *playlist* do evento - que teve a música britânica como principal tema (HEATH, 2012) - contou com diversas músicas de bandas da Invasão Britânica, como Beatles, The Who e Rolling Stones, além de músicas de bandas cuja influência da Invasão é, declaradamente, bastante forte, como Oasis e Blur (HEATH, 2012), (apesar de ser possível afirmar que poucas bandas de *rock and roll* não foram influenciadas por, pelo menos, Beatles e Rolling Stones). É importante frisar que as músicas foram acompanhadas, muitas vezes, por encenações que remetiam ao conceito visual das capas e artes dos discos da época em que foram lançados.

"A cerimônia de abertura dos Jogos [Olímpicos de Verão de Londres] de 2012 pode ser considerada como um resumo dos aspectos favoráveis presentes no poder brando que o Reino Unido detém. [...] As tendências de valores globalmente aceitos por Nye foram integralmente adequadas às expressões culturais dentro do espetáculo da cerimônia. [...] A ênfase nas influências e nas inovações britânicas e sua população retrataram o país

---

<sup>41</sup> Vídeo disponível em <<https://www.dailymotion.com/video/x6ff18f>>

como um lugar livre, valorizando a autonomia. Mensagens de igualdade e liberdade, princípios centrais do liberalismo, eram emendados durante todo o espetáculo por meio de imagens culturais de pluralismo, unidade, legado e inclusão" (HOCHASTATTER, *apud* OLIVEIRA, 2015, p. 71)

O *soft power* angariado pela Inglaterra em função dos Jogos Olímpicos de Verão de 2012 foi notável. Segundo o *ranking* de *soft power* da revista Monocle, em 2012, o país passou do segundo, no anterior, para o primeiro lugar, superando os EUA. Os Jogos de 2012 - e o *rock and roll* nas músicas na apresentação em Pequim, bem como na abertura e encerramento, em Londres - foram sem dúvida fator decisivo para essa alteração na colocação (OLIVEIRA, 2015).

Devido à sua influência à época e na atualidade, da sua força e projeção global tanto como produto quanto como ícone cultural, fica evidenciado o enorme repositório de *soft power* presente nos Beatles e no *rock and roll* britânico, para o Reino Unido.

"The Beatles were not simply British, or straightforwardly Americanized. They were a global force - they were indeed "here, there and everywhere." But the spectacular history of the Beatles reminds us that as the "everywhere" of global culture was made by a rising tide of commodification, it was always interpreted according to the cultural politics of "here" and in light of the ways in which "there" was imagined" (LEBOVIC, 2017, p. 65)

## 5 CONCLUSÃO

Tendo início em fevereiro de 1964, com a chegada dos Beatles aos Estados Unidos e, de forma mais evidente, a partir da aparição dos Beatles no programa de televisão *The Ed Sullivan Show*, a Invasão Britânica sem armas, como analisada, mostrou-se o início de uma transformação social, econômica e cultural. A partir dos EUA - o maior mercado mundial para o *rock and roll* - espalhou-se para o restante do planeta. Doravante, a música e, em especial, o *rock and roll*, se tornou parte indissociável da imagem do Reino Unido de forma primordialmente positiva. Apesar de nem sempre perseguir os mesmos objetivos dos governantes, a influência dos Beatles e dos movimentos iniciados com a Invasão Britânica sempre geraram *soft power* para o Estado, pois o autor do conceito coloca que, quando um governo permite que agentes dentro do próprio Estado falem mal dele, tal Estado deve ser forte e livre o suficiente para isso, angariando, de toda a forma, uma imagem positiva para este perante os demais.

Como visto ao longo do desenvolvimento do presente trabalho, muitos foram os fatores que tornaram possível a conquista do mundo, a partir da invasão dos Estados Unidos, pelas bandas e pelo *soft power* britânico, tendo o *rock and roll* como o seu principal instrumento. Não fossem condicionantes históricos, econômicos e sociais específicos, tal estilo musical provavelmente não teria o efeito demonstrado nesta monografia, e isso faz com que o *rock and roll* seja ainda mais especial, pois é um produto dessas condições singulares, gravadas na história de uma era, cujos frutos, porém, são colhidos até hoje em forma de poder de atração,. Para isso, o *rock and roll* deve muito ao Plano Marshall e às políticas sociais aplicadas pelos Estados europeus (principalmente pelo Reino Unido) no pós Segunda Guerra Mundial. Isso possibilitou, conforme demonstrado no desenvolvimento desta monografia, o advento inédito do pleno emprego em muitos países, resultando em um excedente de renda para as famílias que, chegando ao jovem, transformou-se em discos de vinil, ingressos para shows e demais produtos derivados da produtificação do *rock and roll*, bem como dos próprios Beatles. Estes também, frutos da sua era e de suas especificidades, como a transformação da indústria da música, da mídia e da tecnologia.

A partir dos pressupostos de Nye, 2004, sobre a cultura como fonte de *soft power*, amparados pelos índices mais específicos de McClory, 2018, como o alcance internacional e o volume da produção cultural de um país, a sua qualidade, bem como a afluência de turistas e um

modelo econômico atraente - que os Beatles assim ajudaram a manter por um período -, foi demonstrado que o *rock and roll* britânico surgido na década de 1960 logrou angariar um enorme repositório de *soft power* para o Reino Unido. Tal afirmação foi comprovada através (i) da pujança das vendas internacionais de produtos como discos, shows e filmes, ou seja, do alcance global da indústria musical inglesa; (ii) da influência cultural exercida sobre outros Estados; (iii) do retorno financeiro, tanto imediato quanto contínuo, para o Estado inglês e (iv) pela influência política causada pelos atores componentes da Invasão Britânica sem armas.

A partir de 1964, foi demonstrado, principalmente através dos gráficos 1, 2 e 3, que houve de fato uma predominância das músicas e bandas britânicas nas paradas de sucesso dos EUA, durante o período da Invasão Britânica, entrando em queda logo depois, até o final dos anos 1960. Fator que foi de suma importância para o potencial do movimento de angariar *soft power*, pois a América do Norte era o principal mercado do *rock and roll* e porta de entrada para o mercado global. Também foi demonstrada a pujança dos números de vendas de discos dos Beatles ao redor do mundo. Como principal ator da Invasão, esses mesmos números são muitas vezes inéditos em todo o mercado da cultura *pop* até hoje. Como demonstrado no gráfico 5, o alcance global de vendas dos álbuns do quarteto de Liverpool é enorme, tendo como principais destinos dos seus discos países de variados continentes, como Canadá, França, Austrália, Argentina, Brasil, Suécia e outros. Porém não foram só os seus discos que alcançaram diversos países, os próprios Beatles se apresentaram em 17 países diferentes, tão variados quanto Nova Zelândia, Canadá, Austrália, Japão, Hong Kong, entre outros. O que parece comum hoje em dia, na época foi uma verdadeira proeza para uma banda de música *pop*. Utilizando o exemplo de um artista com números de venda e popularidade comparáveis aos dos Beatles, como Elvis Presley, fica evidente a raridade de tal fenômeno: Elvis nunca se apresentou fora dos EUA.

Ao observar os critérios do relatório *The Soft Power 30*, baseado nos preceitos de Nye, e tendo em vista os fatos apresentados, conclui-se que a Invasão Britânica cumpre "com louvor" o sub-índice cultura para geração de *soft power*, que valoriza o alcance e o volume da produção cultural de um país, sendo o dado objetivo medido o alcance global da indústria musical, qualidades estas evidentes nos números apresentados na presente monografia.

Em conjunto com as vendas e apresentações globais, os Beatles também diversificaram as mídias nas quais eram divulgados, ampliando o seu alcance e seu potencial gerador de *soft power*. O rádio mostrou-se um forte meio de difusão da sua arte, proporcionando o frenesi e a agitação



ideiais para que os EUA estivessem ávidos pelos Beatles mesmo antes do início da Invasão. Porém a televisão foi de fundamental importância, pois proporcionou que os Beatles entrassem no lar de mais de um terço da população do maior mercado do *rock and roll*, a maior audiência já registrada em um programa de televisão. Mas não apenas isso, a transmissão televisiva por satélite possibilitou a entrada dos Beatles nas casas de mais de 200 milhões de pessoas em todos os continentes, em 1965, no programa *Our World*, ampliando ainda mais o seu poder de atração. E daí para o cinema e os primeiros filmes, *A Hard Days Night* e *Help*, cujas bilheterias bateram recordes, foi um movimento que parecia bastante natural, mas ao mesmo foi cuidadosamente planejado por importantes atores, como o empresário Brian Epstein e o produtor George Martin. Apesar de trabalharem nos bastidores, foram de suma importância, juntamente com as grandes gravadoras, com a oligopolização do mercado e com a inovação tecnológica, para construção da pujança da Invasão Britânica e da elevação do mercado da música à indústria da música, e à transformação desse negócio em um ramo da indústria do entretenimento, cujas vendas e escopo internacionais rivalizariam aqueles que apenas Hollywood alcançara. Segundo Nye, 2004, os filmes de Hollywood são uma importante fonte de *soft power* para os EUA, sendo possível fazer um paralelo com o cinema inglês, principalmente com os filmes dos Beatles, mas também *Sympathy for the Devil*, dos Rolling Stones e *Quadrophenia*, do The Who, em função do seu alcance. As bandas da Invasão Britânica utilizaram, dessa forma, diversificadas mídias, como o cinema, para promover o seu sucesso e aumentar o seu potencial de angariar *soft power* para a Inglaterra.

Outra consequência do enorme sucesso de vendas e popularidade dos Beatles, é o aumento do poder de barganha dos artistas em relação às gravadoras. Como criadores do seu próprio produto, os percentuais de *royalties* de gravação da banda cresceram de 3%, em 1962, para 17,5% em 1970 (FRIEDLANDER, 2006). Esse poder de barganha influenciou o mercado da música no sentido de possibilitar que as bandas em geral tivessem maior controle sobre suas carreiras e sua obra. E não apenas na Inglaterra, mas também nos EUA, e daí também para o restante do planeta, proporcionando aos artistas uma maior autonomia sobre os seus meios de produção. A partir disso pode-se concluir que, em função da grandiosidade dos números de vendas e demais produtos relacionados aos Beatles, houve uma influência de ordem cultural nos EUA e demais mercados da música.

De toda a forma, a influência cultural dos Beatles e da Invasão Britânica sem armas não se deu apenas de forma indireta em função da sua pujança mercadológica. A cena *rock and roll* norte americana, praticamente extinta desde fins da década de 1950 devido aos fatores demonstrados, como o conservadorismo e o racismo, tomou novo fôlego a partir da Invasão Britânica e voltou a produzir bandas e atores influentes, tanto no cenário norte americano quanto no mundial. Muitas bandas de rock americanas dessa época, originárias da Califórnia, como Jefferson Airplane, The Doors, The Byrds e Grateful Dead. Enquanto isso, em Detroit, artistas negros americanos - Marvin Gaye, Stevie Wonder, The Supremes, Smokey Robinson e The Temptations - estavam gravando músicas da 'Motown'. Essa rica efervescente mistura de sons *pop* americanos, que colocou os Estados Unidos de volta no mapa após uma breve paixão pelo *pop* do Reino Unido, surgiu justamente por influência do *rock and roll* vindo da ilha da Rainha (FRASER, 2005).

Não apenas isso, mas os Beatles, especificamente, influenciaram diretamente nomes do calibre de Bob Dylan. Um dos mais importantes porta vozes da canção de protesto e vida norte americanas, ganhador do prêmio Nobel em literatura em 2016 por ter "criado novas expressões poéticas dentro da grande tradição da música americana" (BBC, 2016). Segundo o próprio Bob Dylan, os Beatles foram os responsáveis pela mudança na sua música. Em termos de influência artística, se não de impacto comercial, a conversão de Dylan ao *rock*, no verão de 1965, mudou o mundo da música popular tão profundamente quanto os Beatles haviam feito no ano anterior (GOULD, 2005). Ao mudar o seu tipo de som e adequar-se a outro que era mais aceito, acessível e que fazia parte do repertório de um número muito maior de pessoas (em comparação ao *folk*), Dylan estava indo ao encontro de uma das premissas de Nye para a geração de *soft power* através da cultura. Segundo o autor, é mais provável que a cultura popular atraia pessoas e produza *soft power* (no sentido de resultados favoráveis e preferíveis para os Estados) em situações em que as culturas (do emissor e do receptor) são pelo menos um pouco semelhantes do que profundamente diferentes. Isso pois o *soft power* depende, muito mais do que o *hard power*, da existência de disposição por parte dos receptores e intérpretes dessa cultura (NYE, 2004). Tal foi o poder de atração da Invasão Britânica no exterior, que provocou mudanças tão profundas nos seus maiores compositores e na cultura como um todo. Pode-se concluir, dessa forma, que as bandas da Invasão Britânica, e em especial, os Beatles, aproximaram a cultura norte americana da cultura inglesa, facilitando, dessa forma, a geração de *soft power* para o Estado inglês.

As incursões dos Beatles em elementos da música oriental trabalharam no mesmo sentido, de aproximar suas composições a outras culturas, principalmente à indiana. Começando com a introdução tímida de instrumentos indianos, como na música *Norwegian Wood*, passando para uma maior confluência de elementos, como em *Love You To*, atingindo uma aproximação filosófica, como na música *Tomorrow Never Knows*, até chegar no álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, em que, além da explícita influência musical e filosófica evidenciada na música *Within You Without You*, há uma total imersão da banda na cultura oriental, demonstrada através de diversas imagens na capa do álbum, como uma figura de Buddha e uma estatueta da deusa Hindu Lakshmi, mas também pelo modo de vestir dos Beatles nas aparições após esse álbum, em que claramente utilizavam vestimentas indianas, como pode ser verificado no Anexo E.

Mas não apenas os Beatles se aproximaram da cultura oriental, como também influenciaram outros artistas no mesmo sentido. Segundo Reck, 1985, a partir de "*Love You To*" e das posteriores "músicas indianas" dos Beatles, ocorreu uma espécie de modismo entre os artistas da música *pop* e *rock*, dando origem a uma onda de um gênero inteiramente novo, o *raga rock* (GOULD, 2005), como na música *Paint it Black*, do álbum *Aftermath*, dos Rolling Stones, de 1966, cujo acompanhamento de cítara é o principal elemento da música (a qual ficou 11 semanas em primeiro lugar das paradas da *Billboard Hot 100*).

Ademais, essa apropriação de elementos da música e cultura indianas pelas bandas de *rock* da Invasão Britânica fez com que artistas indianos fossem mais ouvidos e mais procurados pelos públicos ocidentais, aumentando suas vendas e público em shows, como nos concertos europeus do músico indiano Ravi Shankar.

Nesse sentido, o sucesso internacional dos Beatles tornou-se "auto-reprodutível", pois a escala do seu mercado lhes permitiu pegar emprestadas essas novas nuances sonoras e culturais, como as asiáticas, o que fazia com que sua paleta cultural estivesse em constante expansão, o que, por sua vez, ajudava a expandir a escala do seu mercado.

Dessa maneira, os Beatles e demais bandas da Invasão Britânica que lograram se aventurar no universo da música oriental, tornaram suas músicas mais acessíveis para o repertório do público oriental, como também tornaram a música oriental mais acessível para o público típico do *rock and roll* e da música *pop* em geral. É possível assim, concluir que, novamente, as premissas de Nye, 2004, para que a cultura tenha mais potencial de gerar *soft power*, foram

cumpridas, ao tornar a cultura inglesa mais próxima e similar à cultura oriental, tornando, dessa forma, a cultura inglesa mais universalista, reconhecível e aceitável em um maior número de regiões do mundo.

Apesar de, conforme Nye, 2004, os efeitos do *soft power* requererem um longo prazo para serem verificados, devido à sutileza de tal poder, bem como à falta de controle do Estado sobre os seus resultados, principalmente em se tratando de cultura, a influência do *rock and roll* britânico e dos Beatles foi tal que foi possível, no período estudado, verificar o alcance de objetivos concretos pelo Estado britânico através do *soft power* gerado por esses atores.

Em primeiro lugar, foi demonstrado que o aumento do turismo no Reino Unido, na década de 1960, foi consequência direta do surgimento dos Beatles. De acordo com Lickorish e Middleton, na obra *British Tourism, de 2007: The Remarkable Story of Growth*, um dos principais eventos que influenciaram o turismo na Inglaterra e Reino Unido, entre 1945 e 1975, foi o lançamento do primeiro disco dos Beatles. Ainda de acordo com os autores, na década de 1950 o turismo não foi muito expressivo na Inglaterra, apesar de o número de turistas estrangeiros ter excedido um milhão em 1955 pela primeira vez. Porém, é com o advento do *rock and roll* e o lançamento de *Please Please Me*, dos Beatles, que o número de visitantes se tornou significativo, chegando, em 1969, a quase seis milhões de turistas, proporcionando à Inglaterra um superávit na balança de pagamentos de viagens, na época, de 50 milhões de libras esterlinas. Ademais, esse turismo trouxe contribuições significativas para a cidade natal dos Beatles, Liverpool, onde o turismo diretamente ligado aos *Fab 4* é mais facilmente evidenciável, conforme mostra a Tabela 4, página 75. Até hoje a cidade tem grande parte de sua receita atrelada à marca Beatles, aos impactos diretos e catalíticos do turismo musical associado à banda. Além disso, Liverpool possui um *soft power* próprio apenas em função dos Beatles. A cidade, através do legado dos Beatles, acabou virando ela mesma uma marca (UNIVERSITY OF LIVERPOOL, 2015), ligando-a ao *soft power* gerado pela banda, tornando-a também uma fonte de *soft power* para o Reino Unido.

Sendo o turismo um indicador de *soft power*, de acordo com o *Soft Power 30*, de 2018 (MCCLORY, 2018), a contemporaneidade dos dados atesta para a influência duradoura da música da Invasão Britânica como força motriz do turismo musical inglês (sendo 2014 cinquenta anos após o início da Invasão) e, portanto, importante fonte de *soft power*.

Outro índice em que o *soft power* angariado pelos Beatles é tal que torna possível evidenciá-lo de forma direta, é o retorno praticamente imediato em forma de objetivos almejados pelo Estado, demonstrado pela influência sobre a balança de pagamentos do Reino Unido à época da Invasão Britânica. De acordo com o artigo de Simon Willson, editor sênior da publicação Finance & Development, do FMI (Fundo Monetário Internacional), os Beatles ajudaram o Reino Unido a superar sua crise cambial, por alguns anos, na década de 1960, adquirindo divisas, principalmente, através de seus shows. Os Beatles, devido ao seu alcance global, ao levarem para o Reino Unido as taxas de suas apresentações, *royalties*, vendas internacionais de discos e produtos, em dólar norte americano, mantiveram a balança de pagamentos do Reino Unido estável entre 1964 e 1966. O primeiro ministro à época, o premiado economista de Oxford, Harold Wilson, reconheceu oficialmente a contribuição dos Beatles para a balança de pagamentos inglesa. Em 1965 ele concedeu aos Beatles o MBE (Member of the Order of the British Empire) pela sua contribuição para a balança de pagamentos do Reino Unido. Nesse sentido, o professor Ballerini, 2017, afirma que os Beatles são o maior produto de exportação britânico.

Como é sabido, o poder econômico está muito mais ligado ao *hard power*, porém, segundo McClory, 2018, p. 33, os atributos econômicos de um país também podem dar uma contribuição significativa ao seu *soft power*. Ao contribuir para a balança de pagamentos do Reino Unido na década de 1960, os Beatles também estavam contribuindo para que a economia inglesa fosse vista como "saudável" no exterior. Conclui-se assim, que os Beatles contribuíram, também no quesito econômico, para o repositório de *soft power* do Reino Unido.

Conforme relata Nye, 2004, o *soft power* de um Estado está muito menos nas mãos do governo do que o *hard power*. Porém, o poder de atração dos Beatles é tão grande que o episódio da entrega do MBE pode ser visto como uma tentativa do governo inglês de aumentar o seu *soft power*, associando-se ao quarteto de Liverpool. E esse não foi um fato isolado, também o fizeram Sir Alec Douglas-Home, predecessor de Wilson, ao afirmar que os Beatles eram a sua "arma secreta". Edward Heath, que assumiria posteriormente a liderança do Partido Conservador, havia creditado aos Beatles a responsabilidade por "manter o mundo seguro para o *corduroy* britânico" durante o seu tempo como presidente da Junta de Comércio britânica (GOULD, 2005). Configurando assim algo que viria a ser comum no futuro, políticos associando-se a artistas para angariar *soft power* e prestígio (vide Anexo G).

Outro ator da Invasão Britânica que vai ao encontro das premissas de Nye para a geração de *soft power* é a banda The Kinks. Ao cantarem sobre as mazelas da vida britânica, com letras carregadas de ironia e consciência de classe, não poupavam críticas ao governo e à vida do proletariado inglês. Segundo Nye, 2004, apesar de parecer contraditória, esse tipo de "propaganda negativa" pode parecer, aos olhos dos estrangeiros, um sinal de que aquele é um Estado forte, democrático e livre o suficiente, de forma que não necessita censurar as críticas, o que tende a aumentar a admiração das pessoas por aquele Estado, ao invés de diminuí-la. Podendo-se concluir assim que, os Kinks, ao terem a liberdade de criticar o governo inglês, geraram *soft power* para o Estado britânico.

Assim como Bob Dylan foi um importante porta voz e influenciador da contracultura norte americana (MCDOUGAL, 2014), algumas bandas da Invasão Britânica, como os Beatles e os Rolling Stones, lograram não apenas influenciar movimentos como a contracultura e a Nova Esquerda britânica e norte americana, como também a política externa, através de financiamento a grupos e protestos contrários à Guerra do Vietnã. As novas esquerdas, que clamavam por porta vozes no *rock and roll*, acabaram adotando os Rolling Stones, devido a uma maior identificação de letras como *Street Fighting Man*, *Sympathy for the Devil* e *Salt of the Earth*, aos objetivos desses grupos. Grupos esses que, apesar de terem nos Rolling Stones um porta voz, cobravam veementemente um posicionamento também dos Beatles, que, apesar de não se posicionarem claramente, possuíam canções politicamente relevantes, como *Blackbird*, que versa metaforicamente sobre o movimento dos direitos civis nos EUA. Conclui-se assim que a importância do *rock and roll* britânico alcançou tal nível que seus posicionamentos políticos (ou a falta deles) e as suas letras eram considerados de grande importância pelos movimentos de contracultura - em função do seu alcance e pela sua capacidade de dialogar com o jovem - tanto britânica quanto norte americana, como as Novas Esquerdas.

Os Beatles foram além da música, patrocinaram e emprestaram seus nomes e seu alcance à diversas causas internacionais, como a Campanha para o Desarmamento Nuclear, movimentos anti apartheid e movimentos de contracultura, como a Black House de Michael X. Paul McCartney, inclusive, se envolveu pessoalmente na formação do principal movimento de contracultura inglês, nascido em 1965, conhecido como *Underground* (GOULD, 2007).

Porém uma das ações políticas com maior reverberação internacional foi o posicionamento, principalmente de John Lennon, contra a Guerra do Vietnã. Onde em um

primeiro momento houveram críticas diretas ao governo inglês pelo seu envolvimento na guerra, chegou a campanhas internacionais, conhecidas como *Bed-Ins for Peace*, atuações cinematográficas em sátiras sobre a guerra (vide Anexo J), também a tentativas de diálogo com autoridades de diversos Estados para falar de políticas sobre a guerra, concretizando uma destas com Pierre Trudeau e John Munro, respectivamente Primeiro Ministro e ministro da saúde canadense.

Uma das ações mais contundentes de Lennon, juntamente com os convites para reuniões com autoridades de diversos países, foi a colocação de grandes *outdoors* nas principais cidades ao redor do mundo, nos quais se lia "*War is Over, if you want it. Merry Christams from John and Yoko*".

Segundo Lennon, em 1970, "*If we can influence enough ordinary people, they can influence the politicians*" (LENNON, *apud* COLLINS, 2012, p. 10). A evidência de que essa colocação tinha fundamento é a mensagem de Harold Wilson para Lyndon Johnson, confidenciando a sua preocupação com a pressão do parlamento e das ruas sobre o seu apoio aos EUA na Guerra do Vietnã (vide Anexo I).

Também o governo norte americano temia a influência direta das ações do beatle John sobre a sua política externa em relação ao Vietnã. No início da década de 1970, tentou proibir a entrada de John Lennon nos Estados Unidos, bem como ordenou uma investigação secreta e minuciosa, por parte do FBI, sobre a vida e ações de John Lennon e Yoko Ono e sua relação com grupos opositores à guerra (FBI, 1972).

De forma a avaliar de forma mais objetiva e científica a influência política dos Beatles, foram utilizados os critérios de legitimação, organização e performance, de Streeth, Hague e Savigny.

A legitimação é dada principalmente pelos meios de comunicação, pelas maneiras pelas quais a imprensa e as emissoras relatam, representam ou usam músicos como fontes 'autorizadas' em questões políticas. Nesse sentido, principalmente a partir da segunda metade da década de 1960, quando as opiniões dos Beatles começaram a serem levadas mais a sério pela mídia *mainstream*, pode-se afirmar que os Beatles cumprem com esse quesito, em função da importância que a mídia atribuía a qualquer coisa emitida por eles, sendo um exemplo a grande cobertura midiática dos *Bed-Ins* de Lennon. Os Beatles transformaram, pela primeira vez, entrevistas do *show business* em palanques de posicionamento político.

No quesito organizacional, a ferramenta mais importante dos Beatles era a própria banda. A estrutura dos Beatles como banda consagrou a ideologia da democracia participativa e um "ethos igualitário", reunindo os destinos e vidas de seus membros. Apesar de se referir a bandas, pela sua expressão, alcance e influência mundiais, inclusive sobre políticos e chefes de Estado<sup>42</sup>, é possível fazer um paralelo da inspiração ao espírito democrático causada pelos Beatles com as ideias de Nye, 2004 pois, segundo o autor, regimes democráticos são mais propensos à geração de *soft power*.

Além disso, ainda no quesito organizacional, os Beatles contribuíram para estabelecer uma estrutura organizacional através da qual o *pop* pudesse perseguir objetivos políticos (COLLINS, 2012), seja através da criação de material próprio, o que tornava possível a expressão de suas ideias nas letras, seja através da transfiguração de existentes rituais *pop* em eventos políticos, como o *Concerto for Bangladesh*, que inaugura o conceito de concerto de "caridade".

Se performance, de acordo com Street, Hague e Savigny, é medida através da habilidade dos músicos de inspirar participação política na sua audiência, é aí que os Beatles encontram o seu maior ponto de influência. Suas letras foram e são utilizadas em diversos protestos políticos, seja intencionalmente, como *Come Together*, *Blackbird* e *Come Together* (essa da carreira solo de Lennon), seja de forma adaptada e não intencional, como durante uma greve de trabalhadores, em que "*We all live in a yellow submarine*" se tornou "*We all live on bread and margarine*", entre tantos outros exemplos.

Dessa maneira, é possível afirmar que a tentativa de políticos influentes de associar-se a atores como os Beatles, bem como a preocupação de outros com as ações internacionais do quarteto de Liverpool, como a campanha contra a Guerra do Vietnã, demonstra a influência do movimento iniciado com a Invasão Britânica também na condução da política externa de países como o Reino Unido e Estados Unidos, pois as ações dos "soldados" do *rock and roll* foram ao menos levadas em conta pelos chefes de Estado.

Conclui-se, portanto, que houve influência dos Beatles e do *rock and roll* irradiado pela Invasão Britânica não apenas na política doméstica, mas também na internacional. Desde a sua contribuição com os movimentos de contracultura, como nos constrangimentos causados à política externa britânica e norte americana em relação à Guerra do Vietnã, o *rock and roll*

---

<sup>42</sup> "MPs traded song titles across the floor of the Commons, as when Tony Blair pondered whether 'Help!' (1965) or 'Hello Goodbye' (1967) was the most appropriate Desert Island Disco for an ineffective Leader of the Opposition (HANDSARD, apud COLLINS, 2012)



trabalhou conforme os preceitos de Nye, 2004, emanando mensagens de democracia, liberdade e igualdade, princípios centrais do neoliberalismo de Nye e de suma importância para a geração de *soft power*.

Ainda ficou evidenciado na presente monografia a resiliência do *soft power* gerado pelos Beatles e pelos atores da Invasão Britânica para o Estado britânico, através da análise tanto das músicas e performances utilizadas na abertura e encerramento dos Jogos Olímpicos de Verão de Londres, em 2012. Foi observado que grande parte das músicas e performances desse evento foram de músicos e músicas ou relacionados a artistas a músicos e músicas que fizeram parte da Invasão Britânica sem armas. Dessa forma, o *soft power* angariado pela Inglaterra em função dos Jogos Olímpicos de Verão de 2012 foi notável. Segundo o *ranking* de *soft power* da revista *Monocle*, em 2012, o país passou do segundo, no anterior, para o primeiro lugar, superando os EUA. Os Jogos de 2012 - e o *rock and roll* na apresentação em Pequim, bem como na abertura e encerramento, em Londres - foram sem dúvida fatores decisivos para essa alteração na colocação (OLIVEIRA, 2015).

Devido à sua influência à época e na atualidade, da sua força e projeção global tanto como produto quanto como ícone cultural, fica evidenciado o enorme repositório de *soft power* presente nos Beatles e no *rock and roll* britânico, para o Reino Unido.

Por fim, é importante notar as limitações de alcance e profundidade do presente estudo - além daquelas, postas por Nye e demais autores, inerentes conceito de *soft power* - como uma oportunidade para um maior aprofundamento em aspectos do *soft power*, bem como em atores específicos que lograram angariar *soft power*, tanto para o Reino Unido como para eventuais outros Estados. Que a pesquisa aqui iniciada possa inspirar a continuação do estudo da cultura e do *rock and roll*, não apenas como um fenômeno midiático e mercadológico, mas sim como grande influenciador de relevantes eventos para o sistema internacional.

## REFERÊNCIAS

- BALLERINI, Franthiesco. **Poder Suave (Soft Power)**. 1. ed. São Paulo: Summus, 2017.
- BBC. **As razões da Academia Sueca para premiar Bob Dylan com o Nobel de Literatura**. Brasil: 2016. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-37636333>>. Acesso em: 09 novembro 2019.
- BERNSTEIN, Serge; RIOUX, Jean-Pierre. **The Cambridge History of Modern France: The Pompidou Years, 1969-1974**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- BILLBOARD. **Billboard Charts Archive: Hot 100**. [S.l]: 2019. Disponível em: <<https://www.billboard.com/archive/charts>>. Acesso em: 09 outubro 2019.
- BRITANNICA, Encyclopedia. **Merseyside**. 27 de setembro de 2013. Disponível em: <<https://www.britannica.com/place/Merseyside>>. Acesso em: 25 outubro 2019.
- BRITANNICA, Encyclopedia. **Sitar: Musical Instrument**. 09 de julho de 2014. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/sitar>>. Acesso em: 26 outubro 2019.
- BURNS, V. **Thanks for the Marshall Plan**. The New York Times, 3 de janeiro de 1949. Disponível em: <<https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1949/01/01/96609247.html?pageNumber=12>>. Acesso em: 13 outubro 2019.
- CARR, E. H. **The Twenty Years Crisis 1919-1939**. 2. ed. Reimpressão. London: The Macmillan Press LTD, 1981.
- CBS NEWS. **The Beatles, by the numbers**. 2014. Disponível em: <<https://www.cbsnews.com/news/the-beatles-by-the-numbers/>>. Acesso em: 19 outubro 2019.
- CLAUSEWITZ, Carl von. **On War**. x ed. New York: Oxford University Press, 2007.
- COLLINS, Marcus. **The Beatles' Politics**. The British Journal of Politics and International Relations. London: SAGE Publications on behalf of Political Studies Association, 2012.
- CONNEL, John; GIBSON, Chris. **Music and Tourism: On the Road Again**. Trowbridge: Cromwell Press, 2007.
- CRAFTS, Nicholas; TONIOLO, Gianni. **'Les Trente Glorieuses': From the Marshall Plan to the Oil Crisis** in STONE, Dan. The Oxford Handbook of Postwar European History. 1. ed. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- CROSSFIRE Hurricane. Direção de Brett Morgen. Eagle Rock Entertainment, 2012. 1 DVD (134 min).

DAVIES, Ray. **Shangri-La**. Londres: Pye Records, 1969. 1 disco sonoro (49m18s), 33 1/3 rpm, estéreo., 12 pol.

DE WEIRT, Xavier (dir); ROUSSEAU, Xavier (dir). **Violences juveniles urbaines en Europe: Histoire d'une Construction Sociale**. Louvain-la-Neuve: Presses Universitaires de Louvain, 2011.

DRAPER, Jason. Who's Who On The Beatles' 'Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band' Album Cover. **uDiscover Music**. London: 23 de maio de 2019. Features. Disponível em: <<https://www.udiscovermusic.com/stories/whos-who-on-the-beatles-sgt-peppers-lonely-hearts-club-band-album-cover/>>. Acesso em: 26 outubro 2019.

EVANS, Mike. **Vinil: A Arte de Fazer Discos**. 1. ed. São Paulo: Publifolha, 2016.

FBI. **FBI Records: The Vault. John Winston Lennon Part 01 of 03**. Washington: 1972. Disponível em: <<https://vault.fbi.gov/john-winston-lennon/john-winston-lennon-part-01-of-02/view>>. Acesso em: 09 novembro 2019.

FENERICK, José Adriano; MARQUIONI, Carlos Eduardo. **As revoluções do Álbum branco: vanguardismo, Nova Esquerda e música pop**. Uberlândia: ArtCultura, v. 17, n. 31, p. 21-37, jul.-dez. 2015.

FRASER, Matthew. **Weapons of Mass Distraction: Soft Power and American Empire**. 1. ed. New York: St. Martin's Press, 2005.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: Uma história social**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

GLYN, Andrew; HUGHES, Alan; LIPIETZ, A; SINGH, Ajit. **The Rise and Fall of the Golden Age**. In. *The Golden Age of Capitalism: Reinterpreting the Postwar Experience*. Oxford: Clarendon-UP Press, 1990, p. 39-125.

GODFREY, Donald G.; LEIGH, Frederic A. **Historical Dictionary of American Radio**. Westport: Greenwood Press, 1998.

GOULD, Jonathan. **Can't Buy Me Love: The Beatles, Britain and America**. London: Piatkus Books, 2007.

GRAMSCI, Antonio. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1982.

HARVEY, R. B. R. [Correspondência]. Destinatário: J. P. Nason. Praga, 13 mai. 1964. 1 carta. Disponível em: <<https://www.nationalarchives.gov.uk/education/resources/sixties-britain/impact-beatlemania/>>. Acesso em: 26 outubro 2019.

HEATH, Sophia. **London 2012 Olympics: the full musical playlist for the Olympic opening ceremony**. The Telegraph, 2012. Disponível em:

<<https://www.telegraph.co.uk/sport/olympics/9341231/London-2012-Olympics-the-full-musical-playlist-for-the-Olympic-opening-ceremony.html>>. Acesso em: 03 novembro 2019.

HOBBSAWM, Eric J. **A Era dos Extremo: O breve século XX, 1914-1991**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. **Tempos Fraturados: Cultura e Sociedade no Século XX**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. **Pessoas Extraordinárias: Resistência, Rebelião e Jazz**. São Paulo: Editora Paz e Terra S.A., 1998.

JUDT, Tony. **Pós-Guerra: Uma História da Europa Desde 1945**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2007.

KEOHANE, R. O. **International Institutions and State Power**. Boulder: Westview Press, 1989.

KEOHANE, R. O.; NYE, J. S. **Transnational relations and world politics**. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.

KEOHANE, R. O.; NYE, J. S. **Power and Interdependence**. 4. ed. Glenview: Pearson, 2012

KOT, Greg. **British Invasions: How do UK bands break the US?** BBC, 2014. Disponível em: <<http://www.bbc.com/culture/story/20140218-how-do-uk-bands-break-the-us>> Último acesso em 19 de outubro de 2019.

KROES, Rob. **The Ameircan Impact on Western Europe: Americanization and Westernization in Transatlantic Perspective**. Washington DC: The German Historical Institute, March 25-27, 1999.

LEBOVIC, Sam. **"Here, There and Everywhere": The Beatles, America, and Cultural Globalization, 1964-1968**. Cambridge: Cambridge University Press and British Association for American Studies, Journal of American Studies, 51, p. 43-65, 2017.

LENNON John Winston; MACCARTNEY, James Paul. **Blackbird**. Londres: Apple, 1968. 2 discos sonoros (93 min 41 seg), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

LENNON John Winston; MCCARTNEY, James Paul. **If I Fell**. Londres: Parlophone, 1964. 1 disco sonoro (30 min 10 seg), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

LENNON John Winston; MCCARTNEY, James Paul. **Revolution**. Londres: Apple, 1968. 1 disco sonoro (93 min 41 seg), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

LENNON John Winston; MCCARTNEY, James Paul. **Tomorrow Never Knows**. Londres: Parlophone, 1967. 1 disco sonoro (39 min 42 seg), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

LENNON John Winston; MCCARTNEY, James Paul. **Yellow Submarine**. Londres: Apple, 1999. 1 disco sonoro (45 min 38 seg), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. 1. ed. Londres: Penguin Books, 2010.

MARSHALL Jr., George C. **Remarks by the Secretary of State at Harvard University on June 5, 1947**. Disponível em <[https://www.marshallfoundation.org/library/wp-content/uploads/sites/16/2014/06/Marshall\\_Plan\\_Speech\\_Complete.pdf](https://www.marshallfoundation.org/library/wp-content/uploads/sites/16/2014/06/Marshall_Plan_Speech_Complete.pdf)>. Acesso em: 06 outubro 2019.

MARX, Karl. **Capital Volume I**. London: Penguin Classics, 1991.

MCCLORY, Jonathan. **The Soft Power 30: A Global Ranking of Soft Power, 2018**. Portland: USC Center On Public Diplomacy, 2018.

MCDUGAL, Dennis. **Dylan: The Biography**. Tennessee: Turner Publishing Company, 2014.

MEARSHEIMER, J. J. **Back to the future: instability in Europe after the Cold War**. International Security, Vol. 15, No. 1. pp. 5-56. Cambridge: The MIT Press, Summer, 1990.

MILES, Barry. **Paul McCartney: Many Years From Now**. São Paulo: Dórea Books and Art, 2000.

MILLARD, A. J. **America On Record: A History of Recorded Sound**. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

MORGHENTAU, H. **A Política entre as nações: a luta pelo poder e pela paz**. Brasília: Editora Universidade de Brasília - UnB, 2003.

MURPHY, Gareth. **Cowboys and Indies: The Epic History of the Record Industry**. New York: St. Martins Press, 2014.

NIELSEN. **Music Sales Measurement**. [S.l]: Nielsen, 2019. Disponível em: <<https://www.nielsen.com/us/en/solutions/measurement/music-sales-measurement/>>. Acesso em: 20 outubro 2019.

NIELSEN MUSIC. **Year-End Report: U.S. 2016**. [S.l]: Nielsen, 2017. Disponível em: <<https://www.nielsen.com/wp-content/uploads/sites/3/2019/04/2016-year-end-music-report-us.pdf>>. Acesso em: 20 outubro 2019.

NORMAN, Philip. **Shout! The Beatles in Their Generation**. New York: MJF Books, 1981.

NYE JR., Joseph S. **Bound to Lead: the changing nature of american power**. New York: Basic Books: 1990.

\_\_\_\_\_. **Soft power: the means to success in world politics**. Nova York: Public Affairs, 2004.

\_\_\_\_\_. **The Paradox of American Power: Why the World' Only Superpower Can't Go It Alone.** New York: Oxford University Press, 2002.

OLIVEIRA, Lucas Santos. Esporte e relações internacionais: megaeventos esportivos e poder brando. In: CASTRO, Henrique Carlos de Oliveira de. RANINCHESKI, Sonia. GROHMANN, Luiz Gustavo Mello (Orgs). **Poder e Esporte: política internacional e mudanças globais.** 1. ed. Brasília: Verbená Editora, 2015.

PIKETTY, Thomas. **O Capital no século XXI.** 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

PLATO. **The Republic.** (c. 380-360 B.C.E.). New York: Barnes & Noble, 2004

RANINCHESKI, Sonia. ANDRIOTTI, Luiza. *Soft Power e a cultura política da dominação nas relações internacionais.* In: CASTRO, Henrique Carlos de Oliveira de. RANINCHESKI, Sonia. GROHMANN, Luiz Gustavo Mello (Orgs). **Poder e Esporte: política internacional e mudanças globais.** 1. ed. Brasília: Verbená Editora, 2015.

RECK, David R. **Beatles Orientalis: Influences from Asia in a Popuar Song Tradition.** Asian Music, Vol. 16, No. 1, p. 83-149, Austin: University of Texas Press, 1985.

RECORD INDUSTRY ASSOCIATION OF AMERICA. **Gold and Platinum.** Disponível em: <[https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab\\_active=awards\\_by\\_artist&col=certified\\_units&ord=desc#search\\_section](https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=awards_by_artist&col=certified_units&ord=desc#search_section)>. Acesso em: 19 outubro 2019.

SARFATTI, Gilberto. **Teorias de Relações Internacionais.** 1. ed., Reimpressão. São Paulo: Saraiva, 2011.

TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso.** 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

UNIVERSITY OF LIVERPOOL. **Beatles Heritage in Liverpool and its Economic and Cultural Sector Impact: A Report for Liverpool City Council.** Liverpool: University of Liverpool, 2015. Disponível em: <<https://culturecdn.fra1.cdn.digitaloceanspaces.com//2016/02/beatles-heritage-in-liverpool-48pp-210x210mm-aw.pdf>>. Acesso em: 28 outubro 2019

VOGEL, Harold L. **Entertainment Industry Economics: A Guide for Financial Analysis.** 8. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

VON ESCHEN, Penny M. **Satchmo Blows Up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War.** Cambridge: Harvard University Press, 2006.

WALTZ, Kenneth. **Theory of International Politics.** 1. ed. Boston: Addison-Wesley, 1979.

WEBER, Max. **Ciência e Política, Duas Vocações.** 20. ed. Berlim: Dunker & Hunblot, 1968.

WAGNLEITNER, Reinhold. **Coca-Colonization and the Cold War, The Cultural Missions of the United States in Austria after the Second World War**. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1994.

WEILER, A. H. Screen: '12 Angry Men'; Jury Room Drama Has Debut at Capitol. **The New York Times** [New York], 15 abril 1957. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1957/04/15/archives/screen-12-angry-men-jury-room-drama-has-debut-at-capitol.html>>. Acesso em: 27 outubro 2019.

WILSON, Harold. **Top Secret: Message to the President from the Prime Minister**. Fevereiro de 1967. Disponível em: <<https://www.nationalarchives.gov.uk/education/resources/sixties-britain/wilson-vietnam/>>. Acesso em: 03 novembro 2019.

WILSON, Simon. Sound Money. **Finance and Development**. Past Forward: The Future of Global Economics, Washington, v. 51, n. 3, p. 48-49, set. 2014.

WOLFERS, Arnold. **Discord and Collaboration, Essays on International Politics**. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1962.

ANEXO A – Capa do jornal Chinês South China Morning Post, de 1964

# South China Morning Post

Vol. XX No. 134.

HONGKONG, TUESDAY, JUNE 9, 1964.

Price 30 cents.

## INVERSION IN ASIA

Push With  
forces

## CONCERNED

our, June 8.  
an, the Prime  
nesia of sending  
ian troops into  
re of a projected  
onesia and the

aid that in the  
ysian defender

m most concerned

with the explanation,  
am prepared to go to  
s soon as details and  
s of withdrawal (of  
n guerrillas from  
n Borneo) have been  
son."

ippine Foreign Office  
n said that President  
had informed the  
s Government that  
ns for withdrawal of  
n troops from Malay-  
eo would be completed  
t that actual withdrawal  
rt on June 10.  
ching, meanwhile, a  
ent spokesman said  
mesian terrorists burn-  
a number of houses  
age in western Sara-

Part of the large crowd of teenagers at Kai Tak airport terminal building (top) waving a welcome to the Beatles on their arrival yesterday. At right (left to right) are Jimmy Nichol, George Harrison, Paul McCartney and John Lennon at the press conference at the President Hotel.

### Typhoid Epidemic

## ADVICE ON FIGHTING DISEASE

Aberdeen, June 8. Municipal authorities today began distributing 30,000 copies of a 12-page booklet, "How to stamp out typhoid," as the city's outbreak showed signs of being under control.

Only ten new cases were reported today, a possible indication that the city's epidemic



## WILD WELCOME AT KAI TAK FOR THE BEATLES

Hundreds of screaming teenagers in Hongkong yesterday gave Britain's Beatles a wild welcome.

More than 1,000 young boys and girls waited in the rain at Kai Tak airport for the plane carrying the long-haired pop singers, George Harrison, John Lennon, Paul McCartney and Jimmy Nichol.

Two hours before, nobody could have guessed the Beatles were coming. There were the few that had waited since early morning, but most arrived at the airport a short time before the plane was due.

As the plane approached the runway, one English girl said: "I told myself I wasn't going to scream, but I think I will." A Chinese girl, asked if she, too, was going to scream, replied: "Of course."

And scream they did. As the four young Liverpudlians stepped from the aircraft, an enormous cry went up from the airport's observation platform as the teenagers strained over tops of heads in front of them to see their singing idols.

Then they rushed in a wave from point to point to catch a glimpse of the Beatles as they walked to their transport.

### Police Stand By

Just in case the fans got out of hand, 13 police vehicles stood by at the edge of the tarmac. But one police officer said it was a good crowd and gave the authorities no trouble.

Among the more dedicated Beatle fans were two young Chinese girls who had spent all day Sunday at the airport and would have stayed overnight to

were inscribed the names of the Beatles.

The fans milled about the terminal concourse even after the loudspeaker had announced that the Beatles had left for the city.

Britain's top "pop" group left their mark on Hongkong traffic, too.

Roads leading from the airport were clogged with city-bound traffic crawling at a snail's pace.

### Press Conference

Then came the press conference at the President Hotel and more chaos. The Beatles had to push their way through more screaming teenagers to get to the conference room to face scores of jostling photographers and reporters, all shouting at once.

As the pressmen pushed in upon him, John Lennon yelled: "Everybody from the press here?"

Jimmy Nichol, the young drummer replacing the ailing Ringo Starr, said it was a most exciting experience to be thrust so quickly into the bustling limelight in which the Beatles moved.

When Ringo rejoins the group in Australia, Jimmy will return to England and some television appearances.

Question: Why did you call

## Thousands In Stampede At Strewing Of



**ANEXO B – Contracapa do disco *Please Please Me*, com os dizeres "Do It Yourself"**

***Please Please Me***  
**THE BEATLES**

PMC  
1202

■ **GEORGE HARRISON** (lead guitar) ■ **JOHN LENNON** (rhythm guitar)  
■ **PAUL MCCARTNEY** (bass guitar) ■ **RINGO STARR** (drums)

SIDE ONE

1. **I SAW HER STANDING THERE**  
*(McCartney-Lennon)*
2. **MISERY**  
*(McCartney-Lennon)*
3. **ANNA (GO TO HIM)**  
*(Alexander)*
4. **CHAINS**  
*(Goffin-King)*
5. **BOYS**  
*(Dixon-Farrell)*
6. **ASK ME WHY**  
*(McCartney-Lennon)*
7. **PLEASE PLEASE ME**  
*(McCartney-Lennon)*

SIDE TWO

1. **LOVE ME DO**  
*(McCartney-Lennon)*
2. **P.S. I LOVE YOU**  
*(McCartney-Lennon)*
3. **BABY IT'S YOU**  
*(David-Williams-Bacharach)*
4. **DO YOU WANT TO KNOW A SECRET**  
*(McCartney-Lennon)*
5. **A TASTE OF HONEY**  
*(Scott-Marlow)*
6. **THERE'S A PLACE**  
*(McCartney-Lennon)*
7. **TWIST AND SHOUT**  
*(Medley-Russell)*

Recording first published 1963

Pop picking is a fast 'n' furious business these days whether you are on the recording studio side listening out, or on the disc-counter side listening in. As a record reviewer I find myself installed halfway in-between with an ear cocked in either direction. So far as Britain's record collecting public is concerned, The Beatles broke into earshot in October, 1962. My natural hometown interest in the group prevented me taking a totally unbiased view of their early success. Eighteen months before their first visit to the EMI studios in London, The Beatles had been voted Merseyside's favourite outfit and it was inevitable that their first Parlophone record, LOVE ME DO, would go straight into the top of Liverpool's local hit parade. The group's chances of national chart entry seemed much more remote. No other team had joined the best-sellers via a debut disc. But The Beatles were history-makers from the start and LOVE ME DO sold enough copies during its first 48 hours in the shops to send it soaring into the national charts. In all the busy years since pop singles first shrank from ten to seven inches I have never seen a British group leap to the forefront of the scene with such speed and energy. Within the six months which followed the Top Twenty appearance of LOVE ME DO, almost every leading deejay and musical journalist in the country began to shout the praises of The Beatles. Readers of the *New Musical Express* voted the boys into a surprisingly high place via the 1962/63 popularity poll ... on the strength of just one record release. Pictures of the group spread themselves across the front pages of three national music papers. People inside and outside the record industry expressed tremendous interest in the new vocal and instrumental sounds which The Beatles had introduced. Brian Matthew (who has since brought The Beatles to many millions of viewers and listeners in his "Thank Your Lucky Stars", "Saturday Club" and "Easy Beat" programmes) describes the quartet as *visually and musically the most exciting and accomplished group to emerge since The Shadows*. Disc reviewing, like disc producing, teaches one to be wary about making long-term predictions. The hit parade isn't always dominated by the most worthy performances of the day so it is no good assuming that versatility counts for everything. It was during the recording of a Radio Luxembourg programme in the *EMI Friday Spectacular* series that I was finally convinced that The Beatles were about to enjoy the type of top-flight national fame which I had always believed that they deserved. The teen-audience didn't know the evening's line-up of artists and groups in advance, and before Muriel Young brought on The Beatles she began to read out their Christian names. She got as far as John ... Paul ... and the rest of her introduction was buried in a mighty barrage of very genuine applause. I cannot think of more than one other group — British or American — which would be so readily identified and welcomed by the announcement of two Christian

names. To me, this was the ultimate proof that The Beatles (and not just one or two of their hit records) had arrived at the uncommon peak-popularity point reserved for discdom's privileged few. Shortly afterwards The Beatles proved their pop power when they by-passed the lower segments of the hit parade to scuttle straight into the nation's Top Ten with their second single, PLEASE PLEASE ME.

**This brisk-selling disc went on to overtake all rivals when it bounced into the coveted Number One slot towards the end of February. Just over four months after the release of their very first record The Beatles had become triumphant chart-toppers!**

Producer George Martin has never had any headaches over choice of songs for The Beatles. Their own built-in tunesmith team of John Lennon and Paul McCartney has already tucked away enough self-penned numbers to maintain a steady output of all-original singles from now until 1975! Between then **The Beatles adopt a do-it-yourself approach from the very beginning. They write their own lyrics, design and eventually build their own instrumental backdrops and work out their own vocal arrangements. Their music is wild, uninhibited, and personal. The do-it-yourself angle ensures complete originality at all stages of the process.** Although so many people suggest (without closer definition) that The Beatles have a trans-Atlantic style, their only real influence has been from the unique brand of Rhythm and Blues folk music which abounds on Merseyside and which The Beatles themselves have helped to pioneer since their formation in 1960. This record comprises eight Lennon-McCartney compositions in addition to six other numbers which have become firm live-performance favourites in The Beatles' varied repertoire. The group's admiration for the work of The Shirelles is demonstrated by the inclusion of BABY IT'S YOU (John taking the lead vocal with George and Paul supplying the harmony), and BOYS (a fast rocker which allows drummer Ringo to make his first recorded appearance as a vocalist). ANNA, ASK ME WHY, and TWIST AND SHOUT also feature stand-out solo performances from John, whilst DO YOU WANT TO KNOW A SECRET hands the audio spotlight to George. MISERY may sound as though it is a self-duet created by the multi-recording of a single voice ... but the effect is produced by the fine matching of two voices belonging to John and Paul. There is only one "trick duet" and that is on A TASTE OF HONEY featuring a dual-voiced Paul. John and Paul get together on THERE'S A PLACE and I SAW HER STANDING THERE. George joins them for CHAINS, LOVE ME DO and PLEASE PLEASE ME.

TONY BARROW



LONG PLAY 33<sup>1</sup>/<sub>3</sub> R.P.M.


**E.M.I. RECORDS LIMITED**  
(Controlled by Electric & Musical Industries Ltd.)  
**HAYES · MIDDLESEX · ENGLAND**  
Made and Printed in Great Britain



ANEXO C – Carta do embaixador britânico em Praga, em 1964, para o Departamento Norte do Ministério das Relações Exteriores, em Londres

*Please enter for 2/c.*

1752/64



RESTRICTED

BRITISH EMBASSY,  
PRAGUE.  
May 13, 1964.

RECEIVED IN  
NOTHING TO ARCHIVE ON THIS PAGE  
20 MAY 1964  
NC 1751/6

*My dear Nason,*

It affords us some amusement to record that Prague also suffers from the equivalent of Beatlemania. The local variety goes under the name of "Big Beat" and its enthusiasts are apparently moved by it to spontaneous breaches of the peace in much the same way as their Western contemporaries. There are hundreds of professional and amateur bands throughout the country. More than 20 theoretical articles on the origin of Big Beat and its musical and social aspects have appeared in musical publications since the vogue started last year. Guitars have become virtually unobtainable in the shops. It has been legitimised much earlier than the Twist, which was only endorsed and taught by the Party Youth Clubs in the winter season 1962/3, when it had already passed its peak in the West.

2. Večerní Praha of May 7 reports, in <sup>harmful</sup> indignation, disturbances occasioned at a "Big Beat" band contest in the City Congress Hall the previous evening. According to the paper, after the police had cleared the hall of "the noisy and riotous section" of the audience "young hoodlums roamed the streets, molesting people and provoking brawls"; five "rioters" were arrested as a result. The parade of winners, due to be held in the Park of Culture on May 10 was summarily cancelled.

3. Večerní Praha comments that "there is nothing against Big Beat as such, as long as the standards of decency are preserved". It is a little ironic that the contest which led to the disturbances should have been a part of a nationwide competition "youth and the Creative Arts" organised by the Union of Czechoslovak Youth. But perhaps the chief point of interest is that the reactions of teen-age groups to jazz music here, in spite of the supposed superiority of a socialist education, should be so similar to those in other West European countries.

*Yours sincerely*  
*Roger Hervey*  
(R. B. R. Hervey)

J. P. Nason, Esq.,  
Northern Department,  
Foreign Office,  
London, S.W.1.

RESTRICTED



**ANEXO D – Capa do disco Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Banda, de 1967**





**ANEXO E – Beatles vestindo trajes inspirados na cultura indiana, para o filme Magical Mystery Tour**





## ANEXO F – Contracapa do disco *Far East Suite, de Duke Ellington, de 1967*

### East meets West through the swinging music of Duke Ellington

When Duke Ellington left New York on September 6, 1963, he began one of the most eventful journeys of his long career. The next evening, he and his orchestra found themselves in Damascus, the first stop on a State Department tour that was to take them to Amman, Kabul, New Delhi, Ceylon, Tehran, Madras, Bombay, Baghdad and Ankara. Also on the itinerary were Istanbul, Nicosia, Cairo, Alexandria, Athens and Thessalonica, but concerts in these cities were indefinitely postponed when the tragic news of President Kennedy's assassination reached them in Ankara.

The tour was a great adventure for us on both sides of the other side of the world," Duke Ellington wrote in *Musical Journal* ("Orientations," March 1964). "Sometimes I felt it was this world upside down. The look of the natural country is so unlike ours and the very contours of the earth seem to be different. The smell, the vastness, the birds, and the exotic beauty of all these countries make a great inspiration."

More specifically, he detailed lizards, chameleons, camels, cobras, snake charmers, a storm in Bombay, an all-rose sky in Calcutta, the Kandy dancers in Ceylon, and a twenty-piece orchestra in Delhi that used not one instrument familiar to the West.

"I hope much of this will go into music," he continued, "but doing a parallel to the East has its problems. From my perspective, I think I have to be careful not to be influenced too strongly by the music we heard, because there is a great sameness about it, beginning in the Arabic countries and going through India all the way to Ceylon. There are many different kinds of drums, of course, and many strange instruments, and in India and Ceylon they have about ten scales, but the moment you become academic about it you are going to fall into the trap of copying many other people who have tried to give a reflection of the music."

"So far as the rhythms are concerned, I don't think there is anything really new there. Other musicians who had been before us had picked up on all of them. That's another reason why I don't want to copy this rhythm or that scale. It's more valuable to have absorbed while there. You let it roll around, undergo a chemical change, and then seep out on paper in the form that will suit the musicians who are going to play it. But it really takes quite a bit of doing to decide what to do and what not to do, particularly when you have that big, wonderful and beautiful world over there as a subject. You don't want to underestimate or understate it."

The musical impressions that "seeped out" onto paper from his pen and that of his friend and co-composer Billy Strayhorn were rich and rewarding. Although the impressions were at first concerned with the Near and Middle East, they soon became known to concertgoers under the generic title of *THE FAR EAST SUITE*. In 1964, moreover, the Ellington band did indeed go to the Far East—to Japan—on a tour which inspired *Ad Lib on Nippon*, the piece which concludes the set. Recorded in December 1966, more than three years after the oriental adventures began, this album is a well-considered collection of the most original material to appear under Duke Ellington's name since *Atro-Bossa*.

Tourist Point of View is the East, fresh to the inexperienced eye of the West—exotic, dramatic and strange, a world "upside down." While the

swift rhythmic patterns of John Lamb's bass and newcomer Rufus Jones' drums provide an undercurrent of mysterious excitement, Paul Gonzales' sinuous saxophone lines reveal the inspiration of unusual chords. This perhaps parallels Ellington's recognition of the fact that Paul, one of the tour's most successful ambassadors on and off the stand, "makes friends wherever he goes." Some of the color changes here are obtained by Jimmy Hamilton and Russell Procope using clarinets in the reed section, and by Mercer Ellington and Herbie Jones using flugel horns with the brass.

*Bluebird of Delhi*, or *Mynah*, Ellington explains, "was the bird that sang the pretty lick Jimmy Hamilton plays on clarinet. He sang it all the time Billy Strayhorn was in his room. Then, when he left, the bird sounded the low raspberry you hear at the end of the number." Besides the bird, however, we are given its context in a rich orchestral impression. incidentally, there is no pianist to be heard on this. He was busy conducting.

*Isfahan* is for the city that has been called the Pearl of Persia. "It is a place," Ellington recalls, "where everything is poetry. They meet you at the airport with poetry and you go away with poetry." The main role in this beautiful, melodic souvenir is accordingly entrusted to the poetic saxophone of Johnny Hodges. "Isfahan," a Persian poet once wrote, "is half the world."

Inspired by a dance Ellington witnessed in the Near East, *Depk* brings a change of pace and mood. "It was a wonderful dance by six boys and six girls," he says, "and I tried to get the cats in the band to do it. All I could remember afterwards was the kick on the sixth beat." The spirited but intricate arrangement requires an interchange of musical progressions by the sections, thinning out to a statement by Hamilton and Carney on clarinet and baritone saxophone respectively.

The band reached Baghdad just in time for a military coup, during which jets shot up the presidential palace. Later, when he arrived safely in Beirut, the press eagerly sought Ellington's reaction to the experience. "Baghdad!" he said, in a much-quoted reply. "It was swinging!" In striking contrast with this excitement was his first view of Mount Harissa, fifteen miles from Beirut. Crowned by the huge statue of Our Lady of Lebanon, this inspired the serene and swinging *Mount Harissa*, on which his piano and Paul Gonzales' tenor saxophone are so handsomely featured.

*Blue Pepper*, or *Far East of the Blues*, speaks of the universality of the blues. The title might also be a subtle reminder of the time when pepper—to the West—was a luxury import from the East. The definitive solo statement is made by Johnny Hodges, whose muse here differs from that in *Isfahan*.

Agra, Ellington explains, "is our portrait of the Taj Mahal, but we take in a little more territory than that marble edifice dedicated to the tremendous love for a beautiful woman. We consider the room in which the man who built it was imprisoned by his son. For the rest of his life he was forced to live there and look out—at the Taj Mahal!" Harry Carney, the nonpareil of the baritone saxophone, imparts great distinction to the noble theme.

*Amad* is a surging damascene sketch with closely woven writing for the reeds, Lawrence Brown's call to prayer, and the leader's insistent piano emphases. The treatment is relevant to another of Ellington's observations about the State Department tour. "We didn't write for two months afterwards," he said, "because we didn't want to do anything others had done before. The supporting ornamentation behind the main themes is general in color for the whole trip, from Turkey to Ceylon."

This clearly does not apply to *Ad Lib on Nippon*, a long performance with displays of virtuosity by John Lamb and Jimmy Hamilton. The maestro also digs in, perhaps remembering "some cats in Tokyo who were too much!" Japan, he claims, sometimes frightens him, "because they have an ability there to do things better than the originals."

Some originals. Not these originals.

STANLEY DANCE

Mono LPM-3782  
Stereo LSP-3782

**The Far East Suite**  
Duke Ellington and His Orchestra  
Produced by Brad McCuen

SIDE 1

*Tourist Point of View* (4:57)  
*Bluebird of Delhi* (Mynah) (3:11)  
*Isfahan* (4:02)  
*Depk* (2:38)  
*Mount Harissa* (7:30)

SIDE 2

*Blue Pepper*  
(Far East of the Blues) (2:58)  
*Agra* (2:35)  
*Amad* (4:25)  
*Ad Lib on Nippon* (11:27)

Public performance clearance—ASCAP.

Personnel:  
Duke Ellington, piano  
Harry Carney, Russell Procope,  
Johnny Hodges, Jimmy Hamilton,  
Paul Gonzales, reeds  
Lawrence Brown, Buster Cooper,  
Chuck Connors, trombones  
Cootie Williams,  
William "Cat" Anderson, Mercer Ellington,  
Herbie Jones, trumpets  
John Lamb, bass  
Rufus Jones, drums

Recorded in RCA Victor's Studio A,  
New York City.  
Recording Engineer: Ed Begley.

**DYNAGROOVE**

Dynagroove records are the product of RCA Victor's newly developed system of recording which provides a spectacular improvement in the sound quality.

**CHARACTERISTICS:**

1. Brilliance and clarity—the original sound in startling definition
2. Realistic presence—sound projected in "photographic" perspective
3. Full-bodied tone—even when you listen at low level
4. Surface noise virtually eliminated!
5. Inner groove distortion virtually eliminated!

To solve those old and obstinate problems in disc recording, highly ingenious computers—"electronic brains"—have been introduced to audio for the first time. These remarkable new electronic devices and processes grew out of an intense research program which produced notable advances in virtually every step of the recording science.

The final test of any record is in the listening—compare the sound of Dynagroove recordings!

Dynagroove recordings are mastered on RCA Magnetic Tape.

**ANEXO G – Os Beatles com o Primeiro Ministro Britânico, Harold Wilson, em 1964 / Noel Gallagher (da banda britânica Oasis) com o Primeiro Ministro Britânico, Tony Blair, em 1997. Após os Beatles, prática de associar show business com política se tornou comum**



Beatles e Harold Wilson, 1964



Noel Gallagher (Oasis) e Tony Blair, 1997

**ANEXO H – Capa do álbum The Beatles (mais conhecido como Album Branco)**





## ANEXO I – Mensagem de Harold Wilson para Lyndon Johnson, em fevereiro de 1967

TOP SECRET

MESSAGE TO THE PRESIDENT FROM THE PRIME MINISTER

When I spoke to Walt Rostow I said I would send you a telegram about a further conversation I had with Kosygin at 7.00 p.m. on Friday evening.

What he wanted to talk to me about was his sense of urgency about the Vietnam situation and his concern about what the position might be if by Sunday, when he returned from Scotland, there had been no positive outcome from the exchanges through the established channel. He was of course intending to communicate my text to Moscow for transmission to Hanoi and told me he had spoken to Brezhnev who had supported all he is doing. But we might be meeting on Sunday night with Tet ending and a return to a situation in which it would be infinitely harder to set in motion the necessary operations for a cessation of bombing and for negotiations.

Whether he will come forward with any ingenious but unacceptable proposal I do not know, but I think if he does he will know what my reaction will be. But I do not want to be in a position where he takes all the initiatives. I do not need to tell you of the difficult political situation in Britain as well as in the United States if he is able to make capital

out of his assertion that he knows for certain that North Vietnam would be ready to stop the war if you stopped the bombing and that you alone aided and abetted by your British stooges stand in the way of peace. This is his line in public speeches, television broadcasts, radio and press interviews. He has toted the Burchett interview as though it were the word of God or even of Lenin. We must be able to turn the political attack in order to demonstrate as you and I have always sought to do that it is North Vietnamese obduracy which stands in the way of peace.

I would like you to understand our political situation here. For two years, whether with a majority of three or a majority of a hundred, I have been able to hold my Party. On the Thursday before Kosygin's visit I had a hostile vote of 68 on a Resolution specifically demanding that H.M.G. should associate itself with

U Thant's appeal to you to stop the bombing unconditionally. The vote would have been much larger if I had not made a short personal appeal not to rock the boat in advance of Kosygin's visit. If Kosygin secures a propaganda victory on this question, my Opposition will rise to much bigger figures. You are in a better position than I to know the reaction in the United States. As I have said, when all is said and done, my decision on policy here is dictated not by political pressures but by what I know to be right.



**ANEXO J – Cartaz do filme How I Won the War, estrelando John Lennon**

