



SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND: UMA COLAGEM DE SONS E IMAGENS

José Adriano Fenerick*

Universidade de São Paulo – USP

jafenerich@asbyte.com.br

Carlos Eduardo Marquioni**

Universidade Tuiuti do Paraná – UTP

cemarquioni@uol.com.br

RESUMO: Este artigo propõe uma interpretação do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles. Por meio de colagens diversas, esse álbum esfumou os limites entre a chamada cultura erudita e a cultura de massa, entre o Oriente e o Ocidente, entre a música popular e a música de vanguarda, criando assim *arte pop* – que não deve ser entendida como oposta ao culto e sinônimo de massificação, mas sim como um *mosaico*, como um hibridismo cultural. Assim, o artigo discute esse hibridismo cultural a partir de algumas apropriações de procedimentos da arte de vanguarda da época, que foram realizadas pela canção popular.

PALAVRAS-CHAVES: Beatles – Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band – Arte Pop

ABSTRACT: This article proposes and suggests an interpretation of *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Using several collages, this Beatles' album dimmed the limits between the named erudite and mass cultures, between the East and the Occident and between the popular and the vanguard music, creating *pop art* – that should not be understood as opposite to the worship and synonym of overcrowding, but as a *mosaic*, a hybrid culture. The article discusses this mosaic through some appropriations of procedures from the vanguard art of the period/ epoch, that were carried out by the popular song.

KEYWORDS: Beatles – Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band – Pop Art

Sgt. Pepper foi, para encurtar, todas as coisas para todas as pessoas. O mundo olhou para ele e viu o que quis.

George Martin

* Doutor em História pela FFLCH-USP; Departamento de Música – Unicamp; Bolsista de pós-doutorado do CNPq

** Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti-PR.

O produtor dos Beatles, George Martin, disse certa vez que textos sobre o famoso quarteto de Liverpool “[...] devem compor uma pilha tão grande hoje em dia que talvez devesse existir algum tipo de lei contra isso”.¹ De fato, a quantidade de informação que existe disponível sobre os Beatles é algo tão impressionante quanto a própria fama do grupo, ou quanto à quase ausência de trabalhos acadêmicos sobre sua obra, especialmente no Brasil. Ou seja, embora a trajetória dos *Fab-Four* e as vidas pessoais de John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Starr tenham sido (e continuem sendo) reviradas de alto a baixo pela imprensa mundial, corroborando enormemente para a criação e manutenção do *mito* em que esses músicos se transformaram, poucas coisas de caráter analítico-crítico ou de reflexão acadêmica foram escritas sobre eles. Nesse sentido, esse artigo procura pensar algumas questões relacionadas àquele que é considerado a obra-prima dos Beatles: o álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*.

Lançado em 1º de junho de 1967, esse cultuado álbum dos Beatles, desde o início atraiu uma série de críticas e opiniões a seu respeito. Ainda em 1967, o suplemento literário do jornal inglês *The Times* o considerou “um barômetro do nosso tempo”; e o crítico teatral Kenneth Tynan disse ter sido aquele “[...] um momento decisivo na história da civilização ocidental”.² Reações negativas também tiveram lugar, especialmente as vindas da “direita troglodita”, variando de recriminações à apologia das drogas supostamente contidas no álbum – o que acarretou a censura de *A day in the life* na BBC de Londres, e a tentativa do então vice-presidente norte-americano Spiro Agnew de censurar nos EUA a canção *With a little help from my friend* –, até situações caricatas (possivelmente embaladas pelo ritmo da Guerra Fria e com ecos do Macartismo), onde os Beatles e o *Sgt. Pepper* seriam “[...] os flautistas mágicos a criar promiscuidade, uma epidemia de drogas, consciência de classe para os jovens e uma atmosfera propícia à revolução social”.³ Fãs do grupo logo também começaram a “ver” e “ouvir” *pistas e mensagens secretas* em *Sgt. Pepper*, o que apenas completaria a caricatura acima descrita. Décadas após o lançamento do álbum, George Martin diria

¹ MARTIN, George. **Paz, Amor e Sgt. Pepper**. Os bastidores do disco mais importante dos Beatles. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995, p. 9.

² Apud MUGGIATI, Roberto. **A Revolução dos Beatles**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997, p.105.

³ Dr. Joseph Crow apud STOKES, Geoffrey. **The Beatles**. Tradução de F. Nuno e S. Salerno. São Paulo: Melhoramentos, 1982, p. 203-204.

que *Sgt. Pepper* foi “a sinfonia *hippie* definitiva”.⁴ Curiosamente, conforme lembrou o historiador Paul Friedlander, essa “sinfonia *hippie*” não foi produzida por nenhuma comunidade de Haight-Ashbury, em San Francisco (centro da cultura e da música *hippie*), mas nos estúdios da EMI na rua Abbey Road, em Londres,⁵ com o próprio George Martin segurando a batuta da orquestra.

Para o ensaísta brasileiro Teixeira Coelho, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* e os Beatles “[...] estiveram no centro de um *espírito de época* que os formou e que ajudaram a conformar. Uma cultura que não era só música mas, também, imagem. Música, imagem, cinema, TV, vídeo: a cultura contemporânea em sua essência”.⁶ Além disso, prossegue Teixeira Coelho, “[...] os Beatles entraram em comunicação subterrânea com as outras linguagens da época: uma autêntica *correspondência entre as artes*. Algo que os Rolling Stones, por exemplo, jamais poderão reivindicar”.⁷ Desse modo, partimos do pressuposto de que esse álbum dos Beatles é uma síntese de determinados ícones e procedimentos estéticos e culturais que estiveram presentes em uma época – no caso, a segunda metade da década de 1960. Por meio de colagens diversas, os Beatles criaram um álbum em que se esfumaram os limites entre a chamada cultura erudita e a cultura de massa, entre o Oriente e o Ocidente, entre a música popular e a música de vanguarda, criando assim um tipo de *arte pop* – onde esse “pop” não deve ser entendido como oposto ao culto e sinônimo de massificação, mas sim como um mosaico, “de recíproca infiltração de estilos antes distintos, de dialética entre opostos”.⁸ Além disso, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* é uma síntese das possibilidades criativas da relação entre tecnologia e arte. E é a partir desse último aspecto que devemos começar a pensar esse álbum, pois sem as condições tecnológicas para a gravação de um *álbum*, nada em *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* se viabilizaria.

A idéia de um “álbum”, no universo musical, só passou a ser possível com a chegada definitiva de um novo suporte (*software*) de comercialização da música, no caso, o LP de 33 e 1/3 RPM. Esse formato de disco foi patenteado pela CBS, logo após

⁴ MARTIN, George. **Paz, Amor e Sgt. Pepper**. Os bastidores do disco mais importante dos Beatles. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995, p. 186.

⁵ FRIEDLANDER, Paul. **Rock'n'Roll**: uma história social. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 135.

⁶ COELHO, Teixeira. Os Beatles: uma correspondência entre as artes e a cultura. In: _____. **Guerras Culturais**. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 41-42. (destaques no original)

⁷ Ibid.

⁸ Ibid., p. 42.

a Segunda Guerra Mundial, em 1948, sendo um dos responsáveis pelo reaquecimento das vendas de discos nos EUA do pós-guerra, contribuindo, aliás, enormemente para a difusão do nascente Rock'n'Roll naquele país, isso já na década de 1950.⁹ Além disso, é importante salientar que, do ponto de vista da indústria fonográfica, a adoção do LP:

[...] traz consigo uma mudança profunda nos rumos da produção, uma vez que torna o artista mais importante que o disco. É o tempo do trabalho de autor, quando são oferecidas condições para que alguns artistas desenvolvam um trabalho que não poderia ser feito em compacto, mesmo que duplo. O LP é o formato apropriado para uma postura estratégica diferenciada, adotada pela indústria fonográfica mundial.¹⁰

Com o LP, o trabalho de *autor* passa a se relacionar com o de *obra* de uma maneira diferente. Não são mais *singles*, ou uma coleção deles, que são lançados no mercado, mas sim, um *álbum*, uma *obra* completa em cada disco. Essa relação diferenciada do autor com a obra acarreta também uma mudança significativa da relação compositor-intérprete. Grosso modo, pode-se dizer que a introdução do LP possibilitou a passagem e a consolidação do intérprete/compositor (intérpretes que também compunham, que ocasionalmente compunham ou que nunca compunham eram o centro do mercado de música popular) para o compositor/intérprete (compositores que gravam suas próprias canções, sem mais necessitar da figura de algum intérprete de prestígio para lançar essas canções no mercado). A própria trajetória dos Beatles ilustra muito bem a mudança paulatina da relação do autor com sua obra. Em seu LP de estréia, *Please, Please Me*, de 1963, das 14 canções do disco apenas seis são originais de Lennon & McCartney.¹¹ Tal situação se manteve, com um aumento gradual de composições próprias do grupo, até o LP *Help*, de 1965. Mas, a partir do sexto LP, *Rubber Soul*, também de 1965, todas as canções gravadas pelos *Fab-Four* seriam de autoria dos próprios membros do grupo. Os Beatles, assim, transformavam-se

⁹ Cf. PUTERMAN, Paulo. **Indústria Cultural**: agonia de um conceito. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 92-93; ver também: FRIEDLANDER, Paul. **Rock'n'Roll**: uma história social. Rio de Janeiro: Record, 2002, 65; et. seq.

¹⁰ DIAS, Márcia T. **Os Donos da Voz**. Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura. São Paulo: Boitempo/Fapesp, 2000, p. 57.

¹¹ As demais canções desse disco eram de autores que faziam o “sucesso” na época. George Martin comenta que no início da década de 1960, quando travou contato com os Beatles pela primeira vez, acreditava-se que “uma banda que cantarolasse bem seria a garantia – e mesmo o único caminho – para o sucesso”. Por causa disso, o empresário do grupo, Brian Epstein, havia insistido em que os Beatles gravassem apenas “covers”. Além do mais, argumentava Brian, “as paradas estavam cheias daquele troço, de modo que devia ser isso que o povo queria”. MARTIN, George. **Paz, Amor e Sgt. Pepper**. Os bastidores do disco mais importante dos Beatles. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995, p. 41-42.

definitivamente em compositores/intérpretes, indicando a tendência que se confirmaria pouco tempo depois no campo do rock e da canção popular em geral: a possibilidade de todos os compositores serem também os intérpretes de suas próprias canções. Soma-se a isso, no caso dos Beatles, que há também uma ruptura com a estratégia anteriormente montada pela indústria fonográfica para vender discos (LPs) de pop-rock. A estratégia até então utilizada baseava-se em um forte investimento na promoção e divulgação (em todos os meios de comunicação disponíveis na época)¹² de uma ou duas canções lançadas em compacto que, transformadas em *hits*, capitaneariam a venda posterior do LP.¹³ No caso dos Beatles, a estratégia de mercado adotada pelo empresário e pelo produtor do grupo seguiu por um outro rumo. De acordo com Friedlander, “[...] se antes os álbuns eram uma compilação de uns poucos *singles* de sucesso e várias músicas para preencher espaço, os dos Beatles continham quatorze músicas de qualidades similares”.¹⁴ Sobre isso, diz George Martin:

Desde o princípio, Brian [Epstein – o empresário dos Beatles] e eu estávamos determinados a valorizar o dinheiro do público comprador. Achávamos que se uma música tivesse sido lançada num compacto de sucesso, deveríamos tentar não usá-la como um cínico atrativo de vendas no próximo álbum. Pelo nosso jeito de pensar, isso seria pedir às pessoas que pagassem duas vezes pelo mesmo material.¹⁵

Todavia, a introdução do LP não obrigou apenas a reformulação das estratégias de mercado da indústria fonográfica e possibilitou uma nova relação do autor com sua obra. O LP, um formato bem maior e com maiores capacidades que o compacto, possibilitou também repensar o próprio significado do Rock’n’Roll no espectro da cultura. A possibilidade de o Rock’n’Roll transformar-se em algo que fosse além de um mero produto a ser vendido para um público jovem estava aberta, e os Beatles souberam aproveitar esse momento de reestruturação da indústria fonográfica, de forma criativa. Com o *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* surgia a idéia de “álbum conceitual” – uma arte intelectualizada, portanto.

¹² Por ocasião do lançamento dos Beatles no mercado brasileiro, por exemplo, “a gravadora que os lançou chegou a ponto de conseguir de todas as rádios das principais cidades brasileiras, incluindo as capitais, que tocassem, num determinado dia, às 9 horas da manhã, todas juntas, somente o disco de lançamento dos Beatles”. JAMBEIRO, Othon. **Canção de Massa**. São Paulo: Pioneira, 1975, p. 8.

¹³ Tal estratégia de certo modo ainda se mantém, por meio das chamadas “músicas de trabalho”, que acabam tornando-se o carro-chefe da venda de qualquer produto musical, seja ele veiculado em LP, CD ou DVD.

¹⁴ FRIEDLANDER, Paul. **Rock’n’Roll: uma história social**. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 148.

¹⁵ MARTIN, George. **Paz, Amor e Sgt. Pepper**. Os bastidores do disco mais importante dos Beatles. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995, p. 39.

Há um certo consenso entre historiadores e críticos de arte que não há consenso algum sobre o que seja efetivamente “arte conceitual”. No campo das artes plásticas costuma-se localizar seu surgimento em 1961, ligado às atividades do grupo Fluxus de Nova York, que contava com as participações, entre outros, de John Cage e Yoko Ono. O crítico e historiador britânico Paul Wood, embora indique e saliente as várias possibilidades de definição de “arte conceitual”, comenta que ao menos em um ponto há convergência de opiniões sobre o assunto: “[...] a ‘obra’ está na idéia. Ela não tem de ser fisicamente realizada para obter o status de uma ‘obra de arte’. E, além disso, se ela fosse fisicamente realizada, a realização não teria de ser feita pela mão do artista”.¹⁶ Nesse sentido, e talvez apenas nesse, é que podemos pensar em *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* como um “álbum conceitual”, e não como um “álbum temático” – a rigor, não há um “tema central” em *Sgt. Pepper*, não há uma unidade temática entre suas canções, embora o álbum funcione como uma obra completa e coerente.¹⁷ Isso ocorre, a unidade do álbum, devido a uma única idéia: a dissolução dos Beatles diante da banda de um fictício Sgt. Pepper. Ou seja, não são mais os Beatles os artistas (realizadores) da obra, mas seus alter-egos. Esse é o conceito que rege *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, e que é explorado tanto na capa (as imagens) como nas canções (os sons) do álbum. Assim, *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* e os Beatles, ao mesmo tempo brincam, deboçam e re-afirmam de maneira contumaz a noção de *obra de autor* de um artista (de um compositor).

O conceito de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* foi-se formando aos poucos, não nasceu pronto. De um modo geral, o que possibilitou a criação da idéia do álbum, o seu estopim, foi a decisão dos Beatles de não mais seguirem todas as regras impostas pelo *show business* da época. Nas palavras de Barry Milles, biógrafo de Paul McCartney, os quatro músicos de Liverpool:

[...] estavam mortos de cansaço e decididos a nunca mais sair em turnê. A maioria das canções mais novas do conjunto não se adequava a shows ao vivo, pois usava efeitos de estúdio ou de orquestração

¹⁶ WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 37.

¹⁷ *Sgt. Pepper* não é um álbum temático como, por exemplo, *Tommy* (1969) – a chamada ópera-rock do grupo The Who –, ou como *The Wall* (1979) – trilha sonora do filme homônimo do grupo Pink Floyd – entre outros exemplos possíveis. A unidade de *Sgt. Pepper* ocorre pela idéia que concebeu e norteou o álbum, e não pela temática das canções nele contidas. *Sgt. Pepper* não conta *uma* história, conta várias e com vários pontos de vista.

impossíveis de reproduzir no palco; os Beatles estavam enjoados de tocar para platéias que só berravam e nem ouviam a música.¹⁸

Soma-se a isso uma série de eventos ocorridos em 1966 com o grupo – como a declaração de Lennon (“somos mais populares que Jesus Cristo”) e o incidente com Imelda e Ferdinando Marcos durante uma excursão pelas Filipinas – que apenas ratificaram o desejo de os Beatles saírem de cena e pôr fim à *beatlemania*, ao menos tal como era vinha sendo promovida até então.¹⁹ Com isso, os Beatles se dedicariam exclusivamente ao estúdio e ao próximo disco; elaborariam cuidadosamente aquele que viria ser o álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*.

As primeiras gravações feitas para o novo álbum, em novembro de 1966, foram *Strawberry fields forever* e *Penny Lane*, o que sugeria que o novo disco teria uma conotação nostálgica, dado que essas duas canções são sobre a Liverpool que Lennon e McCartney guardavam na memória. Entretanto, ambas foram precipitadamente lançadas como o *compacto de Natal* dos Beatles do ano de 1966. E como a política comercial/artística de George Martin era a de não relançar em LP canções anteriormente vendidas em compacto, as duas ficaram de fora do álbum, funcionando apenas como uma espécie de “prelúdio” para o que ainda estava por vir. Em fins de 1966 a concepção do álbum ainda não estava plenamente definida, mas já estava sendo esboçada e foi se construindo durante os longos seis meses (algo até então totalmente inusitado²⁰) em que durou todo o processo de gravação e produção do LP.

A idéia central que nutre todo o álbum foi de Paul McCartney, quando retornava a Londres de uma viagem de férias na África, em novembro de 1966. Em suas próprias palavras:

E de repente, no avião, eu tive esta idéia: “Vamos deixar de ser nós mesmos. Vamos desenvolver outros alter-egos para não ter que

¹⁸ MILLES, Barry. **Paul McCartney**. Many years from now. Tradução de Mário Vilela, São Paulo: DBA, 2000, p. 363.

¹⁹ A declaração de Lennon causou um enorme desgaste na imagem “inofensiva” dos Beatles, até então cuidadosamente gerenciada por Brian Epstein, além de aguçar uma enorme antipatia pelos setores protestantes mais conservadores dos EUA, que queimaram pilhas de discos e de material dos Beatles, propiciou também ameaças de morte por parte da Ku Klux Klan; já o incidente nas Filipinas, em que os Beatles se recusaram a participar de um “cerimonial oficial” promovido pela família Marcos, e devido a isso quase ficaram presos em Manila por tempo indefinido – além de perderem o dinheiro do show –, foi o ponto final no desejo dos quatro rapazes de continuar com as turnês mundiais. Sobre isso, ver: ROYLANCE, Brian; et al. **The Beatles**. Antologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 217-229.

²⁰ Apenas para ilustrar, comenta-se que o primeiro LP dos Beatles – *Please, Please Me* – foi gravado em uma sessão única de treze horas. Cf. FRIEDLANDER, Paul. **Rock’n’Roll**: uma história social. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 124.

projetar as personas que conhecemos. Seria uma coisa muito mais livre. O realmente interessante seria assumir a imagem dessa outra banda”.²¹

Nascia assim a idéia da banda fictícia, que logo seria a Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band,²² ou: a Banda dos Corações Solitários do Sgt. Pepper. A banda fictícia do Sgt. Pepper, idéia logo aceita pelos demais membros do grupo, é o caminho pelo qual se desenvolveu toda a concepção do álbum. Por meio de uma banda fictícia, os Beatles ao mesmo tempo puderam se desvencilhar de suas imagens anteriores – “inofensiva e adolescente” – e criar as condições para olhar o próprio mundo do *show business* de forma crítica. Após emplacar sucessivos primeiros lugares nas paradas de sucesso britânicas e norte-americanas, após inúmeras turnês mundiais, após venderem milhões de cópias de discos, após toda a histeria da beatlemania e, talvez o mais importante para eles naquele momento, após terem “desbancado” Elvis Presley do trono do Rock’n’Roll, *Sgt. Pepper* foi o momento de reflexão sobre as próprias engrenagens da indústria cultural e a possibilidade de se fazer *música popular* dentro dela (e apesar dela). Ou, como disse John Lennon na ocasião: “Não quero mais ser pulga amestrada de circo”.²³

Por mais paradoxal que possa ser, foi a própria lógica da indústria cultural que possibilitou essa reflexão. Para os padrões da indústria da música da época, não mais realizar turnês e shows significava simplesmente um suicídio em termos de carreira comercial. A exposição pública era a mola propulsora da venda de discos e demais produtos relacionados ao mundo musical do *show business*. A irracionalidade e o poder de mistificação contidos na lógica da indústria cultural chegavam a um tal ponto de, na época, pessoas pagarem para simplesmente *ver* o carro de Elvis Presley, em exposição, tal como se fosse um fetiche ou uma relíquia religiosos. Sabedores dessa situação, os Beatles decidiram não mais serem entregues *aos leões*.²⁴ Que o *Sgt. Pepper*, o LP, fizesse as turnês, e não mais os Beatles. E para dar um aspecto de turnê, o álbum precisaria parecer um show “ao vivo”. Essa idéia foi amadurecendo ao longo do próprio

²¹ Apud MILLES, Barry. **Paul McCartney**. Many years from now. Tradução de Mário Vilela, São Paulo: DBA, 2000, p. 375.

²² Para compreender a razão da escolha do nome para a banda alter-ego, ver: Ibid., p. 375-376.

²³ Apud STOKES, Geoffrey. **The Beatles**. Tradução de F. Nuno e S. Salerno. São Paulo: Melhoramentos, 1982, p. 168.

²⁴ A história sobre o carro de Elvis é narrada por Paul McCartney na parte no. 6 da coleção **The Beatles. Anthology**. UK, Apple, 2002 (coleção com 5 DVDs). Sobre o conceito de indústria cultural, ver: ADORNO, Theodor. W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Tradução de Guido A. de Almeida, Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

processo de gravação e produção do disco. O álbum, portanto, é todo um *show*. Um show da banda do Sgt. Pepper. A *apresentação* ao público dos alter-egos ocorre já na embalagem do álbum, pois os Beatles estão retratados duas vezes na capa do disco: estão presentes tanto como suas figuras de cera (de terno, que foram tomadas emprestadas do museu de Madame Tussaud) como eles próprios, usando roupas militares coloridas. Esse segundo grupo são os músicos ingleses *transformados* em membros da Banda dos Corações Solitários do Sgt. Pepper. Musicalmente também há referência que *não se trata* de um álbum dos Beatles nos versos do refrão da faixa-título, que abre o LP:

We're Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band
We hope you will enjoy the Show
(Nós somos a Banda dos Corações Solitários do Sgt. Pepper
E esperamos que vocês gostem do show)

Para reforçar a idéia de um show “ao vivo” foram colados alguns ruídos no início da faixa, criando a sensação de uma orquestra afinando os instrumentos antes da apresentação, e alguns ruídos de platéia, imitando a ovação do público, em determinados momentos ao longo dessa canção. Além disso, um pouco antes de terminar a primeira faixa é apresentado o nome de mais um personagem fictício, “The one and only Billy Shears”, o cantor da próxima faixa. Assim, a banda do Sgt. Pepper trazia a sua primeira atração *solo*, o cantor Billy Shears (nome do alter-ego de Ringo Starr, e único personagem da banda de Pepper tratado nominalmente ao longo de toda a obra – os músicos entenderam que a arte da capa, a canção introdutória e a apresentação de Ringo seriam suficientes para estabelecer o conceito e dispensaram a nomeação para os outros alter-egos).

Vale destacar ainda que a primeira faixa é colada na segunda, sem intervalo. Mas o recurso da colagem não é apenas utilizado nesse ponto, ele está presente ao longo de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* estabelecendo, no todo e em partes, uma grande colagem, em alguns casos, inclusive, feita ao acaso. Isso, em larga medida, só pôde ser feito graças às horas (meses) de estúdio dedicadas à gravação de *Sgt. Pepper* e à maneira como os Beatles passaram a entender o estúdio de gravação – que deixa de ser visto como um lugar de mero registro fonográfico. Segundo Friedlander, “[...] os Beatles usaram a tecnologia do estúdio de gravação como se fosse um outro instrumento, [necessitando assim cada vez mais das] inestimáveis contribuições do

produtor-arranjador George Martin”.²⁵ Os rapazes de Liverpool já haviam entendido, há algum tempo, que um estúdio de gravação podia ser utilizado de uma outra maneira, que não a tradicional (gravação de canções e registro de sons, apenas). Desde a primeira reverberação (feedback) descoberta ao acaso por John Lennon e utilizada no início da canção *I Feel Fine* (1965), lançada em compacto, até a gravação de *Tomorrow Never Knows*, do LP *Revolver* (que antecede ao *Sgt. Pepper*), tanto a utilização do estúdio como as canções dos Beatles foram se complexificando (uma coisa, inclusive, estando ligada a outra). Cada vez mais a fórmula padrão de sucesso do pop-rock (canções de 32 compassos, harmonia tradicional baseada em tríades tonais etc.) foi cedendo lugar às canções mais complexas: as letras “adolescentes” das primeiras composições do grupo tornavam-se cada vez mais introspectivas e reflexivas; a harmonia tonal tradicional do pop-rock se colocava em paralelo às experimentações modais (*Tomorrow Never Knows*, por exemplo, é gravada em cima de um único acorde, sem a dinâmica tonal, se aproximando assim da música modal); à instrumentação tradicional do pop-rock (baixo, bateria e guitarra) uniam-se outros timbres (cítaras, tablas, quartetos de cordas, metais etc.) e cada vez mais o estúdio servia como mais um *instrumento*, fazendo solos de guitarras tocarem ao contrário (de trás para frente) e/ou simulando “sons oceânicos” (como na canção *Yellow Submarine*). Assim, mesmo antes de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* os Beatles já vinham fazendo uma série de experimentações musicais e vinham cada vez mais utilizando o estúdio da Abbey Road como um laboratório sonoro. Entretanto, ao contrário dos trabalhos anteriores, em que as experimentações são esporádicas e pontuais, o que ocorre em *Sgt. Pepper* é todo um LP pensado e desenvolvido para ser *um álbum de estúdio*. Em *Sgt. Pepper* o que antes era marginal passou para o centro, o que antes era esporádico passou a ser a razão da existência desse álbum.

Após a apresentação da banda do *Sgt. Pepper*, na canção de abertura do LP, o que se segue é um turbilhão de sons e atmosferas sonoras, que em muito pouca coisa lembrava as canções pop de sucesso da época. O show preparado pela banda do *Sgt.*

²⁵ FRIEDLANDER, Paul. **Rock’n’Roll**: uma história social. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 135. A importância do produtor George Martin na elaboração e edição de *Sgt. Pepper* foi de tal ordem que seu nome chega a ser creditado na contra-capa do disco, o que não era comum na época, especialmente no universo da música pop.

Pepper é um verdadeiro *show de variedades*:²⁶ da sonoridade de vaudeville da década de 1920 (*When I'm 64*) às imagens “surrealistas” inspiradas em *Alice no país das maravilhas* de Lewis Carroll e nos sonhos do filho de Lennon, Julian Lennon (*Lucy in the sky with diamonds*); da atmosfera burlesca de circo (*Being for the benefit of Mr. Kite*) à música *sublime* do norte da Índia (*Within You Without You*); do retrato do banal, tradicional e entediante cotidiano suburbano da classe média britânica (*Good morning, Good morning*) à descrição da jovem (*drop-out*) que foge da casa dos pais, demarcando a falta de comunicação entre as gerações (*She's leaving home*); sons de cítaras e cacarejos de galinhas, harpas e guitarras elétricas pesadas, sons de relógio despertador e violinos, o latido de cachorro e a alta frequência inserida no fim do LP e que apenas cachorros ouvem (na prática, para os seres humanos: o silêncio), o pulso constante e regular da canção popular e o acaso e o indeterminado tomados emprestados das vanguardas eruditas musicais do segundo pós-guerra, música eletrônica e música modal, o moderno Rock'n'Roll e as arcaicas formas clássicas da música indiana (ragas e talas). Tudo se juntou em *Sgt. Pepper*. Esse álbum dos Beatles alargava praticamente ao infinito o campo da canção pop, propondo uma estética altamente inclusiva. Todo som (musical, ruidoso ou até mesmo o próprio silêncio) passaria a ser utilizável em uma canção popular após *Sgt. Pepper*.

Canções coladas umas às outras, sons que se colam dentro de uma mesma canção, tudo em *Sgt. Pepper* é uma colagem. Na canção *Being for the Benefit of Mr. Kite*, por exemplo, a atmosfera circense é construída por meio de uma colagem efetiva de fitas magnéticas. George Martin, a pedido de John Lennon, “[...] gravou sons variados de órgão a vapor em fitas cortadas de tamanhos diferentes, espalhou os pedaços pelo chão do estúdio e juntou-as a esmo, num método aleatório de edição”.²⁷ A canção *Good Morning, Good Morning*, por sua vez, apresenta uma colagem de sons de animais. Composta por John Lennon, a canção apresenta a pouco usual (na música pop) estrutura rítmica de compassos em 5/4 e sons de animais como parte efetiva da canção. Nessa colagem, ao final da canção, a ideia de John Lennon foi a de criar uma espécie de cadeia alimentar, sempre com “[...] um animal capaz de engolir o animal imediatamente

²⁶ Nas palavras do especialista em Beatles Nicholas Schaffner, o álbum seria uma espécie de “cabaré alucinatório”. Cf. FRIEDLANDER, Paul. **Rock'n'Roll**: uma história social. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 135.

²⁷ MUGGIATI, Roberto. **A Revolução dos Beatles**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997, p. 100.

anterior”.²⁸ Assim, os sons de animais utilizados nessa colagem sugerem que o cachorro “engole” o gato, que o gato “engole” o galo e assim por diante. Ao editar o álbum, George Martin percebeu casualmente que o último cacarejo do galo soava como uma guitarra sendo afinada. Assim, diz Martin, ao colar os sons na edição, “[...] transformei o cacarejo no som da corda de guitarra sendo tracionada enquanto era afinada, tentando unificar aquele gemido da melhor maneira que pudesse. A galinha virou uma guitarra”.²⁹ O último cacarejo do galo transformava-se na primeira nota da “reprise” da canção título *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*. E essa “reprise” é fundamental para o desenrolar do conceito do álbum como um show.

Os Beatles, até então, nunca haviam gravado duas versões de uma mesma música para o mesmo LP. A simples sugestão de Neil Aspinall para que eles fizessem uma segunda gravação da canção *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* como uma espécie de encerramento do show “ao vivo” em que estava se transformando o álbum, os estimulou enormemente. E fizeram a gravação, numa versão modificada e mais curta. A canção, no álbum, funciona como o último número a ser apresentado pela banda do Sgt. Pepper, colando-se à primeira canção de forma conceitual (e entre elas, todas as outras canções do LP, um grande show de variedades). Se na primeira canção, que abre o LP, a banda do Sgt. Pepper esperava agradar a audiência, na “reprise” ela espera *ter agradado*, pois o show estava por terminar. Os versos iniciais da “reprise” são semelhantes aos do refrão da canção de abertura do LP, apenas o verbo *to enjoy* (gostar, apreciar, divertir-se) está no passado, pois o concerto está em seu final. Dizem os versos iniciais dessa canção:

We’re Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band
We hope you have enjoyed the Show

O *show* (LP), entretanto, não termina com a reprise de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*. Existe um bis: a canção *A day in the life*. Essa canção fecha o álbum e, de certo modo, resume o grau de experimentação alcançado pelos Beatles nesse momento, indicando também a maneira como foram trabalhadas em *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* a colagem de sons, o estúdio de gravação e as técnicas provenientes das vanguardas musicais do período.

²⁸ MARTIN, George. **Paz, Amor e Sgt. Pepper**. Os bastidores do disco mais importante dos Beatles. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995, p. 87.

²⁹ *Ibid.*, p. 87.

No que tange as referências tomadas das vanguardas musicais, é possível encontrar na canção *A day in the life* uma intenção de citação a John Cage. Os músicos optaram por separar 24 compassos nos quais não colocariam, ao menos era a idéia inicial, “nada” – deixariam esses compassos vazios de sons, ressaltando o “silêncio”.³⁰ A relação com a obra 4’33” (*Silence*), de Cage, nesse sentido, não é direta, mas existe.³¹ A justificativa para o número de compassos separados, nas palavras de George Martin, denota também o caráter aleatório do processo de composição dessa canção:³² “Por que 24 compassos? Por que não?”³³

Os aspectos “vanguardistas” e as características de colagem alcançam também a letra da canção. A primeira parte de *A day in the life* foi composta apenas por John Lennon, a partir de fragmentos de notícias retiradas do jornal britânico *Daily Mail*, e com os quais havia criado “imagens poéticas” *non senses*, “surreais” (como por exemplo: “são necessários quatro mil buracos para preencher o teatro Albert Hall”).³⁴ A segunda parte (*Woke up, got out of bed...*) é de Paul McCartney. Entretanto, a canção inicial de John estava em 4/4, e a parte que Paul escreveu iniciava-se em 4/8. Estava criado um problema: como juntar essas duas partes distintas (em andamento e em métrica rítmica) em uma mesma canção? A solução encontrada foi “colar” as partes distintas da canção por meio de um “ruído” inusitado: um *crescendo* aleatório de uma orquestra sinfônica. Os 24 compassos “em branco”, a partir de então, seriam preenchidos por esse *crescendo*. Os compassos “em branco”, todavia, não estavam totalmente “em branco”. Conforme relata George Martin:

... Mal Evans [*roadie* dos Beatles] contou os compassos bem alto. Aquilo pareceu bem estúpido – “um, dois, três...” – então pusemos um tremendo eco crescente [...] em sua voz: no final havia uma enorme reverberação.

³⁰ MILLES, Barry. **Paul McCartney**. Many years from now. Tradução de Mário Vilela, São Paulo: DBA, 2000, p. 402.

³¹ Para uma análise da obra 4’33”, ver: DURÃO, Fabio Akcelrud. Duas formas de se ouvir o silêncio: revisitando 4’33”. **Kriterion** – Revista de filosofia da UFMG, Belo Horizonte, n. 112, p. 429-441, dez. 2005.

³² Sobre a utilização do acaso e da indeterminação na música do segundo pós-guerra, ver: TERRA, Vera. **Acaso e Aleatório na Música**. Um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez. São Paulo: EDUC/Fapesp, 2000.

³³ MARTIN, George. **Paz, Amor e Sgt. Pepper**. Os bastidores do disco mais importante dos Beatles. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995, p. 66.

³⁴ Esse procedimento de “estetizar o cotidiano”, compondo canções a partir de elementos concretos da realidade, era freqüente no trabalho dos Beatles. É sabido que Paul McCartney compôs *Eleanor Rigby* a partir de uma lápide de cemitério; John Lennon, a partir de um cartaz de circo, compôs *Being for the benefit of Mr. Kite*, e a partir de um comercial de TV de cereal matinal *Kellogg’s* compôs *Good Morning, Good Morning*, cujo “garoto propaganda”, como se sabe, é o galo (que se transformou em som de guitarra nas colagens da canção), entre outros exemplos possíveis.

Só para garantir que todos saberiam quando recomeçar, incluímos um despertador no final do último compasso. Isso realmente não fazia muito sentido, pelo menos naquele momento. Mas estávamos um pouco cheios e o relógio foi apenas uma brincadeira.³⁵

A gravação com a orquestra desses 24 compassos se deu em meio a um verdadeiro *happening*, que estava ficando em moda na década de 1960. Quarenta e um músicos da Orquestra Sinfônica de Londres foram “despejados” em Abbey Road, nos estúdios da EMI, trajando casacas e narizes de palhaços, empunhando violinos com patas de macaco amarradas no arco e usando óculos coloridos; incensos espalhados pelo estúdio, um balão preso ao fagote inflava e murchava na cadência da música, vários convidados e amigos do grupo (incluindo Mick Jagger dos Rolling Stones), tudo compunha o *happening contracultural* preparado pelos Beatles para a ocasião.³⁶ E em meio a tudo isso, foi dada a indicação aos músicos da orquestra para não tocarem de forma coesa e como uma orquestra, mas sim individual e seguindo seus próprios instintos. Nas palavras de George Martin:



Depois de lhes passar o arranjo, tive que dizer a eles como tocá-lo. Mas aquelas instruções os deixaram perplexos. Ali estava uma orquestra de altos vãos, que toda a vida havia recebido dos maestros a orientação para tocar numa unidade coerente. Eu lhes disse que o essencial, naquele caso, seria *não* tocar como o companheiro do lado!³⁷

O crescendo da orquestra, durante os 24 compassos, deveria ser feito utilizando-se de notas escolhidas ao acaso pelo intérprete, entretanto, de forma controlada. De acordo com Martin:

O trecho de 24 compassos que íamos preencher agora precisava de notas, muito embora a rampa – o crescendo – não. O que fizemos para aqueles 24 compassos foi instruir cada músico a começar tocando a nota mais baixa de seu instrumento (o mais discretamente possível!) e terminar no final do último compasso tocando a nota mais alta, no mais alto volume. A coisa mais importante naquele arranjo foi dar à orquestra os sinais certos: os 24 compassos levavam um bom tempo para ser vencidos – perto de 40 segundos –, e os músicos deveriam ir subindo muito gradualmente, o mais discretamente possível. As cordas não tocavam notas, apenas deslizavam.

³⁵ MARTIN, George. **Paz, Amor e Sgt. Pepper**. Os bastidores do disco mais importante dos Beatles. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995, p. 66-67.

³⁶ Ver as imagens da gravação de *A day in the life* na sexta parte, DVD 3, da coleção: **The Beatles. Anthology**. UK, Apple, 2002 (coleção com 5 DVDs)

³⁷ MARTIN, 1995, op. cit., p. 70. (destaque no original)

... A cada compasso marcava mais ou menos onde é que cada músico deveria estar, e dava as dicas no decorrer da rota musical.³⁸

Ao término do vigésimo quarto compasso, o despertador que havia sido colocado para marcar o fim dos 24 compassos toca, e inicia-se a segunda parte da canção com os versos de Paul McCartney: *Woke up, fell out the bed...* (“acordei, caí da cama”...) – uma, anteriormente, mera brincadeira casual de estúdio, acabou reportando a letra da canção ao som que se ouve e vive-versa. O despertador acabou funcionando como uma espécie de “trilha sonora” dentro da própria canção. Desse modo, com essa solução inusitada – do crescendo da orquestra ao despertador –, os Beatles puderam juntar (colar) as duas partes distintas da canção *A day in the life*. Uma colagem de sons que inseria na canção popular técnicas de composição vanguardistas que faziam do intérprete uma espécie de co-autor da obra, uma vez que (nos 24 compassos) esse podia escolher as notas a serem tocadas, dentro de um plano geral determinado pelo arranjador; e ao mesmo tempo incorporava o acaso como possibilidade criativa. Assim, como no exemplo de *A day in the life* comentado, o campo da música popular era ampliado com a inclusão de técnicas provenientes das vanguardas musicais dos anos 50 e 60 (especialmente a partir das pesquisas de John Cage, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio e Pierre Boulez); mas essa canção, apesar de tudo, não deixava de ser *música popular*, e enquanto tal, com limites para as experimentações. Ou, nas palavras de Paul McCartney, que comentou, tempos depois, toda a gravação de *A day in the life* e em particular o crescendo da orquestra:

É ótimo trazer essas idéias para a música [popular], mas esta é a diferença entre mim e Cage: para mim, aquilo ficaria apenas no meio da música, como se fosse um rápido solo; para ele, seria a coisa toda...³⁹

A day in the life, antes de terminar e encerrar o álbum, ainda teve mais algumas colagens sonoras: um poderoso acorde final, de aproximadamente 42 segundos de vibração, tocado simultaneamente em três pianos que, em *fade-out*, se desfaz no silêncio. Silêncio que é prolongado por mais algum tempo pela adição de altas frequências, fora do campo auditivo humano, e supostamente apenas para os cães ouvirem. Com essa canção, termina o álbum, mas não o conceito de *Sgt. Pepper*. Nesse

³⁸ MARTIN, George. **Paz, Amor e Sgt. Pepper**. Os bastidores do disco mais importante dos Beatles. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995, p. 69-70.

³⁹ Apud MILLES, Barry. **Paul McCartney**. Many years from now. Tradução de Mário Vilela, São Paulo: DBA, 2000, p. 405.

álbum, sons e imagens se entrelaçam. Para a elaboração do conceito que se desenvolveu nesse LP, tão importante como as canções, são as imagens coladas e apresentadas na capa do álbum.

A capa de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* é uma obra de *pop art*. Na segunda metade dos anos 60 a *pop art* (inicialmente artistas britânicos, mas logo depois norte-americanos também) colonizou as capas de discos de rock do período – os Beatles não foram os únicos a se utilizarem dela, embora talvez tenham sido os primeiros.⁴⁰ Assim, a partir da idéia original de Paul McCartney sobre o conceito de *Sgt. Pepper*, a capa desse álbum foi elaborada pelo pop-artista britânico Peter Blake com o apoio de sua esposa e parceira Jann Haworth, e fotografada por Michael Cooper. Claramente se observa que a capa foi concebida visando proporcionar uma *embalagem* de qualidade visual inter-relacionada com o material sonoro gravado, no sentido que não apenas é plasticamente interessante, como reitera a fusão de signos e culturas presente nas canções. Tal como ocorreu com as colagens de signos sonoros, a capa apresenta uma enorme colagem de imagens, cujos signos, inicialmente desconexos, juntam-se como uma espécie de platéia para o show de variedades da Banda do Sgt. Pepper. Tendo ao centro os alter-egos dos Beatles, trajados com uniformes militares coloridos da era vitoriana, a colagem da capa do LP apresenta uma série de personagens ligados a algum tipo de cultura, quase sempre antagônicas ou desconexas, que agora se somam num enorme mosaico: imagens da cultura de massa (Marylin Monroe, Fred Astaire, Shirley Temple, Mae West, o “Gordo e o Magro”, Tony Curtis, Marlon Brando, o “Tarzan”, Diana Dors etc.) misturadas com imagens da alta cultura (Oscar Wilde, Lewis Carroll, Edgard Allan Poe, H. G. Wells, Aldous Huxley, George Bernard Shaw, Dylan Thomas etc.); a cultura ocidental (a grande maioria das imagens) ao lado da cultura oriental (religiosos e líderes indianos); música pop (Bob Dylan, os Rolling Stones, os próprios Beatles representados em estátuas de cera etc.) e música erudita de vanguarda (Karlheinz Stockhausen); a geração Beat (William Burroughs) e a revolução social que os anos 60 mantinham no horizonte (Karl Marx), compondo a contracultura da época; a racionalidade ocidental (Albert Einstein) ao lado da espiritualidade oriental (uma série de “gurus” da Índia), o ocultismo (Aleister Crowley) e a psicanálise (Carl G. Jung), a banda do Sgt. Pepper (os alter-egos dos Beatles) e o próprio Sgt. Pepper (uma estátua

⁴⁰ Sobre a relação da *pop art* com as capas de discos de rock dos anos 60, ver: McCARTHY, David. *Arte Pop*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 54-55.

trazida do jardim da casa de John Lennon), tudo se somou e se juntou nessa enorme colagem proposta por Sgt. Pepper.⁴¹

Em relação à idéia original da arte, Paul McCartney⁴² relata que após ter contado a idéia dos alter-egos aos outros Beatles, comentou que gostaria que a capa tivesse um aspecto *nortista*, reforçando a origem dos quatro em Liverpool (o que, de certo modo, já havia sido evidenciada com o “prelúdio” do álbum: as canções nostálgicas *Strawberry fields forever* e *Penny Lane*). Nesse sentido, Paul pensou em um parque com um relógio floral – característica dos parques do norte da Inglaterra – no qual estariam os próprios Beatles com alguns *convidados*: para isso, começaram a elaborar uma lista das personalidades, *influências*, figuras *cult* que cada um gostaria de ver retratados na capa. O interessante é que estas personagens, assim como toda a “decoração” criada para fotografar a montagem (colagem) da capa, acabaram por reiterar não apenas o mosaico como também o colorido orquestral das canções, criando um diálogo entre as cores das imagens e as cores dos sons (diversidade timbrística) presentes em todo o LP. Cria-se assim, um elo imaginário entre sons e imagens.

Paul McCartney comenta que o planejamento em detalhes do álbum visava, antes de tudo, criar um produto que fosse a “melhor compra possível”:

[...] queria uma capa bárbara, queria que estivesse cheia de imagens. Queria alguma coisa que pudesse ler no ônibus voltando da Lewis [loja de Liverpool], porque era isso que eu costumava fazer – tirava o disco do saco de papel pardo e lia a capa. Alguns álbuns a gente podia ficar lendo e olhando o projeto gráfico durante meia hora.⁴³

Talvez ainda para garantir aos jovens de Liverpool leitura nos ônibus no trajeto de volta para casa, pela primeira vez na história da indústria fonográfica as letras das músicas foram impressas na contra-capa do álbum. Além disso, as capas de discos (no formato LP), nos anos 60, começavam a serem apresentadas não como uma embalagem apenas, mas como um produto artístico. Nesse sentido, o envolvimento de Peter Blake com o projeto, já um conhecido e reconhecido pop-artista britânico, de certo modo, contribuiu enormemente para elevar a capa de *Sgt. Pepper, de fato*, à categoria de arte,

⁴¹ Para a lista completa dos nomes de todas as imagens da capa, ver encarte do CD do álbum: *The Beatles. Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. EMI-Apple, 1994

⁴² MILLES, Barry. **Paul McCartney**. Many years from now. Tradução de Mário Vilela, São Paulo: DBA, 2000, p. 377.

⁴³ *Ibid.*, p. 419.

visto que ela se tornaria inclusive peça exposta no *Victoria and Albert Museum* de Londres.⁴⁴

Em meio às colagens de imagens de *Sgt. Pepper*, vale a pena ainda destacar um sutil aspecto decorativo. Comenta-se que o jardim da capa teria uma fileira de mudas de maconha⁴⁵ à frente dos retratados, e que essas mudas teriam passado despercebidas pelos executivos da gravadora EMI. Tratando-se de um período em que o consumo de determinadas drogas ilícitas estava em alta e representavam em larga medida o desejo da contracultura de “expandir a mente”, não deixa de ser interessante observar uma possível brincadeira do grupo inglês. Antes de ser uma provocação contracultural que se afinaria com o “espírito da época”, um comentário de George Martin permite deduzir que se tratava de mais um chiste provocativo dos Beatles (inclusive com a própria contracultura do período), criado por meio de um sofisticado trocadilho em latim com o nome do álbum. Diz Martin:

Aquelas plantas [...] verdinhas bem em frente ao bumbo e também à direita, lá em baixo na foto, provocaram um bocado de controvérsia. As bandidas verdinhas foram largamente acusadas de serem *cannabis*. Na verdade, são uma piada muito bem guardada. Seu nome latino original é *Peperomia*...!⁴⁶

Tal como no processo de gravação das canções, o processo de elaboração da capa de *Sgt. Pepper* não abriu mão do acaso como um elemento essencial na elaboração das colagens que se estabeleceu com o conceito do álbum (embora nesse caso, o acaso tenha agido mais como determinadas “imposições” que fugiam ao controle dos Beatles do que propriamente como soluções que, após terem ocorridas, passassem a ser incorporadas no trabalho).⁴⁷ Isso, em larga medida, ocorre devido ao próprio modo como foram escolhidas as imagens da capa. A idéia inicial era que cada *beatle* fosse

⁴⁴ A capa do LP dos Beatles fez parte de uma exposição individual de Peter Blake no *Victoria and Albert Museum* e continua a fazer parte do acervo deste museu até hoje. Sobre isso, ver o site do museu, disponível em: <http://www.vam.ac.uk>. Acesso em 15 dez. 2006.

⁴⁵ FRIEDLANDER, Paul. **Rock'n'Roll**: uma história social. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 136.

⁴⁶ MARTIN, George. **Paz, Amor e Sgt. Pepper**. Os bastidores do disco mais importante dos Beatles. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995, p. 144.

⁴⁷ A colagem, como uma técnica artística, tem uma história que remonta ao Cubismo e ao Dadaísmo do início do século XX. A *pop art* da segunda metade do século passado, de certo modo herdeira dessa técnica, não desprezou totalmente a utilização do acaso para elaborar suas próprias colagens, mantendo-o como um elemento estimulador da criação artística. É nesse sentido que o acaso na elaboração da capa do *Sgt. Pepper* ganha sentido. Como um elemento estimulador do processo de composição das imagens, mas isso (quase) não é perceptível no resultado final da imagem, que se congela na fotografia, impedindo que a dimensão temporal (necessária para o estabelecimento do acaso) ocorra. Sobre o acaso como elemento artístico, ver: RICHTER, Hans. **Dada**: arte e anti-arte. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 62; et seq.

incumbido de criar sua própria lista de nomes de personagens que gostariam de ver “homenageados” na capa (todos colaboraram, exceto Ringo Starr). Ao longo do desenvolvimento do projeto, outras pessoas além dos próprios Beatles, também passaram a elaborar suas próprias listas de nomes, como o próprio Peter Blake – além de Robert Fraser. Ocorre, entretanto, que “o projeto ganhou vida própria” e Brigitte Bardot, por exemplo, *por alguma razão*, foi substituída por Diana Dors, e de modo semelhante, Magritte e Alfred Jarry também não aparecem, embora “constassem das primeiras listas”.⁴⁸ Os direitos de imagem dos retratados e dos autores das fotos que seriam utilizadas também teriam que ser considerados, além de aspectos políticos que precisavam ser observados. Quanto aos direitos de imagem, consta que a maioria das personalidades foi contatada por telefone e cedeu o direito de uso da imagem; contudo, nem sempre se podia controlar tudo e o acaso ocorria:

Leo Gorcey, dos Dead and Kids – um dos escolhidos de John [Lennon] – pediu 500 dólares pelo privilégio de usarem sua foto, e [...] caiu de fora de imediato! Gorcey fora originalmente colocado entre o ator Huntz Hall e a ‘Varga girl’ na fila de trás; você ainda pode ver o espaço onde estava sua cara.⁴⁹

O acaso foi formatando a colagem que Blake e sua equipe estavam realizando. A gravadora EMI, menos por problemas éticos e/ou morais internos à própria empresa e mais por temer uma eventual perda significativa de vendagem de disco, vetou sumariamente alguns nomes alegando, por exemplo, que a imagem de “Gandhi [na capa do álbum] poderia ser tomada como insulto à Índia” e a de “Hitler nem pensar [...] ‘não’ em definitivo”.⁵⁰

O aspecto fictício de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, de todo o conceito da capa, flutuou *significativamente* no campo da imagem, quase dispensando totalmente a linguagem escrita. Jann Haworth contribuiu com algumas idéias para que isso acontecesse, dentre elas a sugestão de não haver legendas reais na capa do álbum (exceto no bumbo central, onde está escrito o conceito do álbum: *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*) – o nome do famoso quarteto inglês, por exemplo, foi escrito com flores. Tal sugestão teria sido pensada durante um passeio por um parque de Londres

⁴⁸ MILLES, Barry. **Paul McCartney**. Many years from now. Tradução de Mário Vilela, São Paulo: DBA, 2000, p. 415.

⁴⁹ MARTIN, George. **Paz, Amor e Sgt. Pepper**. Os bastidores do disco mais importante dos Beatles. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995, p. 147.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 146-147.

em companhia de Paul McCartney.⁵¹ Consta ainda que John Lennon tivesse na ocasião crises conjugais e não conseguisse se habituar ao condomínio suburbano onde vivia. Com isso, ele passaria a maior parte de seus dias assistindo televisão em casa. Seja como for, é possível supor que a *presença* do aparelho de TV na capa do álbum talvez não se justificasse se não fosse por essa situação pessoal. Entretanto, a TV não simboliza apenas o “tédio” conjugal de Lennon. Bem como as flores não são apenas flores que escrevem palavras. Em ambas situações, são imagens que duplicam (ou multiplicam) imagens: as flores remetem imediatamente ao pacifismo de toda a geração *hippie* (*flower power*) e ao mesmo tempo “escrevem” a palavra “Beatles” (que já não é mais palavra, e sim uma “marca comercial”, uma outra imagem portanto), já a imagem de um aparelho de TV colocada na capa é o signo que remete ao próprio aparelho multiplicador de imagens que marcaria toda a cultura recente, criando aquilo que Guy Debord chamou, ainda nos anos 60, de “Sociedade do Espetáculo”.⁵²

Esse último aspecto, presente na capa do álbum, torna-se extremamente importante na medida em que os Beatles, entre outras coisas, foram uma espécie de sismógrafos de seu tempo. Para o bem ou para o mal, indicaram vários caminhos artísticos (que poucas vezes foram seguidos, embora muitos pastiches – sonoros e imagéticos – tenham sido re-produzidos a partir de *Sgt. Pepper*) e registraram muitas das tendências que, latentes na década de 60, vieram a se consolidar a partir dos anos subsequentes, amalgamando – sob a égide do mercado global – culturas que cada vez mais perdiam seus contornos próprios. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* propõe o experimental e não a repetição de experiências; propõe novas formas musicas e não a reprodução industrial de fórmulas de sucesso; propõe a saudável ruptura entre o Ocidente e o Oriente, a ruptura entre a alta cultura e a cultura popular (ou cultura pop), entre o som e o ruído, entre a cítara e a guitarra elétrica, mas mantém os contornos culturais dos signos colados, não cria um amálgama indefinido e nivelador das culturas. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* não prima pelo relativismo cultural pós-modernista (que sem centro, nivela tudo e a todos) e nem propõe que os significantes se esvaziem de seus significados (construídos historicamente). Ao contrário, as imagens e sons colados em *Sgt. Pepper* só ganham força e significado real ao manterem seus

⁵¹ MARTIN, George. **Paz, Amor e Sgt. Pepper**. Os bastidores do disco mais importante dos Beatles. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995, p. 143.

⁵² Cf. DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela S. Abreu. 5. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

aspectos constituintes, suas próprias histórias. Assim, mais do que se constituir num arauto da pós-modernidade, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (tal como os próprios Beatles), como bem observou Fredric Jameson, talvez tenha sido um dos últimos “grandes momentos” do modernismo no Rock’n’Roll.⁵³



www.revistafenix.pro.br

⁵³ Apud CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna**. Introdução às Teorias do Contemporâneo. São Paulo: Edições Loyola, 2000, p. 150.