



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA
CENTRO DE ARTES, HUMANIDADES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

CELINA ADRIANA BRANDÃO PEREIRA

*IT WAS 50 YEARS AGO TODAY: ANÁLISE DA REVERBERAÇÃO DO CÂNONE SGT.
PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND ATRAVÉS DA CRÍTICA MUSICAL*

CACHOEIRA
2019

***IT WAS 50 YEARS AGO TODAY: ANÁLISE DA REVERBERAÇÃO DO
CÂNONE SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND ATRAVÉS
DA CRÍTICA MUSICAL***

Celina Adriana Brandão Pereira

Bacharela em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2014

Dissertação apresentada ao Colegiado do Programa de
Pós-Graduação em Comunicação da Universidade
Federal do Recôncavo da Bahia como requisito parcial
para a obtenção do Título de Mestre em Comunicação,
Mídia e Formatos Narrativos.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho

**CACHOEIRA
2019**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P436 Pereira, Celina Adriana Brandão.
It was 50 years ago today: análise da reverberação do cânone Sgt.
Pepper's Lonely Hearts Club Band/ Celina Adriana Brandão Pereira.
– Cachoeira, 2019.

198f. : il.; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho.
Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em
Comunicação, Centro de Artes, Humanidades e Letras, Universidade
Federal do Recôncavo da Bahia, 2019.

1. Crítica musical. 2. Música (gênero). 3. The Beatles (grupo
musical). 4. Teoria crítica. 5. Canonização. 6. Crítica cultural. I.
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. II. Título.

CDU: 070

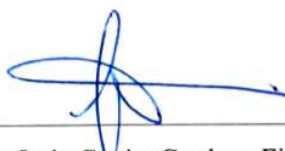
CELINA ADRIANA BRANDÃO PEREIRA

***IT WAS 50 YEARS AGO TODAY: ANÁLISE DA REVERBERAÇÃO DO
CÂNONE SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND ATRAVÉS
DA CRÍTICA MUSICAL***

Dissertação apresentada ao programa
de Mestrado em Comunicação da
UFRB, sob orientação do Prof. Dr.
Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho.

Aprovada em 23 de agosto de 2019.

Comissão Examinadora:



Prof. Dr. Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho (UFRB – Orientador)



Profa. Dra. Angelita Maria Bogado (UFRB – Examinadora externa)



Profa. Dra. Nadja Vladi Cardoso Gumes (UFRB – Examinadora interna)

Cachoeira-Ba
2019

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todo coração solitário que me ajudou a cantar no tom, que abraçou minha jornada com respeito e me acolheu com tudo o que eu precisava: amor! Meus amigos: com uma pequena ajuda de vocês, eu consegui! É chegada a hora de aproveitar o show!

Dedico também este trabalho aos anônimos corações solitários da vida afora, que assim como eu, são movidos pela batalha diária contra as terríveis doenças da alma – a ansiedade e a depressão. Para todo aquele que não obstante todas as incessantes dores causadas por esses distúrbios, se revestem de uma força sobre-humana para enfrentar as batalhas do dia a dia, todos os dias, envergando, esmorecendo, mas se recuperando de forma resiliente e se reconstruindo incessantemente. Dedico este trabalho a você que sabe do que estou falando (e que por ventura passe os olhos por estas linhas). Para você, que apesar da dor, do desespero, da sensação de imobilidade e incapacidade, conseguiu vencer sua batalha contra você mesmo para realizar algo importante – seja levantar da cama ou concluir uma dissertação inteira de mestrado (e nesta luta, para mim, as duas coisas tem exatamente o mesmo valor). Que a vida te revista da força e da certeza que o único caminho é seguir, prosseguir, tentar, começar, recomeçar. Receba minha dedicatória, meu amor, e meu agradecimento por continuar!

AGRADECIMENTOS

Jai Guru Deva Om!

Reverencio e agradeço a luz suprema do universo pela dádiva da existência. Eu sou.

Agradeço à Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), que me recebeu por mais dois anos como pós-graduanda. Ter realizado esta pesquisa no lugar que possibilitou minha formação é mais do que uma retribuição, é uma reverência aos que acreditam na docência, no ensino superior, na possibilidade de ir além.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes, pelo apoio financeiro a este trabalho através da bolsa de pesquisa de mestrado, sem a qual teria sido impossível chegar até aqui.

À primeira turma do PPGCOM da UFRB: alunos, professores e todos os servidores que contribuíram para que tudo fosse possível para nossa formação. Em especial, muito obrigado àqueles colegas com quem pude dividir angústias pessoais, para então colher aprendizado. Meus companheiros: ser a primeira turma de mestres em comunicação de um programa nos tempos em que vivemos é resistência, é certeza de que devemos seguir em frente, de que temos fibra e de que não há outro caminho. Com muito orgulho, os reverencio e homenageio.

Ao grupo de pesquisa que me acolhe e me abraça já há bastante tempo, onde encontro trajetórias de exemplo, vigor, vibração, tocida e amizade. Um abraço apertado aos amigos da Experiência – XP!

Ao meu mais uma vez orientador, Jorge Cardoso, querido professor, apoiador e amigo. Que foi sempre zeloso, paciente, compreensivo, estimulador! Obrigada por incansavelmente apontar minhas qualidades e méritos mesmo quando eu só enxergava aquilo que faltava. Obrigada por me mostrar o que eu já tinha e por nunca me fazer pensar que este trabalho era impossível. Conseguimos!

Os amigos... ah! Os amigos! Sem uma IMENSA ajuda de vocês, como teria chegado até aqui?!

Aos grandes amigos de minha vida (da escola, da faculdade de direito, da dança, da UFRB, dos antigos trabalhos), que entenderam meu isolamento social constante (sem me cobrar!), em especial no último ano, meu muito obrigada infinito! Agora podemos marcar para matar as saudades como se deve! E é claro, celebrar!

Me permitam fazer duas menções honrosas: Carlos (DJ), e Camila: sem vocês eu não teria a coragem e confiança sequer para fazer as provas (sério, eu ia sair correndo!). Obrigada por terem ido a Cachoeira comigo, e por me fazerem enxergar em mim o que eu não queria ver: minha força e minha capacidade.

Ao Studio A de Dança e todos os professores e funcionários desta minha segunda casa (senão primeira)! Obrigada pelo refúgio e abrigo, pela mesa para estudar quando precisei trocar de ambiente, pela acolhida diária e pelo estímulo constante. Obrigada também à minha turma do

Street Jazz Avançado, que há quatro anos faz minhas segundas e quartas mais felizes e especiais, e à minha nova turminha do Hip Hop Avançado Terapia, que mostrou que o amor pode extrapolar os limites. Gratidão sem fim também aos meus professores de dança, que são grandes amigos, conselheiros, mestres e apoiadores incondicionais. Deco, te amo, e não tenho palavras para descrever o quanto sou grata pelo seu socorro e pela sua amizade. Deza, seu colo e seu carinho, sua confiança na minha competência, sua compreensão e seus pequenos gestos diários são essenciais. Amo você!

Agradeço também aos artistas que pude acompanhar mais de perto desde maio de 2018, e que motivam meus dias com sua alegria, visão inspiradora, o desejo de um mundo mais justo, e que com sua arte e seu trabalho, reverberam a importância de que devemos ser melhores uns com os outros: Obrigada a Rafaela Ferreira, Lisandra Cortez, Letícia Cannavale, Pedro Lemos, Gil Teles e especialmente ao Luccas Papp, um ser genial, que é também fã dos Beatles! Vocês fizeram a diferença em mim!

À minha família, base de tudo todos os dias!

Mãe! Fiquei em falta com você diversas vezes por problemas de ansiedade, preocupações excessivas com trabalho e medo de não conseguir. Mas saiba que, se cheguei até aqui, foi porque tive seu amor, e porque quero um dia conseguir retribuir tudo o que você me deu! Valeu por todo suporte emocional aos 45 do segundo tempo, quando tudo deu uma virada. Sinto muito, me perdoe, eu te amo, sou grata!

Nikki, o maior *cãopanheiro* de todo o mundo! Obrigada por permanecer! E por cada lambida de amor!

Pai! Obrigada por me dar todo apoio que precisei para cumprir esta missão, em especial, por ter ouvido o meu apelo, a minha angústia quando eu precisei de ajuda, e por ter me dado a mão firme, mais uma vez. Te amo!

Júnior! Pude ser agraciada logo no início dessa jornada com a companhia de alguém que me apoiou incondicionalmente em todas as escolhas de meu percurso, tornando toda a parte difícil mais leve, e toda parte boa ainda mais valiosa! Como poderia pensar que sorte e amor não podem andar juntos se eu tiver a sorte de (re)encontrar você? Meu amor, meu melhor namorado, meu grande amigo! Obrigada pelo companheirismo e pelo apoio em absolutamente tudo o que precisei. Ao seu lado, tudo isso faz ainda mais sentido. Amo você!

All You Need Is Love
Love is all you need.

EPIGRAFE

*Send me a postcard, drop me a line,
Stating point of view
Indicate precisely what you mean to say
Your's sincerely wasting away
Give me your answer, fill in a form
Mine for evermore
Will you still need me, will you still feed me
When I'm sixty-four?*

(Paul McCartney)

IT WAS 50 YEARS AGO TODAY: ANÁLISE DA REVERBERAÇÃO DO CÂNONE SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND ATRAVÉS DA CRÍTICA MUSICAL

RESUMO: Esta dissertação propõe investigar o fenômeno da canonização de produtos considerados obras-primas no campo da música, e mais especificamente do gênero *rock*, através da análise das publicações celebrativas da crítica musical acerca do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, oitavo disco da banda britânica *The Beatles*, lançado mundialmente em junho de 1967. A partir de uma avaliação inicial do panorama crítico da primeira recepção de *Sgt. Pepper* no ano de seu lançamento, este trabalho tem como objetivo principal investigar de que maneira as avaliações críticas operam ou não na reverberação do caráter icônico do disco, considerando para este fim a noção de cânone enquanto o lugar de relevância e especialidade atingido por determinado trabalho musical, que o coloca, em termos críticos, frente aos demais de seu gênero, tendo por base as noções de hegemonia e tradição seletiva vislumbradas nos Estudos Culturais (WILLIAMS, 1979; 2011). Para observar as oito críticas comemorativas dos aniversários de *Sgt. Pepper* em seus 20, 30, 40 e 50 anos (1987, 1997, 2007 e 2017 respectivamente), a dissertação desenvolvida se apoia metodologicamente na ampliação noção de gênero televisivo como categoria cultural (MITTEL, 2004) para o gênero musical *rock*, observando o seu caráter processual, midiático e mercadológico, assim como suas características sonoras e ideológicas em temporalidades e contextos distintos (JANOTTI JR, 2003; CHACON, 1982; GROSSBERG, 1984). Busca ainda identificar de que maneira diferentes horizontes de expectativas (JAUSS, 1994; JAUSS, 2002), enquanto conjunto de ideias que vão delimitar os modos de olhar uma obra, interferem e são acionados pelos críticos nas publicações elegidas para o *corpus* empírico. O arcabouço teórico-conceitual é operacionalizado de maneira a vislumbrar o entendimento dos processos culturais dinâmicos em torno da crítica como objeto central, observando os modos de sua atividade, que consiste no processo interpretativo amplo, para além do ato racional, onde importam também gostos e opiniões no exercício de partilhar impressões e possibilitar debates (CARDOSO FILHO e AZEVEDO, 2013). A escolha das críticas destacou não apenas textos em espaços institucionalizados de veículos de grande circulação, mas também *blogs* de caráter independente e seus comentários, constituindo-se ali locais abertos para manifestação das análises de fãs e ouvintes, contemplando o fenômeno da popularização da internet e seu papel na conformação de uma crítica cultural difusa, que compreende a fala do cotidiano (CARDOSO FILHO, 2015). Ao final do trabalho analítico, conclui-se que a crítica musical pode contribuir para a reverberação do cânone *Sgt. Pepper*, a depender de como constrói seus argumentos, sendo sistematizadas as principais recorrências e singularidades dos acionamentos utilizados em cada texto crítico. Esta dissertação pretende contribuir nos estudos de outros materiais considerados antológicos não apenas para o *rock*, mas para outros gêneros musicais e artísticos, assim como para leitura analítica de textos críticos diversos sobre um mesmo produto em contextos distintos.

PALAVRAS-CHAVE: Cânone; crítica musical; gênero rock; horizonte de expectativa; Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band; The Beatles

IT WAS 50 YEARS AGO TODAY: SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND'S CANON REVERBERATION ANALYSIS THROUGH MUSIC CRITICISM

ABSTRACT: This dissertation proposes to investigate the phenomenon of the canonization of products considered masterpieces in the field of music, and more specifically, of the rock genre, through the analysis of the commemorative publications of musical criticism about the album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, eighth disc of the british band The Beatles, released worldwide in June 1967. Starting from an initial assessment of the criticism panorama of Sgt. Pepper's first reception in the year of its release, this work aims to investigate how critical assessments operate or not in reverberation of the iconic character of the disc, considering for this purpose the notion of canon as the place of relevance and specialty attained by a certain musical work, which puts it, in critical terms, in front of the others of its genre, based on the notions of hegemony and selective tradition glimpsed in Cultural Studies (WILLIAMS, 1979; 2011). To observe the eight critical texts in celebrative episodes, referring to the 20, 30, 40 and 50's Sgt. Pepper's anniversaries (1987, 1997, 2007 and 2017 respectively), the dissertation developed is methodologically supported by the enlarging of the notion that understands television genres as cultural categories (MITTEL, 2004) for the musical rock genre, observing its procedural, media and market character, as well as its sound characteristics in different temporalities and contexts (JANOTTI JR, 2003; CHACON, 1982; GROSSBERG, 1984). It also attempts to identify how different horizons of expectations (JAUSS, 1994; JAUSS, 2002), as a set of ideas that will delimit the ways of looking at a work, interfere and are mobilized by critics in the publications elected to the empirical corpus. The theoretical-conceptual framework is operationalized in order to envisage the understanding of the dynamical cultural processes around the critic as a central object, observing the modes of its activity, which consists of the broad interpretative process, in addition to the rational act, importing also tastes and opinions in the exercise of sharing impressions and enabling debates (CARDOSO FILHO e AZEVEDO, 2013). The choice of critic's texts highlighted not only material in institutionalized spaces of vehicles of great circulation, but also blogs with independent character and their comments, constituting there like open places to demonstrate the analysis of fans and listeners, contemplating the phenomenon of popularization of the Internet and its importancy in the conformation of a diffuse cultural criticism, which encompasses the daily speech. At the end of the analytical work, it is concluded that the musical criticism can contribute to the reverberation of the Sgt. Pepper's canon, depending on how it builds its arguments, being systematized the main recurrences and singularities of the drives used in each critical text. This dissertation intends to contribute to the studies of other materials considered anthological not only for rock, but for other musical and artistic genres, as well as for analytical reading of various critical texts about the same product in distinct contexts.

KEYWORDS: Canon; musical criticism; rock genre; horizon of expectations; Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band; The Beatles

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa de <i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</i> (EMI, 1967).....	21
Figura 2: Especial da <i>Beat Instrumental</i> sobre as gravações de <i>Pepper</i>	24
Figura 3: Crítica nº 1 de <i>Sgt. Pepper</i> na <i>Disc and Music Echo</i>	31
Figura 4: <i>Sgt. Pepper</i> na capa da <i>Disc and Music Echo</i> em junho de 1967.....	34
Figura 5: <i>Sgt. Pepper</i> em foco na <i>Record Mirror</i> , em 27 de maio de 1967.....	39
Figura 6: Crítica a <i>Sgt. Pepper</i> no jornal <i>The New York Times</i> em junho de 1967.....	44

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1.....	20
1. <i>WE HOPE YOU ENJOY THE SHOW</i> : Textos e contextos que atravessam <i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</i>	20
1.1 “ <i>Follow her down to a bridge by a fountain</i> ”: Um passeio pelo cânone	20
1.1.1 Recepção Crítica – Os primeiros olhares sobre o Sargento	22
CAPÍTULO 2.....	50
2. <i>WITH A LITTLE HELP FROM MY FRIENDS</i> : Amparo teórico metodológico da pesquisa.....	50
2.1 Metodologia e seus aspectos – auxílio teórico para o percurso de análise proposto	50
2.1.1 Gênero <i>rock</i> como categoria cultural	50
2.1.2 Peculiaridades do gênero <i>rock</i> em <i>Sgt. Pepper</i>	59
2.2 A atividade da crítica musical	68
2.3 Cânone.....	73
2.4 Recepção e interpretação de obras artísticas: horizonte de expectativa e crítica musical..	80
CAPÍTULO 3.....	87
3. OLHARES SOBRE O SARGENTO PIMENTA: Análise das críticas de <i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</i> em episódios celebrativos	87
3.1 <i>Corpus</i> empírico e proposta de análise	87
3.2 Críticas de 20 anos de <i>Sgt. Pepper</i> (1987)	89
3.2.1 O Sargento ainda garante sorrisos (<i>Folha de S. Paulo</i> , 1º de junho de 1987)	89
3.2.2 Vinte anos de ilusão (<i>O Estado de S. Paulo</i> , 31 de maio de 1987).....	98
3.3 Críticas de 30 anos de <i>Sgt. Pepper</i> (1997)	104
3.3.1 Sargento Pimenta e sua capa histórica (<i>O Estado de S. Paulo</i> , 30 de maio de 1997)...	104
3.3.2 <i>Sgt. Pepper's</i> – O disco do tamanho do mundo (<i>Rock Press</i> , Julho de 1997)	112
3.4 Críticas de 40 anos de <i>Sgt. Pepper</i> (2007)	119
3.4.1 Você ainda precisa de amor (<i>Bizz</i> , junho de 2007)	119
3.4.2 Parabéns <i>Sgt Peppers</i> - 40 anos (<i>O Olhar Implícito</i> , 1º de junho de 2007).....	130

3.5 Críticas de 50 anos de <i>Sgt. Pepper</i> (2017)	138
3.5.1 50 anos de Sgt. Pepper's (<i>Rolling Stone</i> Brasil – Junho de 2017)	138
3.5.2 O álbum <i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</i> completa 50 anos - Recepção e Legado (<i>Diário dos Beatles</i> , 18 de junho de 2017)	146
CONSIDERAÇÕES FINAIS	154
REFERÊNCIAS	164
ANEXOS	169
ANEXO A – BEAT INSTRUMENTAL (ABRIL DE 1967)	170
ANEXO B – DISC AND MUSIC ECHO (20 DE MAIO DE 1967)	172
ANEXO C – DISC AND MUSIC ECHO (3 DE JUNHO DE 1967)	173
ANEXO D – RECORD MIRROR (27 DE MAIO DE 1967)	174
ANEXO E – FOLHA DE S. PAULO (1º DE JUNHO DE 1987)	175
ANEXO F – O ESTADO DE S. PAULO (31 DE MAIO DE 1987)	176
ANEXO G – O ESTADO DE S. PAULO (30 DE MAIO DE 1997)	177
ANEXO H – REVISTA ROCK PRESS (JULHO/ AGOSTO DE 1997)	178
ANEXO I – REVISTA BIZZ (JUNHO DE 2007)	181
ANEXO J – REVISTA ROLLING STONE (JUNHO DE 2017)	193

INTRODUÇÃO

Esta dissertação propõe analisar a reverberação do cânone de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, oitavo disco da banda britânica The Beatles, considerando o seu posicionamento valorativo em diferentes publicações celebrativas da crítica de música de veículos e *blogs* brasileiros, nos aniversários de 20, 30, 40 e 50 anos do disco, cujo lançamento original data de 1º de junho de 1967. Para além das impressões em torno dos Beatles e suas obras, consideramos que o presente trabalho, enquanto um estudo de caso, tem como cerne o fenômeno da canonização de produtos artísticos do universo da cultura pop e do *rock* que passam a ser considerados como obras-primas de seu gênero. As celebrações são importantes para vislumbrar o acionamento crítico em torno de produtos culturais, pois fazem parte da construção da memória da arte e da música, assim como de sua recepção. Elas possibilitam observar como são mobilizados, em diferentes momentos sociais, históricos e culturais, os valores e rótulos em torno das obras, assim como os elementos que são lembrados e esquecidos na construção dos juízos valorativos, nas diversas formas que a atividade crítica possui de construir seus argumentos.

Quando emprego o termo “cânone”, estou falando da série de avaliações que *Sgt. Pepper* tem recebido, ao longo de seus mais de 50 anos de história, que o colocam numa posição de referência frente a outros objetos artístico-musicais do mesmo gênero, sendo comum perceber, nas análises críticas e mesmo em notícias sobre o disco, alusões e inflexões (das mais articuladas às mais superficiais) que o reiteram como uma obra antológica, que faz parte da cultura global. Uma das motivações para investigar o álbum em questão partiu inicialmente da percepção da presença reiterada de termos e expressões similares para se referir ao disco nos textos publicados sobre ele, como por exemplo “melhor disco do mundo”, “disco mais revolucionário de todos os tempos”, “maior disco de todos os tempos”, “divisor de águas”, “obra de arte”, dentre outras.

O interesse em torno dos Beatles e seus álbuns que me fizeram chegar a *Pepper*, foi uma consequência natural de minhas vivências pessoais. Desde pequena, já tinha uma ligação muito afetiva com música, oriunda das escutas dentro de casa e das preferências dos meus pais, que ouviam (em vinil e em CD) artistas dos mais variados: Gilberto Gil, Caetano Veloso, Jorge Ben Jor, Rita Lee, Raul Seixas, Bob Marley, Edson Gomes e Queen – Beatles apenas ocasionalmente nas rádios. Na adolescência, fui aprendendo com minhas próprias escolhas, e o gosto pela cultura pop atravessou das *boy bands* do início dos anos 2000 para o primeiro contato pessoal com o *rock* através do pop-*rock* nacional, sendo marcantes para mim naquela época as

bandas mineiras Pato Fu e Skank, e também o grupo baiano Penélope. Já na vida adulta, antes de ingressar no curso de jornalismo, residir mais uma vez na cidade de Cruz das Almas me aproximou, graças às amizades, da cena *rock* local. Frequentava ensaios e shows de bandas da cidade como a 969, a *Exclusos* e a *The Gins!*, e efetivamente comecei a minha relação com o *rock*, o que me levou querer pesquisar, descobrir e conhecer mais sobre este gênero. Foi aí que pude ouvir pela primeira vez alguns trabalhos de outros artistas como Roy Orbison, The Beach Boys, The Pink Floyd, The Kinks, The Zombies, (exemplos de uma lista bem longa), e que finalmente escutei The Beatles, para além do repertório mais conhecido das rádios e da televisão. Aos poucos, fui ouvindo e entendendo que a experiência com álbum e coletânea eram bastante distintas, que os trabalhos dos Beatles perpassavam por diversas nuances do pop e do *rock* e que seus discos propiciavam mais do que uma aproximação com um ritmo musical, mas sim com um gênero cultural que agrega relações com contextos, eventos históricos e práticas do *rock* bastante distintas.

Este não é o primeiro trabalho no qual me debruço sobre *Sgt. Pepper* e sua canonização valorativa. Ainda durante a graduação, também realizada na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), tanto na iniciação científica – PIBIC (onde trabalhei com as práticas de escuta e percepção do disco), quanto no trabalho de conclusão de curso intitulado “*It was 45 years ago today: a perpetuação cânone Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band através do jornalismo*” (2014), já havia tateado com as impressões críticas em torno da obra. *Pepper* era ainda um álbum pouco explorado por mim quando tive o primeiro contato com Jorge Cardoso Filho como orientador. Apenas a partir do ingresso no projeto de pesquisa “Retóricas da escuta musical: da experiência estética às audibilidades na cultura midiática contemporânea”, em 2011, que tive a ciência de que *Sgt. Pepper* era considerado um disco marcante pela ruptura que havia promovido – pelos seus modos de produção musical, pelo formato álbum, e a partir dele, pela influência para o modelo comercial e de consumo majoritário do *rock* (indo além da mera escolha de canções diversas para compor um LP). Além disto, soube pela primeira vez que sua embalagem visual era também considerada um marco, e que a capa com seu mosaico de personalidades, elaborada por artistas visuais da arte pop, carregava referências que eram exploradas das mais diversas maneiras pelos fãs e pelos críticos. Descobri que *Pepper* foi o primeiro disco a trazer letras das canções no encarte (o que também virou tendência na música pop dele em diante), e que sua capa era considerada a “mais famosa de todos os tempos”. Era curioso para mim vislumbrar *Sgt. Pepper* desta forma, pois para uma ouvinte que ainda não conhecia a banda de maneira tão próxima, sempre que pensava na

imagem de um disco dos Beatles, não era da capa *Sgt. Pepper* que eu lembrava, mas sim da de *Abbey Road*, com Paul McCartney, Ringo Starr, John Lennon e George Harrison atravessando uma faixa de pedestres em Londres. Sempre que comentava com amigos e conhecidos que estava estudando um disco dos Beatles que era considerado por muitos o “maior disco de todos os tempos” e o que tinha “a capa mais famosa”, ouvia muito como resposta “é aquele disco da capa em que eles estão atravessando a rua?”.

Ao falar do desenvolvimento desta dissertação com outras pessoas, ainda continuo ouvindo na maior parte das vezes o mesmo tipo de comentário, e isto ajudou a manter vivo, ao longo deste processo, o interesse em saber como a crítica desenvolve esta noção de que *Sgt. Pepper* é o disco mais icônico dos Beatles (ou mesmo do gênero *rock*), e como se dá a construção deste lugar valorativo da obra, compreendendo inclusive que isto é percebido de modo distinto por fãs assim declarados, pela crítica musical e por ouvintes ocasionais da banda. Acho essencial, a partir destes dois parágrafos, me posicionar enquanto pesquisadora, como uma atual fã do gênero *rock*, como fã da banda The Beatles e também como apreciadora da obra *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. O interesse por música, *rock* e cultura pop foram definitivos para a minha aproximação da pesquisa acadêmica, e pelo desejo de continuar desenvolvendo outros estudos para além destes campos.

Esta apresentação mostra brevemente como este conjunto de vivências, pessoais e acadêmicas, foram relevantes e essenciais para o meu ingresso no mestrado. Outro fator importante foi o resultado de meu trabalho de conclusão de curso e o seu percurso metodológico e conceitual, que ainda nos anos iniciais de minha relação com a pesquisa, apresentaram um panorama sobre a leitura crítica de *Sgt. Pepper* bastante específico (uma análise que tangenciava os aniversários de 40 e 45 anos do disco e em um veículo determinado, que era o portal de notícias G1). Apesar das considerações finais que apresentei, onde interpretei que as publicações analisadas contribuíam para perpetuar o cânone do disco, senti a necessidade de retornar o olhar sobre esta obra e este fenômeno, aproveitando o ensejo do aniversário de 50 anos do álbum, em 2017, e buscando um aparato teórico e metodológico que me auxiliasse a vislumbrar as críticas de uma maneira mais madura, mais aprofundada, e com uma relação com autores que auxiliassem compreender o gênero *rock* para além de suas características de um estilo musical, observando o caráter cultural de sua contínua configuração e reconfiguração no decorrer de sua história (JANOTTI JR., 2003).

Formulo assim a questão central deste trabalho: de que maneira a crítica cultural brasileira contribui ou não contribui para a reverberação do cânone valorativo de obra-prima de

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band? Me interessa, a partir desta pergunta, tanto compreender o que é mobilizado enquanto argumento no texto crítico que reforce o lugar do álbum numa dada tradição, quanto as pistas ele fornece sobre aspectos do gênero cultural *rock*, (reiterado no caráter de sua dinamicidade, a partir das práticas distintas de seu público e das práticas sócio-culturais diversas) que interfiram nos modos de avaliar esta obra.

Em conformidade com a área de concentração do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRB, no qual desenvolvi a minha pesquisa (e que é voltada para os estudos da mídia e de seus formatos narrativos), tomei como aspecto central para a análise do cânone *Sgt. Pepper* a crítica cultural, mais especificamente, a crítica de música. Ela pode ser vislumbrada de modo geral como um relevante formato narrativo midiático da contemporaneidade (uma vez que circula e é distribuída tanto nos espaços mais tradicionais da mídia – como os veículos impressos, rádio e TV, como também nos espaços *online*, sejam eles pertencentes a grandes veículos, grupos de críticos, especialistas em música ou mesmo nos sites e blogs de fãs e indivíduos comuns). A atividade da crítica musical, assim, se volta para a discussão de produtos culturais deste campo artístico, possibilitando a ampliação e democratização do debate acerca destes objetos, e contribuindo, nos modos como opera na atualidade, para que uma área especializada da cultura alcance e mobilize os ouvintes do cotidiano. Desta maneira, mesmo o sujeito que não exerce cotidianamente a atividade de crítico, quando munido do acesso às obras e de argumentos e espaço para tal, poderá realizar e compartilhar seus próprios julgamentos sobre discos, canções, artistas, bandas e tudo o que mobiliza o campo da música e dos gêneros musicais.

Durante os meses de realização desta dissertação, busquei e utilizei um arcabouço teórico diverso, inclusive em artigos desenvolvidos e apresentados em eventos, até encontrar o percurso teórico-metodológico que, ao meu ver, contemplasse da melhor maneira este caráter cultural do *rock* para a proposta de trabalho aqui desenvolvida, já que a análise de conteúdo pleiteada no trabalho de conclusão de curso já não era suficiente. Assim, percebendo que a proposta de Jason Mittell (2004), que compreende o gênero televisivo como uma categoria cultural, se aproxima do *rock*, em especial pelo seu caráter midiático (JANOTTI JR., 2003), compreendemos a partir do autor que tanto as críticas musicais quanto o *rock* em si são formações discursivas (e também formatos narrativos), que vão transpor os limites textuais, e operar dentro das práticas de críticos, indústrias e audiências, que podem ser percebidas nas suas manifestações superficiais e práticas comuns (MITTELL, 2004, p. 13).

Compreendendo assim que a atividade da crítica musical e suas formações discursivas podem fornecer evidências das práticas do *rock* e sobre o *rock*, inclusive em horizontes de expectativas distintos – estes tomados enquanto um conjunto de princípios, crenças, ideias, norteados ainda pelos horizontes subjetivos que vão limitar os modos de observar uma obra (JAUSS, 1994), incluí nesta dissertação as perspectivas da Estética da Recepção a partir de Hans Robert Jauss. Seus estudos sobre a literatura, que estendo para as obras musicais avaliadas pela crítica de música, auxiliam no entendimento sobre a relevância do leitor (aqui o crítico) para conferir (ou não conferir) atualidade de determinada obra, para além de um caráter historicizado de sua existência. E ainda conforme Jauss (2002), partindo do pressuposto que a atividade crítica é (não somente) mas também interpretativa, sua preocupação com experiência do leitor na construção das obras vai ser importante, a partir do movimento entre uma leitura de percepção estética, uma leitura interpretativa e uma leitura histórica, notando no argumento crítico como elas se mobilizam para a construção de valores atribuídos a *Pepper* em contextos sócio-culturais distintos. Ainda no que diz respeito à crítica musical, destacamos o seu caráter de possibilitar o debate, promover tensionamentos sobre os produtos e uma fruição qualificada, além da ampla visibilidade que concede aos produtos culturais (CARDOSO FILHO e AZEVEDO, 2013). A partir das características amplas e plurais deste exercício retórico, intento notar se as críticas a *Pepper* possibilitam reflexões ampliadas sobre seus leitores (ouvintes ou ouvintes em potencial), ou reiteram os mesmos valores já comumente identificados em torno do álbum.

Meu olhar sobre a constituição de cânones foi apoiado por autores que trabalham com esta noção a partir dos estudos deste tema em torno da música popular massiva (WEBER, 1999; APPEN e DOEHRING, 2006), que trouxeram relevantes perspectivas de como a crítica, a partir de sua autoridade, é um dos elementos que atua não só na sua constituição como na sua reverberação. Com o apoio dos Estudos Culturais, nas considerações propostas por Raymond Williams, compreendo como os conceitos de hegemonia e tradição seletiva podem ser lidos à luz dos cânones. Por não serem conformados por estruturas cristalizadas, estes três conceitos atuam de maneira similar, dado o seu caráter intrinsecamente vinculado às inter-relações dinâmicas de todo processo social, sobrevivendo tais formações apenas num processo contínuo de reformulação, ao conjugar as variantes do dominante, residual e emergente – o que vai importar diretamente na construção dos conjuntos de valores que pautam a crítica.

Todas estas formulações teóricas e metodológicas são trabalhadas no capítulo 2 para apoiar minhas análises no capítulo 3. Num sentido de amadurecimento de pesquisa, percebi que

o espectro de apenas um aniversário do disco não possibilitaria observar os objetos com a diacronicidade necessária para visualizar se (e em caso positivo, como) *Pepper* foi recebido nos modos de uma perspectiva canônica em momentos distintos. Assim, estendo o que no projeto original era um olhar sobre as críticas de 50 anos de *Pepper*, para uma análise de textos críticos de quatro anos e décadas diferentes, a partir de seus horizontes de expectativas sociais distintos (JAUSS, 2002). Desta forma, apresento, pautada no percurso teórico-metodológico brevemente explanado acima, a análise de oito publicações de críticas culturais em quatro aniversário do disco: 20 anos (1987), nos jornais *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*; 30 anos (1997) no jornal *O Estado de S. Paulo* e na revista brasileira *Rock Press*; 40 anos (2007) na revista nacional *Bizz* e no blog *O Olhar Implícito*; e por fim, 50 anos (2017), na edição brasileira da revista *Rolling Stone* e no blog de fã *Diário dos Beatles*. Reforço aqui que as oito publicações destacadas são uma amostra de um conjunto de publicações mais vasto sobre os aniversários de *Pepper*, mas que me permitiu averiguar, a partir de vestígios destes textos, informações relevantes sobre contextos, práticas industriais, relações com público e modalidades de consumo do *rock* e de informações no contexto midiático, além de gramáticas específicas do gênero *rock* e alguns de seus valores característicos em horizontes diversos, contemplando assim a proposta de estudo delineada por Mittell (2004) no tratamento dos gêneros como categoria cultural. Saliento ainda que, para além da crítica musical hegemônica institucionalizada de grandes veículos, passei a contemplar as críticas dos *blogs* e seus comentários como parcela da crítica musical, onde a maior presença da *internet* no dia a dia, da digitalização da música popular e a democratização dos espaços de comunicação nas décadas mais recentes, possibilitaram visibilidade à crítica mais próxima da fala do cotidiano (CARDOSO FILHO, 2015), dispensando a necessidade de uma especialização do sujeito crítico, ou sua atrelação com empresas e conglomerados da comunicação e da indústria fonográfica, para a viabilidade da partilha de suas impressões e suas experiências subjetivas com a obra, conforme já justifiquei anteriormente.

O ponto de partida para este percurso é trazido através de uma leitura histórica (JAUSS, 2002), realizada no capítulo 1 deste trabalho. Após o exame de qualificação, compreendi a necessidade de olhar também para as críticas do disco em 1967 (com o objetivo de me aproximar, em alguma medida, do horizonte de expectativas dos ouvintes e críticos ao disco no ano de seu lançamento). Neste sentido, no primeiro capítulo desta dissertação, além de algumas considerações gerais sobre a obra, traz a visão do panorama geral da primeira recepção do álbum a partir de seis diferentes críticas musicais publicadas em veículos diversos, antes e após

Pepper ser oficialmente lançado. O objetivo foi, entendendo a crítica como principal ferramenta para coletar evidências, me aproximar do horizonte de expectativas dos ouvintes e críticos na década de 1960, assim como tatear o início da construção de valores atribuídos ao disco no contexto original de seu lançamento.

Nas considerações finais, o trabalho sistematiza os principais acionamentos realizados pelas oito críticas analisadas e propõe mapear os elementos utilizados nos textos críticos, apontando aqueles que aparecem como recorrência e os que constituem-se enquanto singularidades na abordagem do cânone do disco. Conclui, por fim, não obstante a dificuldade em dar uma resposta definitiva para a pergunta proposta, que a crítica musical contribui para a reverberação do cânone valorativo de obra-prima de *Pepper*, em diferentes nuances, a depender de como o texto é construído e da maneira como incorpora e transmite avaliações positivas anteriores. Proponho ainda que os textos atuam melhor no papel da crítica quando apresentam tensionamentos diversos na obra, em momentos sócio-históricos distintos, quando privilegiam a experiência do crítico com o disco e também ao promover um debate sobre a escuta / experiência atualizadas com a obra, em relação aos contextos das publicações, possibilitando que os leitores das críticas tenham uma pluralidade de argumentos para promover suas próprias avaliações. De modo geral, considero também que carece às críticas a atualização dos sentidos e valores mais recentes de *Sgt. Pepper*, com relação aos horizontes de expectativas contemporâneos das publicações das avaliações críticas, e também em relação à composição do gênero cultural *rock* em cada um dos períodos, o que enriqueceria o teor crítico das leituras realizadas.

1. *WE HOPE YOU ENJOY THE SHOW*: Textos e contextos que atravessam *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*

1.1 “*Follow her down to a bridge by a fountain*”: Um passeio pelo cânone

Em 2017, quando o oitavo disco da banda britânica The Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, celebrava o cinquentenário de seu lançamento, Paul McCartney estreou em solo baiano em sua sétima vinda ao Brasil¹. Com esta pesquisa já em andamento, o natural interesse foi saber se o músico reservava algo a dizer sobre o álbum, que reiteradamente ao longo de sua história foi considerado pela crítica e público não apenas como um dos melhores discos de todos os tempos, mas também um marco fundamental de mudanças na indústria fonográfica e na forma de produzir e gravar canções. Em entrevista ao jornalista baiano Roberto Midlej por telefone, dias antes de aterrissar na capital baiana, Paul McCartney comentou suas impressões sobre o álbum:

Roberto Midlej: Há exatos 50 anos, Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band foi lançado e ainda hoje é apontado por muitos críticos como o maior álbum da história. E você, concorda com isso?

Paul McCartney: Sinceramente, não sei, porque depende do gosto de cada um. Mas esse foi um disco especial e revolucionário na época. E nós certamente nos divertimos criando aquele álbum porque liberamos a imaginação totalmente. A liberdade criativa que tivemos tornou aquele disco especial. Algumas pessoas talvez prefiram outros, mas é para mim um de meus álbuns especiais (MIDLEJ, 2017).

A liberdade criativa de *Sgt. Pepper* apontada pelo baixista dos Beatles é apenas um dos aspectos evidenciados quando o disco é alvo de alguma análise. Ao álbum dos Beatles de 1967 são atribuídas diversas denominações com o objetivo de mapear e enquadrar seu fenômeno e os feitos que podem ser atribuídos à sua produção (a classificação da identidade sonora do álbum, por exemplo, que transita entre o *art rock* e pop psicodélico²). E não obstante as controvérsias existentes sobre o lugar artístico e musical ocupado pelo álbum, ele apresenta razões que justificam sua rememoração.

Sgt. Pepper Lonely Hearts Club Band foi um dos produtos artísticos mais reconhecidamente apontados como um marco de seu tempo – os frutíferos, criativos e

¹ O músico já havia tocado no país em abril de 1990, dezembro de 1993, novembro de 2010, maio de 2011, abril de 2012, maio de 2013 e novembro de 2014. Antes de chegar a Salvador, McCartney passou pelas seguintes cidades ao longo de suas turnês: Rio de Janeiro (RJ), São Paulo (SP), Curitiba (PR), Porto Alegre (RS), Recife (PE), Florianópolis (SC), Belo Horizonte (MG), Goiânia (GO), Fortaleza (CE), Vitória (ES) e Brasília (DF).

² Questões específicas sobre gênero musical e o disco em estudo serão abordadas de forma mais pertinente no capítulo 2.

revolucionários anos 1960. O disco quebrou recordes de vendas em 1967, despontando no mercado com um formato comercial não comumente adotado (o *Long Play*, ou LP, fugindo à tendência do lançamento de canções em discos compactos com apenas duas músicas de trabalho). Foi inspirado por músicos e bandas da época que flertavam com a estética da psicodelia sonora e com as experimentações nos estúdios de gravação (e por ter levado estes aspectos ao extremo, contribuiu para que outros artistas contemporâneos também explorassem novas formas de trabalhar). No seu percurso ao longo de meio século, o oitavo disco dos Beatles atravessou momentos de rejeição da estética musical implementada em suas canções, assim como do seu próprio processo criativo e de produção – em especial na década de 1970, com a ascensão do *punk*. O álbum também precisou se adequar às mudanças das formas de prática de escuta com o surgimento de outras tecnologias e formatos de mercado (os CDs, DVDs e finalmente, e os formatos digitais em *streamming*).

Figura 2: Capa de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (EMI, 1967)



Fonte: www.thebeatles.com

Na adaptação para os modelos que iam além do vinil, o disco foi digitalizado, remixado, remasterizado e relançado algumas vezes, possibilitando o contato com novos públicos de diferentes gerações. Sua capa foi parodiada diversas vezes por músicos, artistas visuais, e pela mídia, dada a quantidade de elementos e referências a serem exploradas. As imagens que acompanham e embalam *Sgt. Pepper* e as histórias de suas canções deram origem a mitos sobre o conteúdo das músicas, da capa e também sobre os membros da banda. Os registros das gravações foram explorados em documentários e a obra inspirou até mesmo um longa metragem (protagonizado pela banda Bee Gees). Nos mais de cinquenta anos que separam o lançamento do disco da realização deste trabalho, são múltiplas as reverberações de *Sgt. Pepper* que compõem a sua história enquanto cânone da indústria fonográfica e do gênero musical *rock*.

Os escritos sobre *Sgt. Pepper* ajudam a demonstrar que ele é um disco amparado não apenas por diversas histórias e mitos sobre ele, mas também por diversas interpretações – que analisam os modos de criação, o aspecto conceitual e os elementos artísticos do disco, mas também o seu impacto sobre o universo da música. A própria forma heterogênea e não unânime da crítica musical em lidar com este produto em cada década é um reflexo desta multiplicidade interpretativa em torno da obra e de seus reflexos. Entender tais considerações suscita conhecer mais de perto o caminho trilhado pelos Beatles e toda paisagem que abarca a sua criação. Como o objeto central da análise aqui proposta consiste nas análises da crítica sobre *Pepper*, a partir das considerações gerais já apresentadas sobre a obra, propomos começar pelos primeiros olhares lançados pela crítica musical sobre o álbum em 1967, quando ele foi publicamente apresentado. Assim, partiremos para as avaliações realizadas pelas críticas, quando ainda não era possível deduzir que além de ser um dos discos mais reverenciados do *rock*, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* alcançaria também o status de obra-prima nas artes em geral.

1.1.1 Recepção Crítica – Os primeiros olhares sobre o Sargento Pimenta

Antes mesmo de *Sgt. Pepper* ser oficialmente lançado e ganhar conhecimento por parte do público mais amplo, já existiam especulações acerca do oitavo álbum dos Beatles entre seus possíveis ouvintes e analistas que faziam parte da indústria fonográfica. *Pepper* ganhou destaque no cenário de uma crítica musical que, particularmente no Reino Unido, dedicava muito espaço ao universo da música pop, no qual o quarteto de Liverpool vinha confortavelmente desenvolvendo seu trabalho desde o surgimento da banda. Os estudiosos do

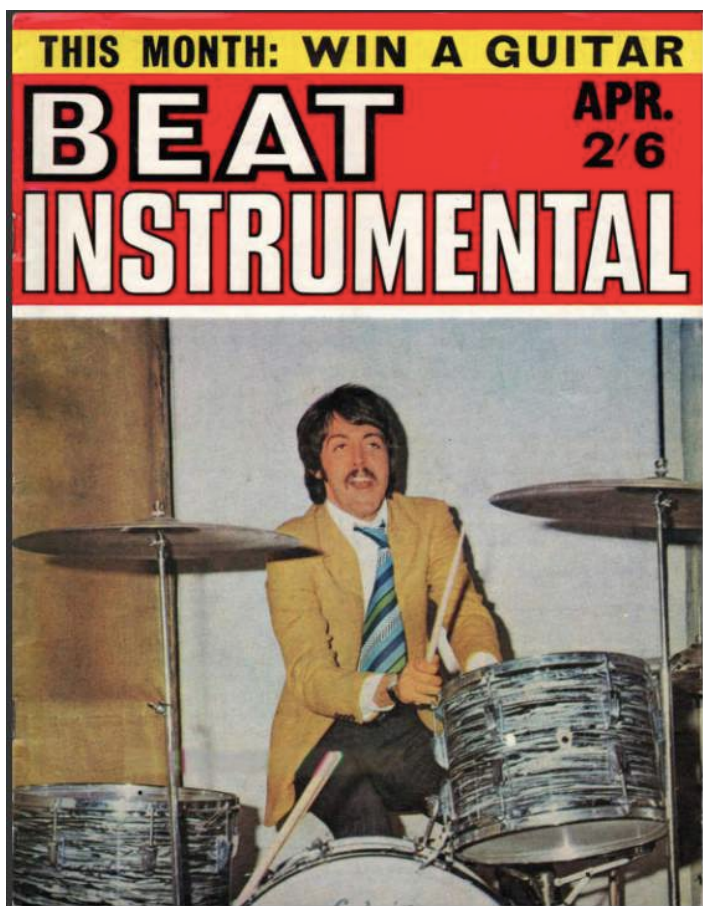
período afirmam que a crítica de *rock* propriamente dita ainda estava projetando os seus primeiros passos, com o surgimento de veículos que deram mais espaço às análises musicais e ao pensamento dos artistas sobre assuntos importantes. Assim,

Na Inglaterra, que já tinha uma florescente imprensa musical semanal, formada por quatro jornais regulares (*Disc*, *Melody Maker*, *NME* e *Record Mirror*), mas muito pouca crítica bem fundamentada. As chamadas “entrevistas profundas” com os atores do momento eram banais (...) Daí a boa receptividade do *Internacional Times* em outubro de 1966, com seu entrevistador (invariavelmente Miles) que tratava gente como McCartney, Harrison, Townshend como indivíduos inteligentes, com opiniões sobre todos os grandes tabus – política, religião e sexo (HEYLIN, 2012, p. 181).

No primeiro semestre de 1967, quando ainda restava cerca de um mês para que *Sgt. Pepper* começasse a ser vendido, já era possível encontrar material na imprensa de música britânica dedicado a investigar as gravações do novo álbum dos Beatles. Uma das matérias pioneiras a respeito do disco e seu processo de gravação foi a publicação de duas páginas da *Beat Instrumental* de abril de 1967. Por abordar diversos aspectos cuja compreensão é necessária nesta análise, partiremos de sua leitura, agregando elementos contextuais que auxiliem no entendimento dos caminhos adotados pelos Beatles e os alcances de suas decisões criativas e mercadológicas. O ponto de partida escolhido para esta apreciação visa auxiliar a vislumbrar as perspectivas sobre a concepção de *Pepper*, antes mesmo de lançar um olhar específico sobre os resultados finais do trabalho dos músicos e de sua equipe.

Acompanhado da chamada “exclusivo”, o título da matéria produzida já levanta uma curiosidade sobre a produção do álbum: seria *Sgt. Pepper* o LP dos Beatles mais caro já realizado até então? De acordo com o texto, possivelmente sim. A crítica estima que até a finalização do disco, algo em torno de 25 mil libras seriam investidas apenas neste álbum da banda. E neste sentido, a análise acabou acertando – ou tendo acesso a alguma informação privilegiada. Conforme o livro de memórias sobre a produção do disco do produtor George Martin, “Gravar *Pepper* custou cerca de 25 mil libras – uma fortuna em 1967” (MARTIN e PEARSON, 1994, p. 194). Comparativamente ao primeiro disco lançado pela banda, o destaque deste valor ganha ainda mais sentido: Hunter Davies (2016), um dos mais conhecidos biógrafos dos Beatles, registrou que *Please Please Me* (1963) custou apenas cerca de 400 libras.

Figura 2: Especial da *Beat Instrumental* sobre as gravações de *Pepper*



Fonte: www.1960smusicmagazines.com

A análise do disco dos Beatles que ainda estava em fase de finalização identifica que assim como ditavam moda, os Beatles implementavam também tendências de gravação em estúdio, com o uso de uma grande quantidade de instrumentos, comparável apenas aos “(...) estilos variados de ternos, jaquetas, gravatas e sapatos dos Beatles” (BEATLES, 1967, p. 10, tradução nossa)³. O texto identifica aqui uma importante marca do oitavo disco do quarteto. Graças às possibilidades dos estúdios mais modernos (e como será visto mais adiante, devido também ao uso inteligente da engenharia de som), *Sgt. Pepper* conseguiu agregar uma quantidade de sonoridades muito superior do que a formação mais básica de uma banda de *rock* (que não costumava acrescentar nada muito além de baixo, guitarra, bateria e vocais). É possível ainda, através da descrição realizada, vislumbrar uma amostra do empenho de equipe que foi necessário às gravações:

Os senhores Lennon, McCartney, Starr e Harrison, juntamente com os empresários, Neil Aspinall e Mal Evans, não esquecendo do produtor, George Martin, além de

³ “The variety of musical instruments in the studio is only equalled by varying styles of Beatles suits, jackets, ties and shoes”.

engenheiros, porteiros para afastar intrusos, etc., passaram cada noite da semana nos estúdios nº 2 da EMI no mês passado e houve dezenas de sessões nos meses anteriores também. Os resultados, até agora, foram "Strawberry Fields Forever" e "Penny Lane", seu single recente, mais seis faixas adicionais para o novo álbum, o que significa que estão na metade do caminho⁴ (BEATLES, 1967, p. 10, tradução nossa)⁴.

Ao trecho destacado da crítica acrescentamos algumas informações encontrada na vasta literatura que discorre sobre *Sgt. Pepper*. A primeira delas é relativa ao tempo dedicado dentro de estúdio. Davies (2006, p. 191) compara mais uma vez os cinco meses investidos no álbum de 1967 a um único dia gasto em *Please Please Me* – que em números mais precisos podem ser desdobrados em 700 horas, ou 29 dias contra os 585 minutos (MARTIN e PEARSON, 1994, p. 193). Isto porque, por uma série de razões, que vão de criativas a comerciais, os Beatles decidiram abandonar as turnês para se dedicarem apenas ao trabalho de composição e gravação. Com mais tempo sobrando, a banda poderia se preocupar exclusivamente com a produção de suas canções e consequentemente, com o envolvimento de toda uma equipe para tornar possível obter o tipo de sonoridade que eles buscavam para aquele álbum. A crítica pontua que estes novos moldes de produção do quarteto já haviam resultado nas canções “Strawberry Fields Forever” e “Penny Lane”, que por motivos comerciais foram lançadas como compacto⁵ e ficaram fora de *Pepper*. Ainda que excluídas do produto final, tanto o resultado quanto os modos de gravação implementados nestas duas canções podem ser entendidos, de modo geral, como exemplares de uma mudança na forma de pensar e compor as canções pelos Beatles, que já podiam ser observadas ainda nos dois discos anteriores da banda: *Rubber Soul* (1965) e *Revolver* (1966).

Passar tanto tempo dentro de estúdio, entretanto, era um recurso que apenas bandas com o reconhecimento comercial dos Beatles poderiam ter acesso. E de fato, nas histórias em torno do período, é difícil encontrar outros exemplos de bandas ou músicos que pudessem ocupar por tanto tempo um estúdio e uma equipe inteira (e ainda nos horários noturnos). Mas como a *Beat*

⁴ “Messrs Lennon, McCartney, Starr and Harrison, together with road menagers, Neil Aspinall an Mal Evans, not forgetting recording menagers, George Martin, plus engineers, doormen to keep out intruders, etc., have been spending every weekday night in E.M.I.’s nº 2 studios for the past month and there were dozen of sessions inearlier months too. The results, so far, have been ‘Strawberry Fields Forever’ and ‘Penny Lane’, their recent single, plus six additional tracks for the new album, which means that they are about half-way through months too”.

⁵ O formato comercial compacto era preponderante no mercado da música nesta época. Consistia em uma canção de trabalho de determinada banda no lado A, e uma outra canção, normalmente de menor potencial mercadológico, no lado B. As bandas costumeiramente lançavam seus trabalhos neste formato, e posteriormente compilavam em discos com mais faixas – os LPs, ou *Long Plays*. Por pressões de Brian Epstein, então empresário da banda, Strawberry Fields Forever/ Penny Lane (compacto classificado por Martin como de duplo lado A – dada a qualidade das canções) foi lançado em 17 de fevereiro de 1967, para suprir o hiato de tempo em que os Beatles não lançaram novas músicas. As duas faixas acabaram ficando do fora de *Sgt. Pepper*, pois a ideia em torno deste disco era que ele fosse um produto completamente inédito (HEYLIN, 2012; MARTIN, 1994).

Instrumental lembra, os estúdios EMI (mais conhecidos como estúdios *Abbey Road*) correriam o risco, em se tratando do quarteto de Liverpool e seu poderio de vendas, mesmo que o custo de produção fosse o maior já destinado a um LP até então:

Eu estimo que o novo LP acabará custando algo como £ 25.000 para ser produzido (...) Mas falo, afinal de contas, sobre os príncipes do pop, e qualquer álbum dos Beatles deve vender pelo menos um milhão, se não vários, em todo o mundo (...) Portanto, dificilmente a EMI vai limitar o tempo de estúdio dos Beatles. Já se foram os dias em que uma faixa seria executada, ensaiada, organizada e uma fita mestra gravada, tudo em duas horas. Agora eles freqüentemente chegam ao estúdio com apenas um tema vago ou um conjunto áspero de letras, com as quais eles passam a brincar, por horas ou dias (BEATLES, 1967, p. 10, tradução nossa)⁶

O tempo em estúdio fez com que os moldes de trabalho dos primeiros discos dos Beatles se tornassem antiquados. Se antes o modelo de gravação só permitia captar a banda tocando de uma vez só seus instrumentos, como numa execução de um show ao vivo, agora os quatro canais existentes precisariam captar algo além: “Três guitarras e um conjunto de bateria são todos velhos e aparentemente considerados incapazes de apoiar uma nova música dos Beatles” (BEATLES, 1967, p. 10, tradução nossa)⁷. A utilização vasta e quase incontável de instrumentos e efeitos de som é uma das características mais marcantes do disco. E como “experimentar era tudo”, em especial em *Sgt. Pepper*, até o que não era efetivamente instrumento poderia ganhar uma função sonora, como narra o crítico sobre uma das sessões de gravação em que esteve presente:

Na noite em que estive no estúdio, George Martin passou meia hora, antes de os Beatles chegarem, deixando cair colheres, moedas e qualquer outro objeto que ele pudesse imaginar em um grande caldeirão de água. O fundo do caldeirão era forrado com esponja de plástico, de modo que apenas as pancadas na água, esguichos e respingos resultantes seriam gravados pelo microfone (BEATLES, 1967, p. 10, tradução nossa)⁸.

Relativamente à banda em si, a crítica destaca o desempenho musical de Paul McCartney no estúdio. Trabalhando com as baterias de Ringo Starr, o baixista conseguiu impressionar o crítico ao ponto deste declarar que “(...) se os outros três Beatles decidissem se

⁶ “I estimate the the new LP will eventually cost something like £25,000 to produce! (...) But we’re talking, after all, about the princes of pop, and any Beatles album must sell at least a million, if not several, all over the world (...) So EMI are hardly likely to begrudge the Beatles studio time. Gone are the days when a track would be run through, rehearsed, arranged and a master tape recorded, all in two hours. Now they frequently arrive at the studio with only a vague theme or rough set of lyrics, which they then proceed to play about with, for hours, or often days”

⁷ “Three guitars and a set of drums are all old hat and apparently considered incapable of backing a new Beatles song”.

⁸ “The night I was in the studio, George Martin spent half an hour, before the Beatles arrived, dropping spoons, pennies, and any other object he could think of, into a large cauldron of water. The bottom of the cauldron was lined with plastic sponge, so that just the resulting splonks, gesplashes and plops would be recorded by the microfone”.

aposentar, ele poderia fazer o trabalho todo, compondo, cantando, harmonizando ele mesmo os vocais, tocando guitarra, baixo, piano, órgão, trompete e bateria” (BEATLES, 1967, p. 10, tradução nossa)⁹. Não é muito difícil encontrar hoje em dia que informações bibliográficas que considerem que, de fato, McCartney, dentre os quatro músicos, foi quem conduziu, decidiu e idealizou a maior parte de *Pepper*. O próprio músico, em entrevista à *Uncut* em 2004, admitiu que em um dado momento, começou a conscientemente liderar as sessões, chegando a fazer o trabalho que naturalmente caberia aos outros integrantes¹⁰. Paul McCartney, ao lado do produtor George Martin, é lembrado por ter centralizado o processo de concepção e gravação de *Sgt. Pepper*.

Referências ao visual dos Beatles (desde às vestimentas que eles usavam nas gravações até o formato de seus bigodes) aparecem algumas vezes na análise, e não se tratam de um elemento qualquer. Afinal, conforme já indicado, a banda ditava tendências não apenas musicais. A aparência dos membros da banda no estúdio com seus ternos coloridos, bigodes recortados e óculos redondos acabaram sendo representadas na capa do álbum. As roupas militares coloridas em que os Beatles (ou melhor, a banda do Sargento Pimenta) aparecem na embalagem artística do disco, conforme Whiteley (2008, p. 12), passam a ser copiadas e inspiram a moda nas ruas. Embora no momento de elaboração desta crítica esta influência ainda não pudesse ser vislumbrada, a memória visual da moda daquela época em muito se assemelha à aparência adotada pelo quarteto naqueles anos. Destacamos aqui alguns trechos que evidenciam o visual usado pelos músicos: “Então a exibição de moda começou. Paul entrou no estúdio, usando uma jaqueta amarelo-limão, com uma gravata listrada”; “Então George entrou, com o bigode da Guerra Civil, mas com barba a menos (...) Seu bigode estava destacado por uma longa jaqueta preta de Mississippi e mocassins pretos”; “O bigode do tipo chinês de Jonh estava no topo de um lenço de pescoço, preso na garganta com um distintivo inscrito com as palavras ‘Abaixo as calças’. As lentes de contato já foram retiradas e ele está usando os óculos de aro de metal” (BEATLES, 1967, p. 10-11, tradução nossa)¹¹.

⁹ “(...) if ever the other three Beatles decided to retire, he could do the whole job, songwriting, singing, harmonizing with himself on the vocals, playing lead guitar, bass guitar, piano, organ, trumpet and drums”

¹⁰ Conforme a entrevista, Paul considera que “(...) havia momentos em que tratava esses músicos de primeira como meros integrantes da banda. Em minha defesa, tudo o que me preocupava era fazer um grande álbum” (in HEYLIN, 2012, p. 109).

¹¹ “Then the fashion display began. Paul zipped into the studio, wearing a lemon yellow jacket, set off by a brightly striped tie”; “Then George strolled in, with his Civil War moustache, but minus beard.(...) His moustache was set off by a long, black, Mississippi gambler’s jacket and black moccasins”; “Jonh’s Chinaman-type moustache topped a neckerchief, held together at the throat with a badge inscribed with the words, ‘Down with Pants’”.

O acesso do crítico a uma sessão de gravação de *Pepper* revelou a presença de alguns músicos de outras bandas durante o processo, o que segundo o texto, não era incomum, tratando-se de um trabalho dos Beatles. Especificamente nesta análise, são citadas as presenças de Tony Hicks (líder da banda The Hollies), do guitarrista do The Byrds, David Crosby e também do irmão de Ravi Shankar. Eles, entretanto, estavam ali mais como assistentes do que como meros visitantes, conforme o relato evidencia. Tony Hick aparentemente havia concluído alguma contribuição não revelada, e “o Byrd chegou durante um intervalo e depois do cumprimento, foi convidado para a cabine com Paul para ajudar com o vocal” (BEATLES, 1967, p. 11).¹² Sabe-se também que George Harrison aprendeu sobre instrumentos indianos com Shankar, logo, a presença de seu irmão nas sessões de *Pepper* possivelmente tem relação com a canção “Within You, Without You”. De qualquer forma, o acesso de outras personalidades aos estúdios 2 da EMI evidenciam que, por mais que estivessem experimentando e testando, o quarteto de Liverpool não trabalhava de forma isolada, ou a portas fechadas fazendo mistério, pelo contrário. O conjunto de referências adotadas de outras figuras da música, conforme veremos mais a frente, provam apenas que *Pepper* antes mesmo de ditar tendências, estava atento a todas as que pudessem ser adotadas a partir do trabalho de outros artistas.

Se as canções já não eram em *Pepper* gravadas de uma só vez, os elementos da música poderiam ser trabalhados de forma fragmentada. A sessão que a *Beat Instrumental* teve acesso, por exemplo, estava focada no trabalho com os vocais de alguma canção, mas o registro das camadas vocais para preencher alguma faixa de apoio chegou a ser interrompido para que Lennon e McCartney pudessem mexer também com suas letras: “Isso tomou de Paul e John cerca de meia hora, amontoados junto a Mal e Neil em um canto, enquanto trabalhavam em palavras e frases” (BEALTES, 1967, p. 11, tradução nossa)¹³.

O relato do texto afirma que os Beatles estavam muito mais relaxados no ano em que produziram *Pepper* do que no início de sua carreira, entre 1963 e 1964, quando o empresário Brian Epstein e os músicos precisavam administrar uma vultuosa demanda por aparições públicas, sem nunca conseguir esgotá-las. Os discos eram gravados entre as turnês cansativas e a atividade dos músicos não se limitava à produção das próprias canções, incluindo participação em filmes e lançamentos em programas de televisão. Mas, mais uma vez a análise

¹² “The Byrd arrived during a break and after the greeting, was invited into the box by Paul, to help with the vocal”.

¹³ “This took Paul and John about half an houran, huddled together with Mal and Neil in one corner, whilst they worked on words and phrases”.

deixa claro que foi necessário que a banda optasse por reduzir o ritmo para focar na qualidade de sua música. A variável tempo foi essencial para que o quarteto conseguisse implementar o modelo de trabalho em estúdio realizado em seu oitavo disco, que era sobretudo pautado na experimentação. Perceber que para atingir um público mais amplo (para além dos fãs da primeira fase da banda, conhecidos como *beatlemaníacos*), era necessário dar mais atenção à própria música, o que segundo a *Beat Instrumental*, foi o ponto chave para que o quarteto e sua equipe estabelecessem definitivamente um trabalho voltado para a qualidade musical em detrimento da visibilidade midiática da marca The Bealtes:

Tudo teve que parar, ou pelo menos diminuir a velocidade algumas vezes, e, na minha opinião, o que fez os Beatles colocarem um fim nas turnês pelo mundo, mais do que qualquer outra coisa, foi a percepção de que pouquíssimas plateias ouviram até 10% do que eles cantaram e tocaram no palco. E eles estão muito conscientes do que podem fazer, e então houve uma resposta simples – parar de tocar para o meio milhão de pessoas que podem vê-los pessoalmente em uma turnê em qualquer país, e se concentrar em gravar e fazer filmes, que podem ser vistos por qualquer um que queira, em qualquer lugar (BEATLES, 1967, p. 11, tradução nossa)¹⁴.

Sobre este período, reforçamos ainda que o próprio produtor George Martin chegou a relatar que a ideia de deixar o disco fazer a turnê no lugar dos Bealtes em si foi a resposta deles para enfrentar o problema da interferência do público na percepção da banda sobre suas próprias canções. Nesse sentido, conforme John Kimsey (2008, p. 129) em seu artigo sobre *Sgt. Pepper*, fábulas e interfaces, a onipresença do quarteto frente ao público através do álbum balanceou a sua ausência na mídia e nos palcos, “(...) no momento fortuito em que a indústria fonográfica, o rádio *underground* de forma livre e a crescente contracultura *hippie* se uniram para tornar o LP de 33 rpm no formato preferido do *rock*”¹⁵.

O texto se encerra reconhecendo que os Beatles estavam em uma posição confortável, não só no que se refere aos equipamentos e materiais disponíveis como também na flexibilidade relativa ao tempo dentro de estúdio. E se, ainda com todas estas ferramentas, o disco em produção fracassasse comercialmente? Para a *Beat Instrumental*, o insucesso do álbum então deveria ser atribuído à própria banda, e não ao excesso de recursos disponíveis (ainda que,

¹⁴ “It all had to stop, or at least slow down sometimes, and, in my opinion, what made the Beatles put an end to the backbreaking touring around the world, more than anything else, was the realisation that very few audiences heard even 10% of what they sang and played on stage. And they are very conscious of what they can do, and so there was one simple answer - stop knocking out for the half a million or so people who can see you personally on a tour in any one country, and concentrate on recording and making films, which can be seen by anyone who wants to, anywhere”.

¹⁵ “*Sgt. Pepper* did, at the fortuitous moment when the record industry, free-form underground radio and the rising hippy counterculture came together to make the 33-rpm LP the format of choice in *rock*”.

segundo a publicação, dificilmente a má reputação de um projeto fosse culminar na ruína do grupo):

Estas sessões de gravação atuais são o que há de melhor na vida de qualquer estrela do pop. Excelente estúdio e equipamento ao seu dispor e tempo ilimitado para usá-lo. É difícil culpar a nova combinação. Nenhuma estrela caiu porque produziu discos ruins. Por outro lado, se os Beatles produzirem discos ruins, então eles têm apenas a si mesmos para culpar (BEALTES, 1967, p. 11, tradução nossa)¹⁶.

Após esta primeira crítica dedicada a *Pepper* e ao que estava por vir no trabalho dos Bealtes a ser lançado naquele ano, propomos fazer a leitura do que outras cinco publicações tinham a dizer sobre as expectativas do lançamento do disco, assim como sua avaliação.

Outra análise sobre o disco prévia ao seu lançamento foi publicada em 20 de maio de 1967 pelo periódico semanal *Disc and Music Echo*. O veículo britânico, que tinha como alvo principal o público jovem – adolescentes em sua maioria, e que já havia se chamado *Disc* anos antes, dedicava-se majoritariamente à música pop. O texto sobre *Sgt. Pepper* trazido pelo jornal de música não é assinado por nenhum crítico, e faz uma análise prévia de todas as canções do álbum, apresentando aos seus leitores a expectativa em torno do novo trabalho dos Beatles antes que eles tivessem a chance de ouvi-lo. Sob o título “Exclusivo da Disc! O primeiro jornal pop a oferecer aos seus leitores uma prévia completa, faixa por faixa, do fantástico álbum dos Beatles”¹⁷, a publicação vendia a exclusividade da análise, dado o privilégio de acesso da *Disc and Music Echo* ao produto que o texto referencia como “obra prima de gênios” e “disco fantástico dos Beatles”¹⁸.

Um novo álbum dos Beatles é sempre esperado com ansiedade de tirar o fôlego. O que, alguém se pergunta, eles farão a seguir? Que novas dimensões no som e na música sairão das famosas cabeças desta vez? (DISC, 1967, p. 2, tradução nossa)¹⁹.

A introdução da análise já demonstra que novidade era algo que poderia ser esperado de *Pepper*, já que o texto fala em “novas dimensões do som e na música” – algo que de fato vinha sendo explorado pela banda quando ela desafiava os limites do pop que faziam nos primeiros anos de carreira. Esta novidade, segundo o texto, fora digerida com certa estranheza

¹⁶ “These present recording sessions are the ultimate in any pop stars life. Superb studio and equipment at their command and unlimited time to use it in. It’s difficult to fault the new combination. No star ever fell because he produced bad records. On the other hand, if the Beatles ever do produce bad records, then they have only themselves to blame”.

¹⁷ No original “Disc Exclusive! The first pop paper to give its readers a full track-by-track preview of the – Fantastic Beatles Album” (DISC, 1967, p. 2).

¹⁸ É possível que o acesso prévio às gravações tenha se dado a partir do jornalista Derek Taylor, então amigo dos Beatles, que já havia trabalhado juntamente com o empresário Brian Epstein como relações públicas dos Beatles, e desde 1960 atuava como colunista do semanário (DAVIES, 2016, p. 244).

¹⁹ “A new Beatles album is Always awaited with breathless anticipation. What, one Wonders, will they come up with next? What new dimensions in sound and song will come tumbling out of those famous heads THIS time?”

pelo ouvinte de *Pepper*, o que parece indicar que de alguma forma, neste trabalho, os Beatles quebraram algum padrão do que se fazia em termos de música naquele momento. Para a crítica, entretanto, esta estranheza se demonstra frutífera no disco:

Uma primeira audição, como grande parte de seu trabalho, se apresenta um pouco perplexa com as estranhas e maravilhosas complexidades envolvidas. Digerido, amadurece como um bom vinho, torna-se excessivamente inebriante e inevitavelmente devasta completamente o restante do pop pela sua beleza e potência (DISC, 1967, p. 2, tradução nossa)²⁰.

Figura 3: Crítica nº 1 de *Sgt. Pepper* na *Disc and Music Echo*

2 Disc and Music Echo—May 20, 1967

DISC EXCLUSIVE! The first pop paper to give its readers a full, track-by-track preview of the—

Fantastic BEATLES ALBUM!

A NEW BEATLES ALBUM is always awaited with breathless anticipation. What, one wonders, will they come up with next? What new dimensions in sound and song will come tumbling out of those famous heads THIS time?

"Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" is the boys' ninth album — and another masterpiece of musical genius.

On first hearing, like much of their work, one finds oneself a bit perplexed by the weird and wonderful intricacies involved. Digested, it matures like a good wine, becomes exceedingly heady and will inevitably knock the rest of pop for six by its sheer beauty and potency.

APPLAUSE

"Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" is released on Parlophone next month — but Disc is able to bring you this exclusive track-by-track preview now.

It kicks off with the raucous, hard-hitting title song. Paul leading the others through the cacophony of driving sounds. Slightly reminiscent of their early work. And includes audience applause.

• "With A Little Help From My Friends" is tailor-made for

Ringo as his solo. His voice seems to have improved and he's well in control of the lyrics.

• "Lucy In The Sky With Diamonds" spotlights a plaintive John in his peculiarly insinuating style. Strongly repetitive title line, easily remembered. It includes some funny little background voices. Jumps along on a crashing clavicord-type sound.

• "Getting Better" is a track which will undoubtedly pick up a lot of plays on its merit. Paul, often double-tracked, strikes melancholy, easy-to-

listen-to harmony line. Insistent, well-balanced guitar throughout. Nice change of pace in the middle.

• "Fixing A Hole" is a do-it-yourself, happy sounding song about "filling the cracks" and "stopping the rain getting in." Fantastic chomp-chomp sort of beat. Paul again.

• "She's Leaving Home," with an attractive arrangement by Mike Leander, retains a certain "Family Way" theme familiarity. John and Paul harmonise delightfully a mid earnest, plucking strings. Has a

Mum and Dad lament on the lines of "Our Baby's Gone." Another with strong potential.

• "For The Benefit Of Mr. Kite" has John in a happy-go-lucky mood and is full of interesting, pretty carousel sounds. Tells about a function involving the mysterious "Mr. Kite."

SITAR

• "Within You, Without You." George's solo contribution and packed, of course, with those haunting sitar sounds. Strange drum noises and George's wailing voice is way back behind the music, making most of the words virtually indistinguishable. Bags of echo and mystic madness. Mostly

instrumental. Indian musicians used for this.

• "When I'm 64" is a fevered flashback to the trad days. Paul singing in George Formby style amid often vaudeville melodies. Interesting clarinet. Clever lyrics like "Will you still need me, Will you still feed me, when I'm 64?"

• "Lovely Rita" dominated by nice piano-honky tonk in parts—and Paul pushing the happy, jumpy words. Pleasant light vocal harmonising.

• "Good Morning, Good Morning." Without doubt one of the most interesting songs on the whole LP. Full to the brim with all sorts of clever sounds. Kicks off with a cock crowing and much-repeated "Good Morning" greeting line.

John's words come through strongly. Song about waking up. Gorgeous, funky guitar screeching like mad. Words flow in short, sharp, staccato-like bursts. Closes with cocks crowing, birds tweeting, dogs barking, horses neighing—a farmyard fantasia!

• "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club" improves on second hearing. Great, jangling guitars and full of fantastic sound.

• "A Day In The Life." This is one of the tracks which has been getting premature promotion in the States and picked up a "drug" label in the process. An unusual song featuring John and Paul. Clever, intelligent words and some weird, moving sounds. Another which will pick up the plays.

Fonte: www.1960smusicmagazines.com

O panorama faixa a faixa de *Pepper* realizado pela *Disc and Music Echo* destacou principalmente os aspectos estéticos e musicais das canções, apontando o trabalho dos músicos e algumas particularidades das sonoridades. Há descrição breve de cada música, de suas linhas melódicas, abordando termos técnicos de gravação (como por exemplo "doblet-trackado"²¹), e até mesmo comparando a sonoridade a instrumentos pouco usuais (como quando descreve um dos sons de "Lucy in The Sky With Diamonds" como um "clavicórdio²² quebrado"). Há também avaliação sobre o desempenho dos Beatles nas gravações: "Sua voz (de Ringo) parece

²⁰ "One first hearing, like much of their work, one finds oneself a bit perplexed by the weird and wonderful intricacies involved. Digested, it matures like a good wine, becomes exceedingly heady and will inevitably knock the rest of pop for six by its sheer beauty and potency".

²¹ O recurso *double track* é a duplicação de faixas. Normalmente consiste em gravar por cima de uma gravação anterior, tornando o som mais forte a partir da mesma voz ou do mesmo instrumento.

²² Instrumento de cordas e teclado comum na Idade Média.

ter melhorado e ele está bem no controle das letras e das canções”; e avaliação técnica dos instrumentos: “Guitarra insistente e equilibrada. Boa mudança de ritmo no meio”. Percebe-se no texto uma intimidade de quem escreve com terminologias próprias do universo musical. Nesta crítica portanto, o som parece ser o enfoque principal, seja na descrição das canções, tentando familiarizar o leitor com as sensações provocadas pela audição do disco, seja quando discorre sobre técnicas e uso dos instrumentos. Como exemplo, destacamos o parágrafo em que o texto crítico aborda a canção de abertura de *Pepper*:

Começa com a música-título estridente e contundente. Paul liderando os outros através da cacofonia dos sons de direção. Ligeiramente remissente de seus primeiros trabalhos. E inclui aplausos da audiência (DISC, 1967, p. 2, tradução nossa)²³.

A crítica possui uma vultuosa descrição das sonoridades, realizada por vezes de maneira bastante metafórica. É o que acontece quando o texto caracteriza o som da canção de influência indiana “Within You, Without You” como “sacolas de eco e insanidade mística”. Mas a análise também interpreta o conteúdo das letras e identificação de temas: aponta a presença de questões familiares e estilo de vida na faixa “She’s Leaving Home”, um saudosismo dos tempos antigos em “When I’m 64” e otimismo presente em “Fixing A Hole”, destacando trechos da própria letra da canção: “‘Fixing a Hole’ é uma música feliz de ‘faça você mesmo’ sobre ‘preencher as rachaduras’ e ‘impedir a chuva de entrar’” (DISC, 1967, p. 2, tradução nossa)²⁴.

A crítica apresenta algumas apostas de faixas favoritas do álbum: avalia que a canção “Getting Better”, pela sua formulação rítmica e linha harmônica, atreladas a uma batida melancólica, conseguiria garantir muitas audições; aponta “Good Morning, Good Morning” como uma das canções mais interessantes do disco, com o uso de “todos os tipos de sons inteligentes” – incluindo sons de bichos como pássaros, galos, cachorros e até mesmo cavalos; elogia a reprise de “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” que aparece como penúltima canção do álbum, mas desta vez num tom mais próximo do *rock* com “guitarras estridentes e cheia de sons fantásticos” – diferente das estranhezas apresentadas na faixa de mesmo nome na abertura do disco. Aponta também o forte potencial de “She’s Leaving Home”, pela temática e pelos arranjos, e da “incomum” canção “A Day in The Life”, que segundo narra, agregou o rótulo de drogas quando prematuramente promovida nos Estados Unidos²⁵, antes do

²³ “It kicks off with the raucous, hard-hitting title song. Paul leading the others through the cacophony of driving sounds. Slightly reminiscent of their early work. And includes audience applause”.

²⁴ “ ‘Fixing a Hole’ is a do-it-yourself happy sounding song about ‘filling the cracks’ and ‘stopping the rain getting in’”.

²⁵ Na edição de 6 de maio daquele mesmo ano, a *Disc and Music Echo* já havia noticiado a censura da canção “A Day In The Life” pela especulada sua associação com substâncias lisérgicas. A chamada da capa trazia a notícia como exclusiva: “Beatles ‘drug’ song is BANNED!”

lançamento do álbum no Reino Unido: “Uma música incomum com John e Paul. Palavras espertas e inteligentes e alguns sons estranhos em movimento. Outra que vai captar as audições” (DISC, 1967, p. 2, tradução nossa)²⁶.

Finalmente, é possível dizer que esta crítica da *Disc*, uma das análises pioneiras de *Pepper* apresenta-se, no geral, bastante otimista com o então novo trabalho dos Beatles, descrevendo-o como um disco alegre e que utiliza as sonoridades de forma inteligente, fazendo uso da técnica musical dos instrumentos e das gravações para alcançar resultados singulares. A leitura parece levar o futuro ouvinte do disco a esperar por um trabalho grandioso e cheio de elementos, alguns ainda incomuns (mas nem sempre inéditos²⁷) no universo do gênero musical *rock* naquele momento.

A crítica de 20 de maio de 1967 não foi a única publicação da *Disc and Music Echo* a abordar as impressões sobre *Sgt. Pepper*. A capa da edição de 3 de junho (sete dias após o lançamento do disco no Reino Unido), estampava a manchete com um veredito sobre o álbum, mas desta vez na fala de nove personalidades conhecidas do meio artístico musical naquela época: o guitarrista do The Who, Pete Townshend, Eric Burdon, da banda The Animals; o arranjador e compositor Mike Leander (que produziu para *Pepper* a canção “She’s Leaving Home”); o ator e cantor Tom Jones; o locutor de rádio Chris Denning; o então guitarrista do The Yardbirds, Jeff Beck; O apresentador de rádio e televisão e também DJ, Simon Dee; Alan Blake, guitarrista da banda de *rock* The Tremeloes e por fim, Ray Davies, guitarrista da banda The Kinks.

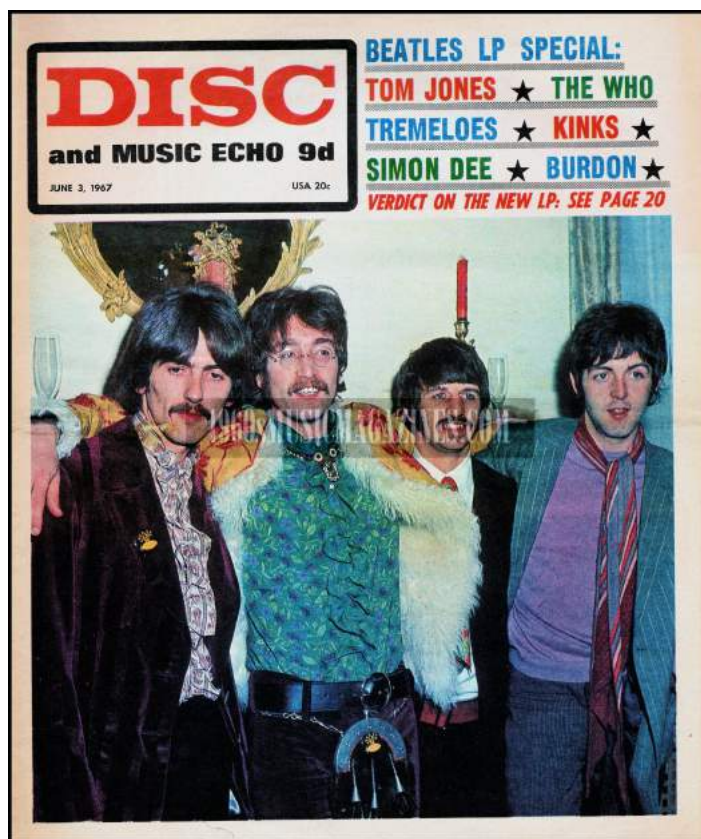
Os nove depoimentos indicam uma certa heterogeneidade de visões em torno do disco, denotando por um lado o reconhecimento da empreitada dos Beatles em fazer um álbum por outros caminhos técnicos, mas também algum estranhamento em relação à nova obra. Este primeiro compilado de visões sobre o álbum – nem sempre tão enaltecido de seus feitos, nos ajudará a perceber com análises de críticas em anos posteriores sobre *Pepper*, que até mesmo o disco mais homenageado da década de 1960 precisou de um distanciamento de tempo para que suas tentativas e experimentações (por vezes tomadas como esquisitices pelos seus

²⁶ “An unusual song featuring John and Paul. Clever, intelligent words and some weird moving sounds. Another which will pick up the plays”.

²⁷ Mais à frente, veremos que os sons de animais nas canções já haviam sido utilizados pelo álbum de 1966 da banda The Beach Boys, o *Pet Sounds*. Muitos elementos musicais deste disco teriam inspirado os Beatles, e em especial o baixista Paul McCartney.

avaliadores) fossem compreendidas como elementos positivos e inovadores que destacam a obra em relação às demais de seu gênero²⁸.

Figura 4: *Sgt. Pepper* na capa da *Disc and Music Echo* em junho de 1967



Fonte: www.1960smusicmagazines.com

Sobre o veredito de suas diversas críticas, o título provocativo da publicação, que brincava com o nome do álbum. “Was it worth the long wait or should we just take Sergeant Pepper with a pinch of salt?” traduzido como “A longa espera valeu a pena ou nós devemos apenas usar o Sargento Pimenta com um pouco de sal?”, já aparecia como um indício de que para algumas opiniões, algo faltava na obra dos Beatles. E o primeiro comentarista, Peter Townshend, muito embora tenha elogiado como o dinheiro investido no LP parecia valer cada centavo (tanto pelos “brindes” quanto pelas canções), percebera que *Pepper* seria recebido com alguma ressalva por aqueles que não compreendessem os caminhos dos Beatles naquele contexto.

²⁸ Acreditamos que o maior reconhecimento do álbum com os anos que seguem é reforçado por mudanças do horizonte de expectativas da crítica e do público, o que será amplamente debatido nos próximos capítulos deste trabalho.

Os Beatles estão tentando ver o quão fundo eles podem ir em suas músicas sem perder o interesse do público (...) É óbvio que vai desapontar muita gente, mas para mim é fantástico. A ideia de juntar todas as faixas e fazer um show disso é algo que queremos fazer, e espero que muitos grupos sigam o exemplo (...) As duas faixas que instantaneamente me atingiram foram “With A Little Help From My Friends” - a voz de Ringo é absurda - e “A Day In The Life” (BEATLES LP, 1967, p. 20, tradução nossa)²⁹.

Pete Townshand ainda narra outro fato interessante: sua primeira audição da obra teria se dado através de uma transmissão na Radio London (uma emissora de rádio “pirata” local), afetando a qualidade de sua experiência sonora com o disco, dada a quantidade de *jingles* e ruídos na transmissão, que fizeram a gravação parecer ter baixa qualidade. Nas palavras dele, “Eu acho que isto deve ter afastado muito gente, pois nunca vi tantas reações misturadas sobre um disco antes” (BEATLES LP, 1967, p. 20, tradução nossa)³⁰. Pode-se deduzir a partir desta fala que, se o disco não era visto por todos como um bom disco ou um grande feito, ao menos era amplamente vislumbrado e comentado por crítica e público.

Unindo-se ao comentário de Townshand para classificar *Pepper* como um produto de valor, encontra-se Erick Burdon, que evidencia a “imensa alegria” que a escuta do disco representou, uma vez que os Beatles soavam cada vez melhores para ele. Burdon mostra como os Beatles eram uma grande preocupação para concorrência quando diz que “Todo mundo torce secretamente para que o trabalho deles se deteriore, mas isso nunca acontece” (BEATLES LP, 1967, p. 20, tradução nossa).³¹ Chris Denning, por sua vez enaltece a capacidade da banda em sempre compor canções que soam tão melodiosas, segundo ele. E reforçando o time dos que acreditavam que o disco não era de tão fácil assimilação e apreciação, demonstrou como ao longo do tempo sua impressão sobre cada faixa mudou: “O estranho é - as músicas que eu gostava no começo (...) eu não gosto agora, e as que eu não gostei (...) realmente cresceram em mim” (BEATLES LP, 1967, p. 20, tradução nossa)³². Já a avaliação de Mike Leander (que poderia ser considerada um tanto suspeita por ele ter trabalhado diretamente em uma das faixas), centrou seu olhar na perspectiva da mudança que o trabalho determinaria a partir de então (e neste sentido, ele parece ter acertado em alguma medida):

²⁹ “The Beatles are trying to see how deep they can get into their music without losing public interest (...) It’s obviously going to disappoint a lot of people, but to me it’s pretty fantastic. The idea of running all the tracks together and making a show out of it is something we’ve wanted to do, and I hope a lot of groups will follow the example (...) The two tracks that instantly hit me were ‘With A Little Help From My Friends’ - Ringo’s voice is ridiculous – and ‘A Day In The Life’”.

³⁰ “I think that must have put a lot of people off, because I’ve never met so many mixed reactions about a record before”.

³¹ “Everyone secretly hopes their work will deteriorate, but it never does”.

³² “The strange thing is – the songs I liked at first (...) I don’t like now, and those I didn’t like (...) have really grown on me”.

Esse álbum vai alterar a abordagem de todos na produção de discos. Eu tenho novos pensamentos agora toda vez que entro no estúdio. Para além da minha contribuição, isto é uma obra de arte, mas estou apavorado com o próximo (BEATLES LP, 1967, p. 20, tradução nossa)³³.

Outros três comentários na publicação chamam atenção por elementos específicos que destacam. Akan Blakley define o som do disco como uma progressão definitiva em relação à obra dos Beatles³⁴. Mas sua fala mais interessante se centra na autonomia mercadológica da banda, que poderia passar sem maiores prejuízos pela proibição de uma das faixas de *Pepper* numa rádio de grande porte: “O som geral é uma progressão definitiva em seu último LP, e tenho certeza que eles não se importam com a proibição da BBC em ‘Day In The Life’” (BEALTES LP, 1967, p. 20, tradução nossa)³⁵. Ray Davies, que não tivera ainda acesso ao disco completo, limitou-se a analisar (positivamente) duas das faixas que ouvira através do rádio, embora tenha dito ter se perdido com os sons de fazenda de “Good Morning, Good Morning”. Mas segundo nossa interpretação da fala de Davies, isto apenas torna mais claro que os Beatles não temiam ousar, mesmo que isto custasse a identificação de seus apreciadores com seu trabalho, pois tratavam-se de novos caminhos musicais e criativos que o quarteto ansiava explorar a qualquer custo. E o único comentário além do de Townshand a de alguma forma mencionar a embalagem de *Pepper*, foi indiferente mesmo apenas às imagens da capa e suas especulações, mas foi definitivamente atingido pela parte musical do produto. Se para Davies as pessoas que apareciam na capa do disco pouco importavam, e a associação do ouvinte com as músicas exigia mais tentativas, não eram estes detalhes que descartariam a autenticidade do produto musical. Assim, conforme Simon Dee,

O álbum é original – no verdadeiro sentido da palavra - e será preciso muitas audiências antes que você possa se associar a ele (...) Eu não estou preocupado com todas aquelas pessoas na capa. “Lucy” é maravilhoso, “She’s Leaving Home”, pura poesia e “A Day In The Life” são bastante magnéticos (BEATLES LP, 1967, p. 20, tradução nossa)³⁶.

A revista britânica *Gramophone* também deu o seu parecer ainda em 1967 sobre *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*. O acesso a este material se deu através do site da publicação, que em 2017, quando *Pepper* comemorava 50 anos, republicou a análise em meio

³³ “This record will alter everyone’s approach to record making. I have new thoughts myself now every time I go into the studio. Apart from my contribution this is a work of art, but I am terrified of next one!”.

³⁴ Em outros momentos de sua carreira pós 1967, os Beatles abandonaram completamente os métodos de criação adotados em *Sgt. Pepper*. Logo, a progressão definitiva apontada por Blakley não foi tão definitiva assim.

³⁵ “The overall sound is a definite progression on their last LP, and I’m sure they couldn’t care less about the BBC’s ban on ‘Day In The Life’”.

³⁶ “The album is original – in the true sense of the word – and it will take many hearings before you can associate yourself with it (...) I’m a not worried about all those people on the cover. ‘Lucy’ is marvellous, ‘She’s Leaving Home’ sheer poetry and ‘A Day In The Life’ quite magnetic”.

eletrônico. A *Gramophone*, cujo primeiro lançamento data 1923, se dedicava mais à música clássica, e mais especificamente, a resenhas de discos, mas abriu espaço para avaliar uma obra do universo pop, que é carregada de instrumentos clássicos, mas que também traz consigo elementos eletrônicos e o resultado de experimentações sonoras diversas. O responsável pela resenha de *Pepper* foi Peter James Clayton, apresentador da radio BBC e crítico de jazz. Uma de suas primeiras observações sobre a obra coincide com alguns depoimentos da crítica anterior de que, não obstante as maravilhas e excessos do disco, seria necessário um tempo maior para que sua música conquistasse o ouvinte:

Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band é, como quase tudo que os Beatles fazem, bizarro, maravilhoso, perverso, bonito, excitante, provocativo, exasperante, compassivo e zombeteiro. Mais do que qualquer um dos seus LPs aventureiros anteriores – *Rubber Soul* e *Revolver* – você terá que dar um tempo para que cresça em você. Eu acho que você vai descobrir que vale a pena. Você pode, a princípio, ficar fascinado por, digamos, "Lucy in the Sky with Diamonds", mas isso é apenas uma sequência de imagens bonitas que, se significam alguma coisa, são importantes apenas para seus criadores (CLAYTON, 2017, tradução nossa)³⁷.

A maior parte da análise de Clayton é centrada nos elementos sonoros do disco. É interessante notar na sua fala destacada acima, que ele reserva uma grande quantidade de atributos a *Pepper* que por vezes soam até contrastantes: bizarro, maravilhoso, perverso, bonito, excitante, zombeteiro e provocativo são alguns deles. Mas há também a identificação de que em discos anteriores (*Rubber Soul* e *Revolver*), os Beatles já vinham teteando com o uso das novas sonoridades nas formas de trabalho para alcançar sons com estas características. O crítico ressalta ainda o fato de que nem sempre é importante buscar significado no resultado das canções de *Pepper* ao ouvi-las, pois isso faria mais sentido apenas para seus compositores. Nos parece que o autor quer dizer que as imagens bonitas trazidas pelos sons de canções como “Lucy in The Sky With Diamonds” seriam mais apropriadamente contempladas quando a estética musical é mais privilegiada do que a busca de sentido nas canções deste trabalho.

Clayton evidencia que suas faixas preferidas são as que ele julga como as mais simples do disco. Possivelmente o crítico está se referindo à simplicidade do conteúdo temático e das letras das canções, uma vez que ele coloca lado a lado uma faixa com preocupação melódica mais clássica, como “She’s Leaving Home”, e “Being for the Benefit of Mr. Kite”, que reúne uma sessão de ruídos que o autor identifica como “de feira” com linguagem vitoriana, (cujo

³⁷ “*Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* is, like nearly everything the Beatles do, bizarre, wonderful, perverse, beautiful, exciting, provocative, exasperating, compassionate and mocking. More than either of their previous adventurous LPs - *Rubber Soul* and *Revolver* - you'll have to give this one time to grow on you. I think you will find it's worth it. You may at first be fascinated by, say, 'Lucy in the sky with diamonds', but that's just a string of pretty images which, if they mean anything at all, are important only to their creators”.

resultado é comumente comparado a sons circenses), e que neste sentido mais sonoro, não se adequariam no rótulo de simples. O crítico pontua o modo de trabalho dos músicos neste disco como o principal elemento que diferencia *Pepper*:

Há muitos artifícios eletrônicos no disco (os transistores estão realmente sobrecarregados na faixa que a BBC proibiu, "A Day in The Life"), mas isso não é o cerne da coisa. É a combinação de imaginação, bochecha e habilidade que fazem deste um LP tão recompensador (CLAYTON, 2017, tradução nossa)³⁸.

Finalmente, nesta avaliação sobre a obra, que de modo geral é positiva, Clayton alerta que os donos de aparelhos automáticos para ouvir LP corriam o risco de perder um compêndio de sons esquisitos e falas estranhas que tocam em repetição após a última canção nos aparelhos manuais – aqueles em que o disco só para de rodar quando a agulha é levantada. Mais a frente voltaremos a observar este elemento no disco quando tratarmos do seu processo de produção e gravação.

A *Record Mirror*, revista periódica britânica que desde 1954 se dedicava à música pop, reservou o espaço de uma página inteira a *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* em sua edição de 27 de maio (exato dia em que o disco foi lançado no Reino Unido). Mas ao lado de uma “revisão faixa a faixa” definitiva, estava a apresentação do álbum nas palavras de seu produtor, George Martin. Graças a presença de sua fala, é possível conhecer mais de perto algumas peculiaridades do processo de gravação e produção do disco.

A fala do produtor do disco é uma espécie de defesa ao trabalho e tempo de estúdio investidos em *Pepper*. O título indica que Martin vai falar sobre o LP mais ambicioso dos Beatles. As 700 horas em estúdio que tiveram início ainda em novembro de 1966 eram o indício de uma mudança nos modos de trabalho dos Beatles, que passavam a dedicar mais tempo e atenção às suas gravações. Assim, Martin pontua na sua apresentação pública do oitavo álbum dos Beatles:

“Sergeant Pepper” foi certamente o álbum mais ambicioso dos Beatles até agora. Levou um bom tempo porque eles são perfeccionistas e queriam conseguir o LP exatamente como eles tinham em suas mentes. Eles sempre quiseram estar um passo à frente - uma política que é corajosa, perigosa, mas inevitável também se eles quisessem sobreviver. Confiar em uma bem sucedida fórmula “não pode falhar” seria ineficaz, bem como contrária ao temperamento dos Beatles (MARTIN, 1967, p. 3, tradução nossa)³⁹.

³⁸ “There's plenty of electronic gimmickry on the record (the transistors are really overworked on the track the BBC has banned, 'A day in the life') but that isn't the heart of the thing. It's the combination of imagination, cheek and skill that make this such a rewarding LP”.

³⁹ “‘Sergeant Pepper’ was certainly the most ambitious Beatles album yet. It took a long time because they’re perfectionists and wanted too if they wanted to get the LP exactly the way they had it in their minds. They’ve always wanted to be on step ahead – a policy that is courageous, dangerous but inevitable too if they wanted to survive. Relying on a well-trusted “can’t fail” formula would be ineffective as well as contrary to the Beatles temperaments”.

Figura 5: Sgt. Pepper em foco na Record Mirror, em 27 de maio de 1967

Beatles recording manager George Martin talks about their most ambitious LP

Track-by-track in depth review

Sergeant Pepper

IT'S like painting the Forth Bridge after spending 700 hours in the studio since November working on "Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band". I've been starting all over again to record more material for future Beatles' releases. We've already completed three new tracks.

"Sergeant Pepper" was certainly the most ambitious Beatles album yet. It took a long time because they're perfectionists and wanted to get the LP exactly the way they had it in their minds. They've always wanted to be one step ahead—a policy that is courageous, dangerous but inevitable too if they wanted to survive. Relying on a well-trusted, "can't fail" formula would be ineffective as well as contrary to the Beatles' temperaments.

Obviously, the pressure is there. When you have succeeded so tremendously you wonder if you will continue to be successful. It was almost a relief when "Penny Lane" did not hit Number One. They'd had such a long string of consecutive Number Ones and they knew that sooner or later the chain would be broken. Ironically, "Penny Lane" has sold more copies than the previous "Yellow Submarine"/"Eleanor Rigby" single which did get to the top place.

The aim of "Sergeant Pepper" is to make like a complete programme, ostensibly by the club band. The title

song gives you the feeling of being in a hall. There are sounds of applause and laughter from the audience. The music is a well-thought-out, planned, fact matter follows hard on the heels of the previous track. The fact that the audience sound effects during the LP were taken to it at the end of side 2 which concludes with animal sounds, including a burst in full cry. A chicken clucking blends into a quiet note for the ending.

Fortunately for me, I'd had experience of building up sound pictures (which is what The Beatles were after) through recording Peter Sellers, Spike Milligan, Michael Bentine, Peter Cushing and "Beyond The Fringe" team in fact it was those that had Sellers' comedy LPs that first enabled me to hit it off with the Beatles. When the boys realised I'd recorded Sellers (when they much admired) a little of the glory rubbed off. But in many ways the Beatles and I have different ways of life. They're night people and they don't like working in the mornings. Usually we start recording at seven in the evening and work through till three. Working on "Sergeant Pepper" I several times had to carry on until seven a.m. That was the most arduous part of the LP for me.

I certainly think the result has justified the effort we put into it. On George's track "Within You Without You" we used Indian musicians and on John's "Honey For The Bees" we had an Indian flute and a harmonium. I played Hammond organ, the Beatles' road manager Bill Jones and Neil Aspinall played mouth organs and I added a variety of electronic effects. On other tracks we also used string players — as many as 41 musicians for one track.

Whenever The Beatles put out a batch of new compositions there are always plenty of artists waiting to hear them and record their own versions. I discussed this with John and Paul and they liked the idea of singers we record in the A&R London stable doing covers. So I've recorded David and Jonathan on "She's Leaving Home" and Bernard Cribbins on "When I'm Sixty-Four". They'll be released at the end of June.

GEORGE MARTIN

OP' round to Brian Epstein's Beatravis home, have to chat with the Beatles, listen to the LP — ask any questions, you want. That was the urgent invitation. It was accepted with urgency. And the first sensation that broke was the banning of "A Day In The Life", sung on the album by John, with some background noises of planes and guns and general thunderings.

Says John, adamantly: "The banners have got it all wrong. It's nothing to do with drugs. But it IS the first Beatle song ever to run into banning trouble."

But back to the LP, track by track. "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" comes over as a sort of way-out concert. Tuning-up sounds, deliberately corny old vaudevillean phrases in the lyrics (sung by Paul) and we're introduced to the singer . . . Billy Shears, aka Mr. R. Starr.

Which features "A Little Help From My Friends". Pretty strong melody here, with answering bits in the lyrics, and a strong backbeat. If the authorities are REALLY there's one line they can latch on to. And he wrong again over it!

"Lucy In The Sky With Diamonds", sung by John, is absolutely tremendous, typically. A fantasy treatment and a fantasy song, about rocking horse people eating marshmallow pies . . . and plasticine railway porters with looking glass ties. Rather an electronic triumph, this one. Enhanced by fade-ins and fade-outs, to put it simply.

"Getting Better", taken all round, is one of my favourites. Maybe it's because it's less "progressive" . . . it's a reminder of what the Beatles, used to do. Simpler, well handled mainly by Paul, and a pleasant antidote to the advanced productions of some of the others.

On to "Fixing A Hole" . . . the hole is where the rain gets in and is either in Paul's head or in the ceiling . . . not too sure. But it releases the tempo a little, is rather less fierce, and the good George

works in with a remarkable guitar solo mid-way. This fact, now is perhaps more intertwined with the lyrics than with some of the instrumental sounds. But that the lyrics are reported to fall on the shore — in some cases, that's a downright blessing for first-time listeners.

Now leaving time is all elegant and plaintive, especially the way John handles it. A girl leaves home . . . in which the meaning and on the mantelpiece, must find her freedom. And there are the bleak, disconcerting personal replies to this domestic disaster. Dashed clever, especially the arrangement which features strident violin and strings — I believe Mike Leander arranged this one. "Being For The Benefit Of Mr. Kite". Some people were knocked out by this, but I found the whole idea just a little daisy. It's John singing about a kind. It's curved-out-of-control, mad, mad, mad. Maybe if I was interviewed about the end of the world etc.

Side two starts with a lengthy star-bustling-whisper item, "Within You Without You", written and sung by George. He's the only Beatle featured on it and it reflects completely his fascination with Eastern music. I found it hard picking out his lyrics because of his voice and Indian instruments merged too closely. Again, some people hearing the LP for the first time have regarded this as a bit of a "take-out", a sort of non-Beatle item. But it's only one track, after all.

"When I'm 64" next. Paul sings, it's all about old age, retirement and so on. First time of hearing you figure it's all very charming. Second time you feel it's a masterpiece. Third time you can see Paul's tongue fixed firmly in cheek. Very good indeed. A bit cheeky and dead catchy. Good piano break. All about a romance with a parking-meter warden.

A cockney crowing heralds "Good Morning, Good Morning". In parts, it is a sort of early corner, with Paul and one playing in the backing arrangement. John singing about "one of those days" where nothing, nothing is as it seems.

Use your song-sheet to follow this one in full.

Then it's back to "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" again — Paul explains how he hopes we enjoyed the show, but it's time to go and there's only one number to come.

Which happens to be the controversial "A Day In The Life". One way or another, it's obviously a form of dream sequence. About how there are four now he knows how many it's like to fill the Albert Hall.

End of an LP which has many brilliant highlights, well worth the wait, and it is the sort of popular music which will exercise the brain cells as well as the entertainment tissues. Packaged in a good full-colour sleeve, with lyrics and with a cardboard cut-out slip including a picture of Sgt. Pepper himself, and his three stripes!

Tune-in-to-check and closer. Not TOO clever, you understand — but once or twice right on the borderline.

PETER JONES

Fonte: www.1960smusicmagazines.com

Ao mesmo tempo em que evidência que os Beatles buscavam sair de sua zona de conforto em suas gravações mais recentes, o produtor ainda demonstra uma certa preocupação comercial em relação aos novos trabalhos do quarteto: “Obviamente, a pressão está aí. Quando você teve sucesso tão tremendamente, você se pergunta se continuará a ser bem-sucedido” (MARTIN, 1967, p. 3, tradução nossa)⁴⁰.

O produtor também aproveitou o espaço para explicar maiores detalhes sobre a estrutura do disco, que conforme ele, pretendia soar como um programa completo da banda fictícia que dava nome ao projeto. Mas a mesma fala que evidencia o uso de uma pluralidade de efeitos

⁴⁰ “Obviously, the pressure is there. When you have succeeded so tremendously you wonder if you will continue to be successful”.

sonoros não comuns, argumentando que o álbum pretende unir as canções de alguma forma, parece apontar também que a conexão entre elas se perdia em alguns momentos do trabalho. A exemplo, tem-se o argumento trazido por Martin sobre a ideia dos aplausos nas canções:

A música-título dá a sensação de estar em um salão. Há sons de aplausos e risos da plateia. Então vem um solo de Billy Shears (Ringo). Cada número segue duro nos calcanhares do anterior e, embora você perca os efeitos sonoros do público durante o LP, retornamos a ele no final do lado 2, que termina com sons de animais, incluindo uma caçada em total coro. Um cacarejo de galinha se mistura em uma nota de guitarra para o final (MARTIN, 1967, p. 3, tradução nossa)⁴¹

Martin narra o seu envolvimento com o projeto de *Pepper*, onde ele teve a experiência de utilizar os sons para construir imagens. Aqui, o produtor implementava a sua experiência adquirida com a produção de comédia inglesa para o uso de efeitos sonoros, e a confiança e admiração dos Beatles em relação ao seu trabalho fez com que a figura do produtor no disco fosse indispensável para alcançar as paisagens sonoras que eles imaginavam. E muito embora tenha reclamado do modo de trabalho noturno da banda – quando esta tinha autonomia mercadológica para decidir de que forma e por quanto tempo permaneceriam no estúdio, Martin concluiu que todo o empenho valeu a pena. Sobre os experimentalismos sonoros de *Pepper* evidenciados nesta publicação, destacamos:

Eu certamente acho que o resultado justificou o esforço que investimos nele. Na faixa de George "Within You, Without You" nós usamos músicos indianos e em "Being For The Benefit Of Mr. Kite" de John, tivemos um efeito de órgão como um barulho de feira. Eu interpretei o órgão Hammond, e empresário dos Beatles Mal Evans e Neil Aspinall tocaram harmônica e eu adicionei uma variedade de efeitos eletrônicos. Em outras faixas, também usamos músicos de corda – até 41 músicos para uma faixa (MARTIN, 1967, p. 3, tradução nossa)⁴².

Finalmente, George Martin (que no início da sua fala evidenciou que já haviam três novas faixas completas dos Beatles além de *Pepper* a serem lançadas) volta mais uma vez a comentar sobre elaborações mercadológicas em torno da obra do quarteto. Desta vez, a ideia é lançar covers de canções do álbum na voz de estrelas da rádio Air London, como as versões da dupla pop David & Jonathan para a canção "She's Leaving Home", e do cantor e comediante Bernard Cribbins para "When I'm Sixty-Four". Parece aqui que há uma tentativa de garantir a

⁴¹ "There are sounds of applause and laughter from the audience. Then comes a solo from Billy Shears (Ringo). Each number follows hard on the heels of the previous one and though you lose the audience sound effects during the LP we return to it at the end of side 2 which concludes with animal sounds, including a hunt in full cry. A chicken clucking blends into a guitar note for the ending".

⁴² "I certainly think the result has justified the effort we put into it. On George's track 'Within You, Without You' we used Indian musicians and on John's 'Being For The Benefit Of Mr. Kite' we had an organ effect like a fairground noise. I played Hammond organ, the Beatles' road manager Mal Evans and Neil Aspinall played mouth organs and I added a variety of electronic effects. On other tracks we also used string players - as many as 41 musicians for one track".

aproximação de *Sgt. Pepper* ao público também através de vozes estáveis e consolidadas, garantindo que a inventividade atribuída ao álbum fosse equilibrada com a presença de nomes mais tradicionais, reduzindo um possível estranhamento.

Lado a lado à introdução de George Martin a *Pepper*, encontra-se uma análise faixa a faixa do disco dita “definitiva” e assinada pelo jornalista de música inglês Peter Jones. Ele já havia trabalhado em uma biografia dos Beatles, “The True Story of The Beatles”, lançada em 1964, e portanto, já possuía alguma familiaridade com o trabalho da banda. A tarefa delegada a Jones pela *Record Mirror* era a de ouvir o LP e conversar com os Beatles. A proibição de “A Day in The Life” (canção que, segundo o jornalista, apresentava ruídos de fundo com trovões, sons de avião e armas) pela rádio BBC de Londres foi um dos temas registrados pelo crítico na conversa. A suposta associação da música à drogas foi negada por Lennon na entrevista: “Diz John, inflexível: ‘Os proibidores entenderam tudo errado. Nós tivemos a ideia de uma manchete de jornal. Não tem nada a ver com drogas’. Mas é a primeira música dos Beatles a se deparar com problemas de proibição...” (JONES, 1967, p. 3, tradução nossa)⁴³.

Além da polêmica em relação ao banimento da última faixa do disco na rádio londrina, a possível conexão de outras canções com inspiração ou uso de substâncias psicoativas aparece em outros momentos da análise. Ao falar dos recursos e melodia de “With a Little Help From My Friends”, Jones indica que há uma frase⁴⁴ onde pode haver indícios da existência de relação com a temática lisérgica, mas que isto era apenas uma possibilidade: “Se as autoridades vão REALMENTE inspecionar as letras aqui, bem... há uma linha na qual elas podem se agarrar. E estar novamente enganados sobre isso” (JONES, 1967, p. 3, tradução nossa)⁴⁵. O próprio crítico indica ainda que a canção “Being For The Benefit Of Mr. Kite”, para ele, parecia uma ideia triste, talvez porque ele deveria ter ido “mais forte no cheiro da serragem” (ou seja, usado algo mais forte para ser cativado pela sua sonoridade). E ainda sobre a principal acusada, “A Day In The Life” é descrita no texto como uma espécie de sequência de sonhos.

No decorrer da avaliação canção a canção feita por Jones, é possível perceber, no que diz respeito às sonoridades, que a crítica pontua a identidade do som de *Pepper* com elementos mais conservadores, não obstante a implementação de novidades e experimentalismos no

⁴³ “Says John, adamantly: ‘The banners have got it all wrong. We got the idea from a newspaper headline. It’s nothing to do with drugs’. But it is the first Beatles song ever to run into banning trouble...”

⁴⁴ Peter Jones se refere ao verso “I get high with a little help from my friends”, que pode ser interpretado como “eu fico chapado com uma pequena ajuda dos meus amigos” ou simplesmente “eu vou longe com uma pequena ajuda dos meus amigos”.

⁴⁵ “If the authorities are REALLY going to inspect the lyrics here, wel... there’s one line they can latch on to. And be wrong again over it!”.

trabalho. As frases “bregas” de Vaudeville em “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, os temas de velhice e aposentadoria ditos “charmosos” em “When I’m 64” são resquícios do vínculo do disco com algo mais tradicional, dados que aparecem na análise de Jones. Ele identifica que uma de suas canções favoritas é justamente aquela que foge desta nova forma de fazer compor e gravar adotada pelos Beatles:

"Getting Better", como um todo, é uma de minhas favoritas. Talvez seja porque é menos "progressiva"... é um lembrete do que os Beatles costumavam fazer. Mais simples, bem tratado principalmente por Paul, e um antídoto agradável às produções avançadas de algumas das outras (JONES, 1967, p. 3, tradução nossa)⁴⁶

A leitura completa da crítica possibilita identificar elementos da estrutura do álbum, que em alguns momentos na análise pode ser interpretada como fragilizada. A ideia de um show é apresentada na primeira canção, com os aplausos e risos da plateia, seguida de um solo de Billy Shears (alter ego personificado por Ringo Starr). Mas os efeitos sonoros de público, conforme a análise, se perdem ao longo das canções e voltam a aparecer apenas no lado B do disco. A reprise da música de abertura, na penúltima faixa do disco, encerra a ideia de espetáculo com a despedida de Paul McCartney e a chamada para o último número do show. E muito embora “Within You, Without You” apareça como a canção que reflete o fascínio de George Harrison pela música oriental, ela parece deslocada da ideia do produto, sendo classificada pelas pessoas como um item “não-Beatle”.

Muitos trechos desta crítica se dedicam à descrição das sonoridades das faixas e dos conteúdos de suas letras. Em “With A Little Help From My Friends”, Jones destaca as batidas de fundo e a melodia forte e as letras em formato de resposta. “Lucy In The Sky With Diamonds” é classificada como “absolutamente tremenda lyricamente”, apresentando o que o autor chama de “triunfo eletrônico” reforçado pelo uso de *fade-ins* e *fade-outs*⁴⁷. O ritmo de “Fixing a Hole” relaxa e é “menos feroz” do que nas outras canções, apresenta um “solo de guitarra memorável” e as letras, sugere o crítico, podem ser acompanhadas na íntegra na capa. “Lovely Rita”, “divertida, um pouco ousada e cativante” fala sobre um romance com uma guarda de trânsito. Os cantos de animais e o galo cacarejando em “Good Morning, Good Morning” compõem o arranjo de apoio para a letra de Lennon sobre um dia casual sem grandes acontecimentos, que merece apoio do encarte: “De movimento rápido e complexo, lyricamente.

⁴⁶ ““Getting Better”, taken all round, is one of my favourites. Maybe it's because it's less 'progressive'... it's a reminder of what the Beatles used to do. Simpler, well handled mainly by Paul, and a pleasant antidote to the advanced productions of some of the others”.

⁴⁷ Tratam-se de efeitos de aparecer e desvanecer nas canções, usando o recurso de aumentar ou abaixar o volume, dando a sensação de aproximação ou afastamento do som que é emitido.

Use seu encarte para acompanhar esta completamente” (JONES; 1967, p. 3, tradução nossa)⁴⁸. O acesso às letras é também indicado para “Within You, Without You”, onde a mistura tonal entre voz e instrumento dificultam a sua compreensão completa.

A avaliação final de *Pepper* feita por Jones também se mostra otimista em relação ao resultado do trabalho dos Beatles levando em conta o tempo empreendido. Percebe-se que a crítica evidencia uma série de elementos musicais, sonoros e literários no seu olhar sobre o disco. E ainda que ele qualifique o álbum como “Irônico e inteligente, não TÃO inteligente, você entende”, o texto nos leva a interpretar que, no mínimo, *Sgt. Pepper* se trata de um produto completo bem sucedido e comercialmente pensado:

Fim de um LP que tem muitos destaques brilhantes, parece que a espera valeu a pena ... e é o tipo de música popular que irá exercitar as células do cérebro, bem como os tecidos de entretenimento. Embalado em uma boa capa colorida, com letras e com um recortes de papelão incluindo uma foto do Sargento. Pimenta e suas três condecorações! (JONES; 1967, p. 3, tradução nossa)⁴⁹.

A última crítica original em relação ao lançamento *Sgt. Pepper* que é abordada neste trabalho foi publicada pelo jornal *The New York Times*, em 18 de junho de 1967, avaliando o disco que, nos Estados Unidos, foi lançado oficialmente no primeiro dia deste mês. No texto intitulado “Nós ainda precisamos dos Beatles, mas...”⁵⁰, o então crítico *freelancer* Richard Goldstein promoveu uma das análises mais negativas ao novo trabalho dos Beatles publicadas naquele ano. Há quem diga ainda hoje que a sentença foi rígida demais para um disco que 50 anos depois é considerado um dos ícones na história do *rock* na indústria fonográfica. Justamente por desestabilizar o lugar seguro de *Pepper*, os argumentos desta publicação merecem um olhar mais apurado.

Richard Goldstein desacredita da obra, em especial por sua característica de colagem de elementos, que para ele, soa confusa. Aponta o álbum dos Beatles como marcado por uma obsessão com a produção, além da falta de empenho na composição. O crítico faz questão de evidenciar o ponto de partida de aspecto mercadológico que possibilitou ao quarteto desenvolver o seu trabalho, sem se furtar de dar dados sobre a elaboração das composições musicais e também da sua capa.

Os Beatles gastaram quatro meses sem precedentes e 100 mil dólares em seu novo álbum, “*Sergeant Pepper’s Lonely Heart’s Club Band*” (Capitol SMAS 2653, mono e estéreo). Como futuros pais, eles observavam atentamente cada estágio de sua

⁴⁸ “Fast-moving and complex, lyrically. Use your song-sheet to follow this one in full”.

⁴⁹ “End of an LP which has many brilliant highlights, seems well worth the wait... and it is the sort of popular music which will exercise the brain cells as well as the entertainment tissues. Packaged in a good full-colour sleeve, with Lyrics and with a cardboard cut out slip including a picture of Sgt. Pepper himself, and his three stripes!”

⁵⁰ No original, “We still need Beatles, but...”

32 D THE NEW YORK TIMES, SUNDAY, JUNE 18, 1987

The Beatles—Paul McCartney, Ringo Starr, John Lennon and George Harrison—have a new album, "Sergeant Pepper's" an "album of special effects, dazzling but ultimately fraudulent"

Recordings

We Still Need the Beatles, but...

By RICHARD GOLDSTEIN

THE Beatles spent an unprecedented four months and \$100,000 on their new album, "Sergeant Pepper's Lonely Heart's Club Band" (Capitol, SBAS 2652, mono and stereo). Like father-to-son, they kept a close watch on each stage of its gestation. For they are no longer merely superstars. Hailed as progenitors of a Pop avant garde, they have been idolized as the most creative members of their generation. The pressure to create an album that is complex, profound and innovative must have been staggering. So they retired to the electric sanctity of their recording studio, dispensing with their adoring audience, and the astounding inspiration it can provide.

The finished product ranks the record rarely last week; the Beatles had supervised every album cover, a mind-blowing collage of famous and obscure people, plants and artifacts. The 12 new compositions in the album are as elaborately conceived as the cover. The sound is a pastiche of dissonance and lushness. The mood is mistletoe, even nostalgic. But

ing for the Benefit of Mr. Kite." Paul McCartney's soaring pop magnificence have become merely potted poetry. "Here's Leaving Home" preserves all the orchestrated grandeur of "Eleanor Rigby," but its framework is enervated. This tale of a provincial lass who walks out on a repressed home life, leaving parents sobbing in her wake, is simply no match for those stately, swirling strings. When "Eleanor Rigby" compressed tragedy into poignant detail, "Here's Leaving Home" is unengaged narrative, and nothing more. By the third depressing harrowing, it begins to sound like an immense funeral.

There certainly are elements of brilliance in a composition like "When I'm 64," which poses the rhetorical question: "Will you still need me/When I'm 64?" But the dominant tone is not mockery; this is a fantasy retirement, overflowing with grandeur, gardening and a modest celebration on the Isle of Wight. The Beatles sing "We shall scrimp and save" with utter reverence. It is a strange fairy tale, oddly sad because it is so far from the composer's reality. But even less mistletoe, even nostalgic. But

This mild intention is the first hint of his disillusionment; compared with what is to follow, it is supremely ironic. "I saw the photograph," he continues, in the voice of a melancholy choir boy: "My mind was out in a car. He didn't notice that the lights had changed. A crowd of people stood and stared. They'd seen his face before. Nobody was really sure. If he was from the House of Lords."

"A Day in the Life" could never make the Top 40, although it may influence great many songs which do. Its lyric is slow to bring a modern song to Pop triumph. The aimless, T. S. Eliot-like crowd, forever conducting pain and turning away, must become a common symbol. And its narrative, swayed by the totality of his vision, may appear in countless compositions as the artist, withdrawn man.

Nastily, there are already the indications that the intense viscosity of "A Day in the Life" is a key to the sound of 1967. Melancholy, with its aim of staggering an audience, has arrived in half-century. The following games are characteristic. The star variation of the Queen's Gambit (played by Strawberry vs. Miguel Najdorf, in the Horowitz vs. Pauls, Argentina, tournament of 1964. The lame mystery during the opening moves is only a prelude to some fantastic possibilities after 15-16, 17-18, 19-20, 21-22, 23-24, 25-26, 27-28, 29-30, 31-32, 33-34, 35-36, 37-38, 39-40, 41-42, 43-44, 45-46, 47-48, 49-50, 51-52, 53-54, 55-56, 57-58, 59-60, 61-62, 63-64, 65-66, 67-68, 69-70, 71-72, 73-74, 75-76, 77-78, 79-80, 81-82, 83-84, 85-86, 87-88, 89-90, 91-92, 93-94, 95-96, 97-98, 99-100, 101-102, 103-104, 105-106, 107-108, 109-110, 111-112, 113-114, 115-116, 117-118, 119-120, 121-122, 123-124, 125-126, 127-128, 129-130, 131-132, 133-134, 135-136, 137-138, 139-140, 141-142, 143-144, 145-146, 147-148, 149-150, 151-152, 153-154, 155-156, 157-158, 159-160, 161-162, 163-164, 165-166, 167-168, 169-170, 171-172, 173-174, 175-176, 177-178, 179-180, 181-182, 183-184, 185-186, 187-188, 189-190, 191-192, 193-194, 195-196, 197-198, 199-200, 201-202, 203-204, 205-206, 207-208, 209-210, 211-212, 213-214, 215-216, 217-218, 219-220, 221-222, 223-224, 225-226, 227-228, 229-230, 231-232, 233-234, 235-236, 237-238, 239-240, 241-242, 243-244, 245-246, 247-248, 249-250, 251-252, 253-254, 255-256, 257-258, 259-260, 261-262, 263-264, 265-266, 267-268, 269-270, 271-272, 273-274, 275-276, 277-278, 279-280, 281-282, 283-284, 285-286, 287-288, 289-290, 291-292, 293-294, 295-296, 297-298, 299-300, 301-302, 303-304, 305-306, 307-308, 309-310, 311-312, 313-314, 315-316, 317-318, 319-320, 321-322, 323-324, 325-326, 327-328, 329-330, 331-332, 333-334, 335-336, 337-338, 339-340, 341-342, 343-344, 345-346, 347-348, 349-350, 351-352, 353-354, 355-356, 357-358, 359-360, 361-362, 363-364, 365-366, 367-368, 369-370, 371-372, 373-374, 375-376, 377-378, 379-380, 381-382, 383-384, 385-386, 387-388, 389-390, 391-392, 393-394, 395-396, 397-398, 399-400, 401-402, 403-404, 405-406, 407-408, 409-410, 411-412, 413-414, 415-416, 417-418, 419-420, 421-422, 423-424, 425-426, 427-428, 429-430, 431-432, 433-434, 435-436, 437-438, 439-440, 441-442, 443-444, 445-446, 447-448, 449-450, 451-452, 453-454, 455-456, 457-458, 459-460, 461-462, 463-464, 465-466, 467-468, 469-470, 471-472, 473-474, 475-476, 477-478, 479-480, 481-482, 483-484, 485-486, 487-488, 489-490, 491-492, 493-494, 495-496, 497-498, 499-500, 501-502, 503-504, 505-506, 507-508, 509-510, 511-512, 513-514, 515-516, 517-518, 519-520, 521-522, 523-524, 525-526, 527-528, 529-530, 531-532, 533-534, 535-536, 537-538, 539-540, 541-542, 543-544, 545-546, 547-548, 549-550, 551-552, 553-554, 555-556, 557-558, 559-560, 561-562, 563-564, 565-566, 567-568, 569-570, 571-572, 573-574, 575-576, 577-578, 579-580, 581-582, 583-584, 585-586, 587-588, 589-590, 591-592, 593-594, 595-596, 597-598, 599-600, 601-602, 603-604, 605-606, 607-608, 609-610, 611-612, 613-614, 615-616, 617-618, 619-620, 621-622, 623-624, 625-626, 627-628, 629-630, 631-632, 633-634, 635-636, 637-638, 639-

Mesmo com tanto dinheiro investido e tempo disponível para trabalhar nas canções, Goldstein avalia que a experimentação e exploração de elementos, fora dos tradicionais instrumentos do *rock* nas canções, não foram suficientes para fazer de *Pepper* um disco original – exceto talvez pela estrutura de álbum implementada por ele. A junção de estilos diversos, conforme o crítico, não apresentava um algum elemento de ligação que unisse todas as canções

⁵¹ The Beatles spent an unprecedented four months and \$100,000 on their new album, “Sergeant Pepper’s Lonely Heart’s Club Band” (Capitol SMAS 2653, mono and stereo). Like fathers-to-be, they kept a close watch on each stage of its gestation. For they are no longer merely superstars. Hailed as progenitors of a Pop avant garde, they have been idolized as the most creative members of their generation. The pressure to create an album that is complex, profound and innovative must have been staggering. So they retired to the electric sanctity of their recording studio, dispensing with their adoring audience, and the shrieking inspiration it can provide”.

em torno de uma ideia central – nem mesmo o artifício de edição sonora para que as faixas soassem como algo contínuo ajudou neste aspecto. Assim, a avaliação de Goldstein pode ser tida como um tensionamento em relação à característica conceitual que, não muito raramente, é atribuída a este produto, cuja autenticidade tinha como fonte outras produções e outros artistas:

Mas pela primeira vez, os Beatles nos deram um álbum de efeitos especiais, deslumbrante, mas extremamente fraudulento. E pela primeira vez, não é a exploração que sentimos, mas a consolidação. Há um toque do Jefferson Airplane, um pouco das vibrações dos Beach Boys e um generoso toque de ginástica do The Who. O único toque evidente de originalidade aparece na estrutura do próprio álbum (...) Infelizmente, não há aparente desenvolvimento temático na colocação dos cortes, exceto pelas justaposições efetivas de estilos musicais opostos. Na melhor das hipóteses, as músicas são apenas vagamente relacionadas (GOLDSTEIN, 1967, p. 24 D, tradução nossa)⁵².

O texto traz consigo uma variedade de descrições de elementos estéticos das sonoridades oriundas da escuta do disco, que são colocadas de maneira metafórica, de forma a tentar permitir que o leitor imagine ou visualize de alguma forma o aspecto dessas sonoridades. O excesso de adjetivações e metáforas e uso de termos específicos para quem tem familiaridade com produção musical nem sempre soam tão claros para quem realiza a leitura. Como exemplo, tem-se o trecho dedicado aos detalhes sonoros de “A Day In The Life”:

A música é construída em uma série de passagens tensas e melancólicas, seguidas por lançamentos crescentes. Na estrofe de abertura, por exemplo, a voz de John chega perto de quebrar com desespero. Mas depois do convite, “eu gostaria de te excitar”, os Beatles inseriram um extraordinário impulso atonal que é chocante, até mesmo doloroso, para os ouvidos. Mas encerra brilhantemente a música e, se o refrão anterior sugerir a ligação, o crescendo se assemelha a uma “corrida” induzida por drogas (GOLDSTEIN, 1967, p. 24 D, tradução nossa)⁵³.

A crítica ainda questiona a qualidade do conteúdo de algumas letras. Em “When I’m 64”, Goldstein avalia que sua poesia aborda uma aposentadoria fantasiosa e muito distante da realidade de uma aposentadoria real dos membros do quarteto, sendo, portanto, pouco honesta. “She’s Leaving Home”, apesar de suas cordas “majestosas e agitadas”, em termos líricos, não

⁵² “But for the first time, the Beatles have given us an album of special effects, dazzling but ultimately fraudulent. And for the first time, it is not exploration which we sense, but consolidation. There is a touch of the Jefferson Airplane, a dab of Beach Boys vibrations, and a generous pat of gymnastics from The Who. The one evident touch of originality appears in the structure of the album itself (...) Unfortunately, there is no apparent thematic development in the placing of cuts, except for the effective juxtapositions of opposing musical styles. At best, the songs are only vaguely related”.

⁵³ “The song is built on a series of tense, melancholic passages, followed by soaring releases. In the opening stanza, for instance, John’s voice comes near to cracking with despair. But after the invitation, ‘I’d like to turn you on’, the Beatles have inserted an extraordinary atonal thrust which is shocking, even painful, to the ears. But it brilliantly encases the song and, if the refrain preceding it suggests turning on, the crescendo parallels a druginduced ‘rush’.”

passaria de uma narrativa sem inspiração. E embora considere que “Within You, Without You” “se estique e se encaixe”, as letras de Harrison para a canção são tomadas como pouco profundas e sombrias, enfraquecendo a música, que encara a mesma falha de equilíbrio entre excessos sonoros e adequação das letras encontradas no restante do disco:

A música de Harrison, "Within You and Without You", é um bom lugar para começar a dissecar "Sergeant Pepper". Apesar de estar entre as gravações mais fortes, suas falhas são desagradavelmente típicas do álbum como um todo. Comparado com "Love You To" (contribuição de Harrison para "Revolver"), esta melodia mostra uma consciência expandida das ragas indianas. A voz de Harrison, pairando no meio do caminho entre a música e o canto de oração, transborda a melodia como queijo derretido (...) Que pena, então, que as letras de Harrison sejam sombrias e tediosas. "Love You To" explodiu com uma qualidade de sutra apaixonado, mas “Within You and Without You” “ressuscita os mesmos clichês que os Beatles ajudaram a enterrar: "Com nosso amor / Nós poderíamos salvar o mundo / Se eles soubessem." Todas as escalas menores no Oriente não fazem “Within You and Without You” profunda (GOLDSTEIN, 1967, p. 24 D, tradução nossa)⁵⁴.

O excesso de efeitos e elementos também são alvo da crítica. De modo geral, o som de *Pepper* é caracterizado por Goldstein como “(...)um pastiche de dissonância e exuberância. O clima é suave, mesmo nostálgico. Mas, como a capa, o efeito geral é ocupado, descolado e confuso”⁵⁵. Segundo ele, os ecos, distorções e reverbs de “Lucy In The Sky With Diamonds” fazem o tom ultrapassar o significado e deixar o ouvinte perdido nos “meandros eletrônicos” da composição. Assim, a canção de Lennon seria “(...) uma curiosidade envolvente, mas nada mais”⁵⁶. O crítico advoga pelas canções do quarteto que, com mais simplicidade, conseguem encaixar melodia e letra: “As melhores melodias dos Beatles são simples se as progressões originais forem reforçadas com letras pungentes. Mesmo suas composições mais radicais mantêm um senso de unidade” (GOLDSTEIN, 1967, p. 24 D, tradução nossa).

Apesar de rigorosa com álbum, a crítica consegue encontrar alguns aspectos elogiáveis no projeto dos Beatles. A forma como é eficiente em projetar o humor às vezes, por exemplo, chega a ser destacada pela avaliação. Mas para Goldstein, o principal feito do álbum fica por conta de “A Day In The Life”, pontuada como “(...) uma das composições mais importantes de

⁵⁴ “Harrison’s song, ‘Within You and Without You’, is a good place to begin dissecting ‘Sergeant Pepper’. Though it is among the strongest cuts, its flaws are distressingly typical of the album as a whole. Compared with ‘Love You To’ (Harrison’s contribution to ‘Revolver’), this melody shows an expanded consciousness of Indian ragas. Harrison’s voice, hovering midway between song and prayer chant, oozes over the melody like melted cheese (...) What a pity, then, that Harrison’s lyrics are dismal and dull. ‘Love You To’ exploded with a passionate sutra quality, but ‘Within You and Without You’ resurrects the very clichés the Beatles helped bury: ‘With our love/We could save the world/If they only knew’. All the minor scales in the Orient wouldn’t make ‘Within You and Without You’ profound”.

⁵⁵ “The sound is a pastiche of dissonance and lushness. The mood is mellow, even nostalgic. But, like the cover, the over-all effect is busy, hip and cluttered”.

⁵⁶ “‘Lucy in the Sky With Diamonds’ is an engaging curio, but nothing more”.

Lennon-McCartney, e é um evento histórico de Pop”⁵⁷. Apesar de o crítico dizer que ela jamais estaria num Top 40, a faixa é identificada como uma possível inspiração para outras composições de “tragédia pop” (ao menos para quem desejava compor pop de maneira séria), além de ser caracterizada como “a chave para o som de 1967” graças a sua atonalidade. De acordo com a análise, nenhuma outra música que tenha flertado com o *rock* eletrônico para impressionar o público alcançou a mesma “intensidade controlada” de *Pepper*. Ao contrastar a calma vocal do narrador com uma letra sobre “realidade profunda”, a canção parece revelar algum tipo de ironia, conforme o texto. E a proibição da faixa pela radio BBC é avaliada pelo crítico como um alvoroço que apenas impediria que a canção alcançasse o público em massa. Embora utilize elementos lisérgicos para descrever a sonoridade (“as palavras desvanecem em um canto de acordes livres e espaçosos, como o “buzz” inicial da maconha”⁵⁸), Goldstein parece reforçar de que a canção não se trata de apologia:

(...) O refrão da música, "I'd like to turn you on", irritou Disc Jóqueis supersensíveis à "subversão oculta" no *rock 'n' roll*. De fato, um caso pode ser feito dentro da própria estrutura de "A Day In The Life", pela crença de que os Beatles – como muitos compositores pop – estão cientes dos altos e baixos da consciência (...) Na verdade, é difícil ver por que a BBC baniu "A Day In The Life", porque sua mensagem é, claramente, a fuga da banalidade. Descreve uma realidade profunda, mas certamente não a glorifica. E sua conclusão, embora magnífica, parece representar uma negação do eu. A música termina com uma nota ressonante baixa que é sustentada por 40 segundos. Tendo alcançado a paz absoluta da anulação, o narrador está além da melancolia. Mas há algo chocante e irrevogável sobre sua calma. Soa como destruição (GOLDSTEIN, 1967, p. 24 D, tradução nossa)⁵⁹.

Goldstein acaba por dedicar boa parte de sua análise à canção que para ele se desloca radicalmente do espírito do álbum, vindo como uma “reflexão tardia” após a reprise da canção-título. Muito embora chegue a relatar que não há nada bonito nem real em *Pepper*, reconhece argumentos positivos para sua canção de encerramento, e aproveita o espaço para criticar a saída dos Beatles das turnês, o que para o ele poderia contribuir para deixar a banda isolada e conversando sozinha com sua própria produção:

Que vergonha que "A Day In The Life" é apenas uma coda para uma coleção de trabalhos de outra forma indistinto. Precisamos dos Beatles, não como compositores enclausurados, mas como companheiros. E eles precisam de nós. Ao substituir a

⁵⁷ “It stands as one of the most important Lennon-McCartney compositions, and it is a historic Pop event”.

⁵⁸ “The words fade into a chant of free, spacious chords, like the initial marijuana ‘buzz’”.

⁵⁹ “The song’s refrain, ‘I’d like to turn you on’, has rankled disk jockeys supersensitive to ‘hidden subversion’ in *rock 'n' roll*. In fact, a case can be made within the very structure of ‘A Day in the Life’ for the belief that the Beatles — like so many Pop composers — are aware of the highs and lows of consciousness (...) Actually, it is difficult to see why the BBC banned ‘A Day in the Life’, because its message is, quite clearly, the flight from banality. It describes a profound reality, but it certainly does not glorify it. And its conclusion, though magnificent, seems to represent a negation of self. The song ends on one low, resonant note that is sustained for 40 seconds. Having achieved the absolute peace of nullification, the narrator is beyond melancholy. But there is something brooding and irrevocable about his calm. It sounds like destructio”.

plateia pelo conservatório do estúdio, eles deixaram de ser artistas *folk*, e a mudança é o que torna seu novo álbum um monólogo (GOLDSTEIN, 1967, p. 24 D, tradução nossa) ⁶⁰.

Cinquenta anos depois, Goldstein foi convidado pelo jornal *The Washington Post* a comentar a sua avaliação pioneira de *Sgt. Pepper*⁶¹. Apesar de ter sido acusado de avaliar mal o álbum por tê-lo ouvido em um aparelho quebrado e de ter reconhecido que seu toca-discos, de fato defeituoso, não o fez prestar tanta atenção em canções como “Getting Better” (que não chega a ser citada na crítica original), ele diz que não se arrepende da revisão realizada àquela época, e que nem o melhor dos aparelhos de som a teria mudado. Mas ele justifica que além de não entender *Pepper* musicalmente quando ele foi lançado (o que o engenheiro de som, Geoff Emerick, justifica como uma falta de outro material para comparar àquele som), ele dizia estar mais interessado numa atitude *rock’n’roll* e no seu caráter de violação de regras do que no aspecto profético do disco dos Beatles de 1967.

O objetivo de trazer a leitura do espectro da primeira recepção de *Sgt. Pepper* pela crítica musical da época teve como escopo principal observar como o contexto de 1967, seja de produção musical, indústria fonográfica, crítica de música e carreira dos Beatles, e do próprio gênero *rock* se conformavam, a partir das evidências suscitadas nos próprios indícios dos críticos da época. Percebe-se que todas elas realizam, de maneira geral, um esforço avaliativo e interpretativo que tem por base não apenas a motivação mercadológica em trono do lançamento de *Pepper*, mas também a utilização de elementos de sonoridades, musicalidades e aspectos estéticos que norteiam a obra, a partir da experiência dos diversos críticos com ela, e da comparação com trabalhos anteriores da banda. Longe de ter a intenção de escolher quais das críticas originais foram mais certeiras em seu julgamento, nos contentamos em identificar que, no universo que compõe crítica especializada, músicos e público de 1967, *Sgt. Pepper* não foi unanimemente aclamado em sua primeira recepção, ainda que hoje seja tomado como obra-prima de seu gênero. Este movimento de resgate do contexto em que o disco foi recebido pela primeira vez vai se mostrar relevante no capítulo conceitual, a seguir, e também no capítulo de análises, pois este é o ponto de partida para compreender, mesmo tendo como base uma amostra

⁶⁰ “What a shame that ‘A Day in the Life’ is only a coda to an otherwise undistinguished collection of work. We need the Beatles, not as cloistered composers, but as companions. And they need us. In substituting the studio conservatory for an audience, they have ceased being folk artists, and the change is what makes their new album a monologue”.

⁶¹ Entrevista disponível em: <https://www.washingtonpost.com/entertainment/meet-the-critic-who-panned-sgt-peppers-then-discovered-his-speaker-was-busted-hes-still-not-sorry/2017/05/11/aa0058b4-2f44-11e7-9dec-764dc781686f_story.html?noredirect=on&utm_term=.9f57f0dfc8d9>. Acesso em 15 out. 2017.

cujo o acesso foi possível das críticas de 1967, como os acionamentos valorativos em torno dela foram construídos.

A partir deste primeiro trabalho de mapeamento, os passos seguintes consistem em implementar esforços para responder à pergunta central desta dissertação: De que maneira a crítica musical contribui para a reverberação do cânone valorativo de obra-prima de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, buscando observar como os acionamentos de determinandos elementos e contruções (ou a ausência deles) aparecem nos modos dos textos críticos colaborarem para que o referido álbum permaneça na tradição musical da cultura pop e do gênero *rock*, enquanto uma obra referência. Para isto, serão analisadas oito publicações da crítica cultural brasileira (duas de cada década, sempre em episódios celebrativos) de veículos e *blogs* distintos, nos aniversários de 20, 30, 40 e 50 anos do disco.

Nossa hipótese inicial é que as críticas podem auxiliar na reverberação do cânone, acionando novamente sentidos valorativos já previamente formulados sobre a obra em outros momentos, se o conjunto de argumentos que mobiliza não leva em conta também uma relação da obra com o presente que justifique o julgamento sobre ela que já foi construído. Outra hipótese é de que o lugar canônico do disco pode ser tensionado, à medida que a aproximação do horizonte de expectativas dos ouvintes de 1967 e a leitura histórica destaquem a relevância de diversos atores para além dos Beatles, e aproximem outros contextos de leitura onde o disco possa ter sido rejeitado. Quando, em leituras futuras às de 1967, aspectos como a rejeição do disco não são evidenciados e são transmitidos apenas os seus aspectos elogiáveis e notáveis, produz-se o esquecimento das problemáticas em torno do produto artístico visto sob o espectro do gênero cultural *rock*, o que contribui para o fortalecimento do seu cânone.

Destacamos que até aqui, foram os próprios textos da crítica musical que contribuíram para identificar e discutir relevantes questões acerca do processo de produção, gravação, formato, práticas da música e questões do contexto em que *Pepper* foi realizado e posteriormente lançado em 1967, lançando bases para compreendermos o horizonte de expectativas (JAUSS, 1994) que norteou os modos como o disco foi recepcionado (com aceitação e estranhamento parciais). No capítulo conceitual que segue, este conceito de Jauss será devidamente articulado, mas reforçamos que do mesmo modo, e com ajuda de outros autores no amparo teórico-metodológico, utilizaremos as próprias pistas dos textos para vislumbrar como o disco é (ou deixa de ser) recepcionado como uma obra notória, reiterando ou desestabilizando as impressões valorativas que *Pepper* alcançou.

2. *WITH A LITTLE HELP FROM MY FRIENDS*: Amparo teórico metodológico da pesquisa

As considerações acadêmicas e críticas em torno de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, ao longo dos 50 anos de sua história, são diversas. Muitos estudiosos se preocupam em examinar as letras das canções à luz dos contextos sócio-culturais da década de 1960; outros com as técnicas de tocar e gravar, implementadas através do uso dos instrumentos e efeitos disponíveis naquele contexto; há ainda quem dedique maiores esforços a entender as diferenças estéticas musicais existentes na parceria/rivalidade artística de Lennon e McCartney. A preocupação desenvolvida nesta pesquisa se estabelece em torno das avaliações e reverberações do disco, e portanto, não permeia apenas sua análise imanente, mas busca entender que tipo de relações a crítica de música desenvolveu com o produto musical suscitado que possam ou não ter contribuído para o posicionamento de *Sgt. Pepper* enquanto um cânone do gênero *rock* e da própria cultura pop. O entendimento processual em torno da obra e do *rock* mostra-se necessário, e propomos fazê-lo em todo trabalho a partir da análise dos tipos de resposta crítica que a obra conseguiu e ainda consegue gerar, seja para concordar com sua consolidação enquanto ícone artístico, seja para questionar de alguma forma seu já reconhecido lugar na arte, tensionando possíveis unanimidades em torno do disco, ao explorar uma multiplicidade de olhares sobre ele.

Para melhor delinear a análise proposta, buscamos reforço teórico-conceitual e metodológico que auxilie no entendimento dos processos culturais e dinâmicos que circundam a crítica enquanto objeto, assim como a constituição de cânones artísticos a partir de parâmetros que articulam sensibilidades avaliativas, modos de difusão e consumo da música e crítica e aspectos contextuais em suas diversas nuances.

2.1 Metodologia e seus aspectos – auxílio teórico para o percurso de análise proposto

2.1.1 Gênero rock como categoria cultural

A proposta metodológica que visa considerar gênero musical enquanto categoria cultural é utilizada neste trabalho a partir da abordagem de Jason Mittell. Em seu livro “Genre

and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture”⁶², o pesquisador propõe que os estudos dos gêneros televisivos sejam observados a partir de um método contemporâneo de análise cultural que contemple questões contextuais de sistemas historicamente específicos, incluindo as manifestações dos poderes culturais e políticos em diversas condições espaciais e temporais. Conforme o próprio autor preceitua, sua proposta de investigação visa incentivar estudiosos de gêneros (não apenas os de televisão) a adaptar o método proposto a outras análises e pesquisas da mídia contemporânea, tornando-as mais consistentes ao permitir o enfoque em questões particulares e momentos históricos (MITTELL, 2004, p. xiv-xv e p. 2). Nesse sentido, considerando que o *rock* é um gênero midiático (JANOTTI JR, 2003) acreditamos que a proposta analítica delineada por Mittell é adequada para vislumbrar a reverberação do cânone de um gênero musical a partir de diversos relatos temporais da crítica cultural. Conforme Mittell,

Eu ofereço uma abordagem teórica detalhada aos gêneros de televisão, examinando como as categorias de gênero operam em toda a gama de esferas que constituem a televisão como um meio - indústrias, textos, audiências, políticas, críticas e contextos históricos. Em vez de emergir de textos como tem sido tradicionalmente discutido, os gêneros trabalham para categorizar os textos e vinculá-los a conjuntos de pressupostos culturais através de discursos de definição, interpretação e avaliação. Esses enunciados discursivos podem parecer refletir sobre um gênero já estabelecido, mas eles próprios são constitutivos desse gênero; são as práticas que definem os gêneros, delimitam seus significados e postulam seu valor cultural. Os gêneros operam em um processo histórico contínuo de formação de categorias - os gêneros estão constantemente em fluxo e, portanto, sua análise deve ser historicamente situada. Examinando gêneros de televisão como práticas historicamente contextualizadas, podemos explorar melhor como o uso de categorias de gênero é moldado por - e molda - relações culturais de poder que formam a agenda crítica de muitos estudos de mídia contemporânea (MITTELL, 2004, p. xiv, tradução nossa)⁶³.

O objeto central deste trabalho é a crítica em episódios celebrativos, e não o gênero musical propriamente dito. Mas se considerarmos a partir de Mittell, que o gênero não nasce do texto, mas opera categorizando-o a partir de conjuntos de pressupostos culturais, a crítica de música pode ser vislumbrada enquanto uma narrativa de avaliação, e portanto, um enunciado

⁶² “Gênero e Televisão: de programas policiais a desenhos animados na cultura americana” (tradução nossa).

⁶³ “I offer a detailed theoretical approach to television genres, examining how genre categories operate throughout the range of spheres that constitute television as a medium — industries, texts, audiences, policies, critics, and historical contexts. Rather than emerging from texts as has traditionally been argued, genres work to categorize texts and link them into clusters of cultural assumptions through discourses of definition, interpretation, and evaluation. These discursive utterances may seem to reflect on an already established genre, but they are themselves constitutive of that genre; they are the practices that define genres, delimit their meanings, and posit their cultural value. Genres operate in an ongoing historical process of category formation — genres are constantly in flux, and thus their analysis must be historically situated. By examining television genres as historically contextualized practices, we can better explore how the use of genre categories is shaped by — and shapes — cultural power relations that form the critical agenda of much contemporary media scholarship”.

discursivo constitutivo do gênero. Se num movimento contínuo dentro de um contexto midiático, gênero e crítica mutuamente são elementos de configuração um do outro, a perspectiva cultural parece adequada para observar como as considerações da crítica operam na mobilização de um cânone artístico.

Para além dos modelos de análise de gênero dos textos literários e cinematográficos (cuja tradição se vinculou preponderantemente à perspectiva textual de gramáticas estilísticas), é legítimo, a partir deste modo de análise, compreender o gênero não como um espaço homogêneo e de consenso cultural, mas como local onde é possível perceber inclusive a contestação de pressupostos, contradições, conflitos e controvérsias (MITTELL, 2004, p. xvi). Uma análise de paradigmas estéticos busca responder porque cada gênero é distinto, identificando os elementos centrais que constituem cada um deles, através da observação do texto e das formas. Mittell defende que no caso da televisão, é necessário entender como os textos funcionam nos contextos culturais, amparando o seu caráter midiático, dinâmico e específico.

Embora música e TV não sejam objetos que se tangem em todos os aspectos, características comuns permitem a utilização do modelo metodológico de Mittell, que vai possibilitar a observação de processos em torno de tensionamentos e hibridização de gêneros e subgêneros, relação com normas e formatos industriais específicos, com o mercado, e com o engajamento do público. Somado a isto, também importam aspectos musicais (textuais) mais específicos, como uso dos instrumentos, performance, ritmo, harmonia, aspectos sonoros das canções, técnicas de gravação e composição, dentre outros. A classificação de gênero não é pretérita, mas mobiliza formulações culturais ao mesmo tempo que interfere nelas. Portanto, “Ao enfocar os gêneros como categorias culturais, podemos entender melhor esse aspecto-chave da prática midiática que interessa ao público, aos críticos, às indústrias e aos produtores (...)” (MITTELL, 2004, p. xviii, tradução nossa)⁶⁴.

A análise interpretativa, assim como a textual, é entendida por Mittell como limitada para o estudo dos gêneros televisivos, por oferecer múltiplos significados a partir da observação do texto e desconsiderar a forma como eles se relacionam com os contextos culturais, como evoluem e como se modificam. Uma vez que o texto sozinho não é capaz de estabelecer todos os significados culturais de um gênero ou as maneiras pelas quais ele é culturalmente experimentado, o autor propõe que a interpretação textual considere os significados que as

⁶⁴ “By focusing on genres as cultural categories, we can better understand this key aspect of media practice that does matter to audiences, critics, industries, and producers”.

pessoas estabelecem na sua interação com os gêneros midiáticos, aproximando-se a partir daí do próprio significado do gênero:

Os relatos de interpretação de gêneros devem corresponder às formas pelas quais os gêneros são realmente experimentados, seja concentrando-se em mudanças históricas específicas ou examinando os significados que circulam culturalmente em torno de um determinado gênero. Assim como o público e as indústrias usam definições de gênero para entender a mídia, as pessoas interpretam os gêneros e os associam a certos significados diariamente. Esta é a questão que a crítica interpretativa do gênero pode mudar, perguntando como um determinado gênero acumulou significados particulares em uma instância historicamente específica (...) Em vez de perguntar o que significa um gênero (a típica questão interpretativa), precisamos perguntar o que um gênero significa para grupos específicos em uma determinada instância cultural. Como essa abordagem dos significados genéricos em ação é bem diferente dos modelos interpretativos tradicionais, isso requer uma nova concepção de gêneros e um método apropriado para estudá-los (MITTELL, 2004, p.5, tradução nossa)⁶⁵.

Mittell deixa claro também que seu modelo de análise é melhor vislumbrado na operacionalização de modelos práticos específicos do que como mero pressuposto teórico. Desta maneira, sem o intuito de afirmar a abordagem de Mittell como definitiva também para gêneros musicais, nos preocupamos em explicar brevemente como ele configura os pressupostos metodológicos que aciona com a finalidade de esclarecer que elementos comuns serão observados nas avaliações da crítica musical sobre *Sgt. Pepper*.

No que diz respeito à produção de sentido que é capaz de promover, o *rock* pode ser entendido como uma prática discursiva midiática, e que não dispensa considerar portanto nem as especificidades de suas condições de produção e de reconhecimento, nem os diferentes entrelaçamentos culturais que se articulam na expressão das identidades neste processo (JANOTTI JR, 2003, p. 13-14). A crítica musical também pode ser considerada enquanto uma prática discursiva, tal qual o *rock*, assim como o autor propõe:

Por práticas discursivas compreendem-se (...) as produções de sentido de determinados agrupamentos de indivíduos, sujeitas a um conjunto de regras de seleção e combinação que assinalam sua opção por determinadas temáticas e definem as estratégias e configurações discursivas que as enformam a partir de certos valores, gostos e afetos. As práticas discursivas são, então, modos específicos de configuração dos sentidos, presentes em determinados produtos midiáticos (JANOTTI JR, 2003, p. 13).

⁶⁵ “Accounts of genre interpretation must correspond with the ways in which genres are actually experienced, whether by focusing on specific historical shifts or examining the meanings that culturally circulate around a given genre. Just as audiences and industries use genre definitions to make sense of media, people interpret genres and associate them with certain meanings on a daily basis. This is the question that interpretive genre criticism might shift toward, asking how a given genre has accrued particular meanings in a historically specific instance (...) Instead of asking what a genre means (the typical interpretive question), we need to ask what a genre means *for specific groups in a particular cultural instance*. Since this approach to generic meanings in action is quite different than traditional interpretive models, it requires a new conception of genres and an appropriate method to study them”.

Partindo do mesmo pressuposto, com apoio em Michel Foucault, Mittell propõe uma extensão da metodologia de análise dos gêneros televisivos a partir da noção de formação discursiva. Ele entende que os gêneros não são componentes e função do texto, mas sim do discurso, e que desta maneira, operam também nas práticas dos críticos, das indústrias e das audiências. Definidos por práticas, os discursos são, da mesma forma, categorias constitutivas dos gêneros, que são formados por relações intertextuais. Mais do que uma análise interpretativa aprofundada, Mittell propõe que sejam observadas as diversidades de enunciados discursivos que vão categorizar os textos, e que podem ser entendidos como lugar apropriado para análise de fenômenos em torno do gênero (como a reverberação do cânone *Sgt. Pepper* que propomos observar neste trabalho a partir da crítica musical):

Seguindo o modelo histórico de genealogia de Foucault, as formações discursivas de gêneros deveriam ser estudadas não por meio de leituras interpretativas ou análises estruturais profundas, mas em suas manifestações superficiais e articulações comuns. Para compreender a história cultural de um gênero, devemos examinar os discursos genéricos como eles são culturalmente operativos, sem tentar isolar os gêneros de seus contextos aplicados (...) Em vez de interpretar discursos ou textos em profundidade, devemos nos concentrar na amplitude de enunciados discursivos em torno de qualquer instância, mapear quantas posições articulam o conhecimento genérico quanto possível e situá-las em contextos culturais e relações de poder maiores (MITTELL, 2004, p. 13, tradução nossa)⁶⁶.

A proposta metodológica de Mittell nos permite considerar que o *rock*, enquanto objeto, não dispensa o entendimento de contexto em todo o seu contínuo processo de formatação e reformatação – já que se constitui enquanto prática cultural, devendo assim ser vislumbrado para além de seus aspectos sensíveis e gramáticas sonoras. A partir das pesquisas que o colocam nesta perspectiva cultural, é possível notar algumas peculiaridades presentes no *rock*. Destacamos algumas de suas características a partir do trabalho de Jeder Janotti Jr. (2003, p. 10-12), que busca contextualizar o *rock* em sua relação com as mídias na cultura contemporânea, com apoio de dados históricos e autores dos Estudos Culturais. O autor destaca a dinamicidade — pois o mapeamento do gênero *rock* é provisório, compreendendo diversos meandros culturais; a ideia de *rock* como fenômeno midiático — uma vez que a abordagem de seu estudo necessita considerar fenômenos da globalização, aspectos tecnológicos, traços de produção e reconhecimento dos produtos e sua circulação (cujo alcance em muito se deve ao

⁶⁶ “Following Foucault’s historical model of genealogy, discursive formations of genres should be studied not through interpretive readings or deep structural analysis, but in their surface manifestations and common articulations. To understand the cultural history of a genre, we must examine generic discourses as they are culturally operative, without attempting to isolate genres from their applied contexts (...) Instead of interpreting either discourses or texts in depth, we must focus on the breadth of discursive enunciations around any given instance, mapping out as many positions articulating generic knowledge as possible and situating them within larger cultural contexts and relations of power”.

rádio, televisão, cinema e internet); e por fim, a sua necessária relação com o mercado — pois suas práticas promovem o consumo e estabelecem nichos de negociação a partir dos tensionamentos entre as culturas global e locais e suas apropriações, compondo parte do processo identitário. É importante compreender que a crítica musical, que está inserida na cultura midiática, e que por também ser prática cultural, vai promover a relação entre julgamentos estéticos diversos oriundos de distintos sentidos de identidades, sendo tais relações essenciais para as práticas dos gêneros (FRITH apud JANOTTI JR, 2003, p. 12).

Mesmo quando avaliado apenas pelos aspectos estéticos e da textualidade sonora, o *rock* suscita ser vislumbrado a partir das diversas características que ele agrega, e que são constituídas do resultado de diferentes relações espaciais, temporais, sociais e culturais. Como salienta Paulo Chacon (1982) em sua obra dedicada a definir o *rock* na década de 1980, a partir da história deste gênero, não é suficiente delimitar o *rock* a um tipo diferente de som, com caráter de mercadoria e de origem norte-americana. É preciso levar em conta o conjunto de sujeitos envolvidos em suas práticas e seus entornos (que vai desde o público que compõe o seu mercado consumidor aos críticos do gênero), nas considerações acerca da dinamicidade dos seus limites enquanto gênero musical: “Se, num primeiro momento, o *rock* deve ser associado ao som e ao corpo (...), num segundo estágio, ele exige uma explicação menos primitiva (válida, porém insuficiente) e mais social” (CHACON, 1982, p. 6).

Assim, interpretamos que o *rock*, em suas diversas manifestações territoriais, culturais, musicais e sociais, vai estar atrelado a elementos caracterizadores que podem ser estéticos, de composição ideológica, de formato industrial, de valor de mercado, de posicionamento de público, entre outros que vão operar na sua configuração de sentido. O valor atribuído a cada um destes elementos, aproximando-o à ideia de qualidade do gênero musical, vai estar vinculado a conjuntos de gostos e afetos e toda configuração cultural que envolve tal composição. A crítica dedicada ao *rock* vai ser necessariamente norteadas pelos valores e atributos do gênero que o diferenciam. Logo, suas avaliações vão ser pautadas nas diferentes formas de posicionamento frente a estes elementos:

As produções de sentido atuais delimitam determinados grupos e juízos estéticos, mas também estão em uma espécie de suspensão, uma vez que seguem padrões diversos de acordo com grupos, estilos, negociações e apropriações específicas (JANOTTI, 2003, p. 14)

Lawrence Grossberg é um dos autores reconhecidos por ter dedicado seus estudos ao *rock* dentro da cultura popular massiva, com enfoque em seus efeitos sociais e sua relação com a cultura juvenil. Em “Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment

of Everyday Life”⁶⁷ (1984), ao desenvolver a ideia do *rock* enquanto prática discursiva (na qual Janotti também se fundamenta), e se preocupar com a construção dos vínculos afetivos, o autor percebe um conjunto de características em torno do gênero musical: ele se sustenta pela fragmentação, pela heterogeneidade com a qual trata e acolhe seus diversos fãs, sendo apesar disto, capaz de propiciar uma experiência coletiva nas diferenças; é marcado por uma busca pelo prazer e pelo enfrentamento de insatisfações e inquietação constantes (típicas da juventude); promove relação com o hegemônico e com o mercado, se reconfigurando ciclicamente em novos contextos, com o aparecimento de novos valores, significados e formas de identidade. Desta maneira, Grossberg evidenciava que as identidades e efeitos do *rock* vão além de sua dimensão sonora, fazendo parte de um complexo de elementos e práticas e sociais, sendo o *rock* descrito pelo autor como cultural antes mesmo de ser apontado como musical. Conforme o pesquisador, a “cartografia de gostos”, descrita pelo *rock*, demonstra estas articulações nas suas práticas discursivas – incluindo além das convenções musicais, as determinações econômicas, as possibilidades tecnológicas, os estilos e convenções estéticas de linguagem e movimentação, aspectos visuais, dança, representações midiáticas e comprometimento ideológico.

A partir das hipóteses que utiliza para descrever o *rock and roll* (como surgira na década de 1950), Gossberg conclui pelo argumento de que ele é um evento historicamente localizável e que as mudanças no contexto contemporâneo da vida cotidiana levantam a questão do seu “desaparecimento” iminente (GOSSBERG, 1984, p. 228). Isto porque o limite de seu poder afetivo é constantemente realocado a partir de novas alianças, ramificações culturais e políticas. Nesse sentido, Janotti Jr. (2003, p. 19) nos auxilia na compreensão de que as práticas discursivas do gênero *rock* e de seus subgêneros, além de contemplarem a manifestação de diversas textualidades, refletem os trajetos narrativos de sua produção de sentidos, que se vinculam através das intersecções entre produção e reconhecimento das socialidades que os atravessam. Para esta pesquisa, partir dos pressupostos teóricos e metodológicos que até aqui evidenciamos, elegemos a crítica musical como local onde podem ser encontrados vestígios e evidências das práticas discursivas do *rock* (e sobre o *rock*) que nos auxiliem a avaliar como esta atividade atua na mobilização do cânone de uma obra deste gênero cultural.

Considerando a maneira como Grossberg e Janotti Jr. adotam as terminologias, podemos considerar que o *rock* nasceu do *rock and roll* (ou *rock 'n' roll*). Como Janotti Jr.

⁶⁷ “Mais um dia chato no paraíso: o *Rock and Roll* e o empoderamento da vida cotidiana” (tradução nossa).

(2003, p.50) indica, muitos estudiosos abordam a terminologia *rock and roll* para se referirem ao gênero de forma ampla, mas aqui entenderemos que ela diz respeito aos seus primeiros passos – entre o final da década de 1940 e a década de 1950, quando suas canções tinham duração mais curta e temáticas juvenis. Conforme Paulo Chacon, nascido nos Estados Unidos, o *rock* permitiu a fluidez entre estilos, sintetizando influências musicais e culturais diversas de públicos distintos: A *pop music*, com um som mais conservador e herança da música branca; o *rythm and blues*, música de vertente negra, com apelo sensual e corpóreo e que fazia sua apropriação de ritmos como *jazz* e *blues* resultando em variações próprias; e a *country music*, como a versão branca do *rhythm and blues*:

(...) a verdade é que o *Rock* se embriagou mesmo foi de música negra. A *pop* e a *country music* forneceram elementos que impediram que o *Rock* se transformasse apenas na "versão branca do *rhythm and blues*" e criasse assim sua própria proposta. É nesse contexto que Alan Freed, um disc-jôquei de Cleveland, Ohio, percebeu que a música negra era um filão mercadológico consumível pelo branco desde que se trocasse o nome de *rhythm and blues*, demasiadamente negro, por algo mais branco: surgia assim o *rock and roll* (CHACON, 1982, p. 10).

Uma das particularidades do *rock* trazidas por Grossberg é a sua apropriação pela juventude branca, a partir de um processo de recepção e produção, que promoveram uma transformação na raiz musical negra deste gênero. O autor reconhece a importância da juventude enquanto elemento neste processo configurativo, identificando que muitas das mobilizações do *rock* são marcadas por um permanente hiato de gerações, ainda que em medidas diferentes para cada contexto. O *rock* se desenha assim nas práticas da juventude, que se estabelecem a partir da ruptura em relação à vida adulta. Se na década de 1950 o *rock and roll* aparece como uma forma de confrontar determinados padrões sociais conservadores (em especial no que se refere à insatisfação da juventude e a rebeldia escolar), em outros momentos a rebeldia do *rock* vai aparecer na contestação dos seus próprios parâmetros pré-estabelecidos, continuamente flexibilizando e remodelando os limites que o determinam. Partindo das considerações de Grossberg, e ponderando o corte e os valores de demarcação da juventude enquanto o “outro” em frente ao “tédio” nos espaços normativos (representado pelos modelos hegemônicos de família, escola, trabalho e vida social, além dos padrões de consumo), Janotti Jr. apresenta como o *rock*, em seus anos primordiais, vai promover a inscrição da diferença a partir das celebrações juvenis:

A ideia de juventude não está limitada a certos estágios entre a infância e o mundo adulto. Essa ideia, presente no *rock*, abarca conformações que surgem com a explosão midiática após a Segunda Guerra e a valorização mercadológica do segmento juvenil a partir da música. Desde a década de 1950, é possível visualizar os movimentos juvenis através de cortes operados no posicionamento corporal e social em relação aos espaços normativos. Logo, esses posicionamentos foram incorporados como formas

de distinção do mundo juvenil pelo mercado cultural, o que acabou gerando nichos mercadológicos realçados por práticas midiáticas específicas (...) Além de ser uma importante ferramenta dentro da movimentação econômica do complexo midiático, os movimentos juvenis se tornaram referências para uma parcela da população que buscava a demarcação de trajetos e espaços próprios (JANOTTI JR., 2003, p. 20).

O aspecto mercadológico, embora não seja suficiente para demarcar o *rock* como um modo de pensamento, é elemento essencial nas mobilizações do gênero: “Sim, o *rock* (ou o disco) é uma mercadoria, está inscrito no modo de produção capitalista, setor ideológico ou lazer, como preferirem. Ele envolve um setor de produção, uma comercialização, propaganda, lucros, royalties, etc” (CHACON, 1982, p. 8). Janotti Jr. vai identificar no aspecto da juventude a relevância de sua relação com o mercado consumidor do *rock*, a partir de onde vai ser possível a criação de uma ampla cadeia industrial em torno do gênero cultural, englobando para além da música, o cinema, a televisão e até mesmo a moda. A reconstrução contínua do mapa do *rock*, para o autor, está sujeita às diferentes vivências juvenis, suas negociações com a cultura mundializada e suas manifestações locais, onde o paradoxo entre rebeldia e consumo se faz presente (JANOTTI JR., 2003, p. 21-23).

A etapa do *rock* identificada como *rock and roll* está mais atrelada à primeira fase dos Beatles. Visando entender como a banda projetava a sua musicalidade em épocas diferentes, nos apoiamos em MacFarlane (2008) para compreender como suas composições foram se tornando mais elaboradas, indo do extremo dos anos iniciais, fase conhecida como “Yeah, Yeah, Yeah” – marcada pela Beatlemania e pelo frenesi midiático, até o afastamento dos palcos, a implementação de um trabalho mais centrado no estúdio e no resultado das composições. O autor nos lembra que no período entre 1962 até 1964 – que correspondem à produção dos discos *Please Please Me* (1963) *With the Beatles* (1963), *A Hard Day's Night* (1964) e *Beatles for Sale* (1964), a preocupação do grupo se centrava em torno dos seus gestos sonoros ao vivo ou em estúdio, a partir da síntese de ritmos como o *rock*, o *blues*, o *folk* e até mesmo o *country*. Hunter Davies lembra que nestes anos, o trabalho de composição de Lennon e McCartney era focado no formato da música pop da época – as canções, preferencialmente sobre amor entre um casal de garoto e garota, não deveriam extrapolar quatro minutos, e mesmo nas músicas mais tristes e lentas, o mais importante era que fosse possível dançar com elas. O tempo dentro de estúdio também era curto: “As primeiras gravações eram feitas rapidamente, com pouca gente ao redor” (DAVIES, 2016, p. 10).

Embora os Beatles pudessem ser caracterizados neste primeiro período pela sua sonoridade como uma banda do *rock and roll*, nos moldes de como este era configurado ao

longo dos anos seguintes de seu surgimento, eles estavam atrelados ao modelo de composição pop, o que evidencia o tensionamento entre consumo e rebeldia juvenil. O quarteto, que se tornou conhecido por suas apresentações cheias de energia nos porões e *pubs* de Londres (Inglaterra) e Hamburgo (Alemanha) entre os anos de 1960 e 1963, adaptou-se ao mercado da música pop, já sob a gerência de Brian Epstein, empresário mais conhecido da banda, e sob a supervisão da produção musical de George Martin. A partir desse momento, o grupo cresce em popularidade através de seus discos e principalmente, pelo sucesso de suas apresentações ao vivo, mobilizados por uma forte articulação com a indústria da música, dentro e fora dos estúdios de gravação.

Por fim, retomamos as ideias de Mittell (2004, p. 11) para compreender brevemente que os limites entre gêneros (e também os subgêneros), que são fluidos e contingentes, atravessam diferentes momentos históricos e culturais, e sua configuração dependerá dos modos de circulação cultural. Desta forma, tem-se que os elementos externos ao texto vão importar na coerência operativa das categorias, e a complexidade implicada no descentramento da estrutura formal do *rock* vai apresentar mobilidades oriundas dos diversos processamentos entre cultura e aspectos textuais. É possível que um produto musical considerado *rock*, quando olhado a partir de um determinado período histórico, seja entendido como parte de outro gênero ou subgênero musical (ou de mais de um deles). Isto porque o processamento do gênero é contínuo e dinâmico, tal qual os processos culturais, sendo mais produtivo observá-lo como evidência de modos de operação sócio-cultural do que como elemento classificatório estanque de uma gramática musical.

2.1.2 Peculiaridades do gênero rock em *Sgt. Pepper*

Rock, rock progressivo, pop psicodélico, arte *rock*. As leituras acerca de *Sgt. Pepper*, sejam elas acadêmicas, biográficas, históricas ou críticas sempre nos colocam a frente de uma multiplicidade de termos que remetem a ideia de gêneros musicais, causando diversos tensionamentos quando se busca delimitar algum rótulo estético e cultural que classifique ou posicione *Pepper*. Importa para este trabalho compreender que existem diversos processos que afetam a produção de sentidos em torno do disco, uma vez que, além do aspecto estilístico, o *rock* é dinâmico e atravessado por articulações de tempo, território, cultura, identidades e desenvolvimento material e tecnológico. Janotti Jr. acredita que a observação das práticas

discursivas do *rock* permite destacar traços gerais que são reconhecíveis em suas diversas práticas, embora a tarefa seja um desafio:

Desse modo, traçar a trajetória do *rock*, em seus aspectos sociais e midiáticos, permite o reconhecimento das estratégias que envolvem as seleções, hibridismos e rupturas que marcaram o desenvolvimento do *rock*. Esse processo possibilita que produtores, músicos, críticos e fãs desenvolvam competências interpretativas que possibilitam a partilha de espaços comuns de produção de sentidos. As diversas configurações do *rock* engendram o todo da ideia do que vem a ser *rock* ao mesmo tempo em que articula fragmentos dos vários gêneros, através de intertextualidades e tensões (...) (JANOTTI JR., 2003, p. 17).

Acreditamos que é importante, a partir destas rotulações, identificar os elementos que culturalmente circundam a produção de *Sgt. Pepper*, num contexto geral, após ter um panorama de como a crítica musical se posicionou frente ao disco em sua primeira recepção. Entender, ainda que de modo amplo, como o gênero *rock* se estabelece nos anos de *Pepper*, vai auxiliar a compreender sob quais pressupostos a crítica de *rock* estava até então circunscrita.

Historicamente, é possível dizer que o mundo que deu origem ao *rock* assistiu ao fim da Segunda Guerra Mundial e ao início da Guerra Fria, que evidenciava a tensão entre regimes econômicos e políticos opostos. África, Ásia e Américas tinham diversos de seus países marcados por conflitos de independência ou golpes que implementaram regimes ditatoriais. Os Estados Unidos se envolviam militarmente em muitos destes embates, com a finalidade principal de combater o fortalecimento dos ideais comunistas, como aconteceu nas Coreias e também na Guerra do Vietnã. Além disto, a Europa Ocidental lidava com a recessão econômica, após diversas medidas para a recuperação dos efeitos devastadores da Segunda Grande Guerra (HOBSBAWN apud WHITELEY, 2008, p. 22). Foi sob este “pano de fundo” que os Beatles construíram o seu trabalho musical, o que acabou por engajar a banda com algumas preocupações de seu tempo, inclusive nos trabalhos de *Sgt. Pepper*:

Com a guerra continuando no Vietnã e o espectro da bomba atômica constantemente na mídia (...), o impasse entre a União Soviética e os Estados Unidos, o comunismo *versus* o capitalismo, tornou a ameaça da guerra global sinistramente real. Parece, então, que o Sargento *Pepper* tinha uma agenda mais séria para sua audiência de corações solitários (WHITELEY, 2008, p. 16, tradução nossa)⁶⁸.

Mas se o som colorido e jocoso de *Pepper* não parecia combinar em nada com a contínua tensão sócio-política do contexto que lhe deu origem, ele convergia com o ímpeto revolucionário que insurgia neste cenário. O início da década de 1960 foi caracterizado, de

⁶⁸ “With war continuing in Vietnam and the spectre of the atomic bomb constantly in the media (...) the stand-off between Soviet Russia and the United States, communism vs capitalism, made the threat of global warfare ominously real. It would seem, then, that Sgt. Pepper had a more serious agenda for his audience of lonely hearts (...)”.

modo geral, pelo engajamento social da juventude em novos projetos ideológicos e culturais, que tinham como objetivo principal combater o conservadorismo moral e político oriundos das resoluções da década anterior. Na primeira metade dos anos 1960, as manifestações sócio-culturais eram caracterizadas por lutas populares mais contidas, marcadas pela rejeição ao conservadorismo político. A partir da segunda metade da década, o envolvimento da juventude com as questões políticas e culturais ganha força. O temor das consequências das guerras e o receio de que os governos endurecessem num gesto de retorno aos modos conservadores guiavam e motivavam as lutas sociais, naquele período que Pierre Bergounioux (2005, p. 8) caracteriza como “os últimos momentos reais, vivos e vibrantes que tivemos conhecimento (...)”. Nestes anos, que ainda conforme Hobsbawm, teriam mudado a sociedade humana mais profundamente num curto espaço de tempo do que qualquer outro período, os Beatles produzem *Sgt. Pepper*. Trata-se de um momento em que as questões políticas amadureciam, assim como o próprio gênero *rock*:

A ênfase no sexo, na diversão e na ruptura na fase da adolescência, presente na década de 1950, foi fortemente influenciada pelas condições de produção do pós-guerra, assim como a politização do *rock* na década de 1960 está relacionada às condições de produção que envolviam, entre outros fatores, a Guerra do Vietnã e a penetração do *rock* nos ambientes universitários (JANOTTI JR., 2003, p. 21).

1967 foi o ano que ficou conhecido pelo “Verão do Amor”, título dado para o conjunto de manifestações anti-conservadoras e pacifistas realizadas em todo mundo, de onde foi possível ver o surgimento de inúmeras comunidades *hippies*, em especial na Europa e na América do Norte. Mesmo empenhada em rebeliões que difundiam políticas e ideais contraculturais (com destaque para as culturas marginalizadas), protestos anti-guerra e rebeliões estudantis que incluíam elementos de experimentação artística e social, toda movimentação da juventude era costurada pelo ideal de “paz e amor”, de acordo com o mapeamento realizado por Whiteley (2008, p. 22). Foi neste período que a filosofia e a religiosidade orientais ganharam espaço entre os jovens do ocidente. Neste cenário foi possível vislumbrar ainda, além de uma rápida transformação tecnológica e econômica, a expansão dos direitos civis, uma crescente liberdade sexual, o surgimento do movimento feminista e a maior disponibilidade das substâncias psicoativas, que também se articularam com as produções musicais da época. Conforme apontado por Heylin (2012, p. 43) “A sensação de pertencer a outro mundo experimentada por um consumidor de ácido não pode ser superestimada, mas é fato que ela contribuiu para o nascimento da contracultura nos anos 60 (...)”. Alguns autores, como Whiteley, reconhecem que *Sgt. Pepper* evidencia algumas preocupações da juventude de seu tempo:

De muitas maneiras, o álbum fornece um instantâneo histórico da Inglaterra durante a corrida para o assim chamado “Verão do amor”, registrando as imagens do mundo exterior com uma percepção astuta e muitas vezes cínica, e organizando as caracterizações das imagens solitárias e alienadas em monólogos dramáticos. Empregos, dinheiro e *status* são mostrados como cegos e destrutivos, o público de corações solitários, como o mundo exterior, cheio de pessoas que se escondem atrás de uma parede de ilusão (WHITELEY, 2008, p. 23, tradução nossa)⁶⁹.

Entre os anos de 1966 e 1967, antes de *Sgt. Pepper* ser lançado, a música pop era predominante na mídia televisiva, nas rádios, nas revistas sobre música e no mercado fonográfico como um todo. O modelo mercadológico de canção ainda era o de faixas curtas, com duração máxima de 4 minutos. O single de vinil de 45 rpm (o compacto, contendo uma canção no lado A e uma no lado B) era o formato comercial mais viável para empresários levarem as produções das bandas que gerenciavam às rádios, e era também o modelo massivo predominante de vender música ao público. Aos produtores e gravadoras ficava o papel de unir o trabalho de alguns compactos em um *Long Play*, que recebia uma embalagem e um título, antes de chegar ao público como um disco de aproximadamente 12 canções. Estes anos coincidem com a fase que precede os anos de estúdio dos Beatles. Entre 1965 e 1966, no período que MacFarlane classifica como intermediário, o quarteto passa a focar nas experimentações nos estúdios de gravação, antes mesmo do projeto de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* ganhar forma. O que para os Beatles começou a mudar a partir dos discos *Rubber Soul* (1965) e *Revolver* (1966) (produções lembradas por serem precursoras do uso de efeitos e instrumentos diversificados, para além daqueles já utilizados no rock, e também por uma maior atenção ao conjunto de canções e à capa do disco), chegou ao ápice em *Pepper*.

Considerando os formatos industriais, o LP, que emergiu como um formato popular próprio, superou os singles compactos em números de vendas apenas depois de *Sgt. Pepper* ser lançado como álbum. Olivier (2008, p. 157), atribui aos Beatles a responsabilidade por essa mudança de perspectiva geral no mercado fonográfico nos anos seguintes, tendo o quarteto produzido os únicos álbuns antes de 1970 a venderem mais de 7 milhões de discos nos Estados Unidos - *Sgt. Pepper Lonely's Heart Club Band* e *Abbey Road* (1969). É importante ressaltar ainda que, não obstante os Beatles tenham se destacado, sendo considerados força motriz desta mudança no mercado da música popular, Olivier lembra que o responsável por este formato de

⁶⁹ “In many ways, the album provides a historical snapshot of England during the run-up to the so-called ‘Summer of Love’, recording the outside world’s images with an astute and often cynical perception, and arranging the characterizations of the lonely and alienated into dramatic monologues. Jobs, money and status are shown to be blind and destructive, the audience of lonely hearts, like the outside world, full of people who hide behind a wall of illusion”.

criação foi o produtor Phill Spector, em 1963, com o álbum *A Christmas Gift for You*, disco cujas canções se ligavam por uma unidade temática.

Os Beatles, nestes anos, vivenciavam uma mudança na forma de gerir suas carreiras e seus trabalhos. Em sua última turnê mundial, justamente por não estarem desatrelados das questões políticas, sociais e culturais que os cercavam, o grupo se envolveu em diversas polêmicas. A exemplo, é possível destacar a passagem tensa do quarteto por Manila, nas Filipinas, em Julho de 1966, onde um desentendimento com a então primeira-dama, Imelda Marcos, mobilizou até mesmo as forças militares do país, forçando a saída da banda do local. Além disto, a declaração de John Lennon para um jornal inglês em março de 1966 de que os Beatles eram mais populares do que Jesus Cristo, naquele momento, gerou muita repercussão negativa, em especial nos países de tradição cristã como os Estados Unidos. Uma série de outros eventos desgastaram a relação do quarteto com as próprias turnês mundiais: o vultuoso esquema de segurança envolvido, o trabalho exaustivo e ininterrupto nas estradas, o número de fãs e público se aglomerando em aeroportos e o barulho das multidões dos espetáculos que prejudicava a evolução da banda, fizeram com que os Beatles deixassem definitivamente os palcos para se dedicarem apenas ao estúdio com o fim de sua última turnê mundial, em agosto de 1966.

A ampliação do tempo de produção criativa, a partir do fim dos shows ao vivo, permitiu aos Beatles concretizarem suas experimentações. Os estúdios de gravação possuem destaque não apenas por se tratarem de um aspecto materialmente relevante para a execução sonora almejada pela banda, mas pela maneira como a sua exploração nos trabalhos de *Sgt. Pepper* ajudou na constituição da autenticidade criativa e inventiva atribuídas ao disco pela crítica. O complexo Abbey Road, onde a banda registrava seus trabalhos musicais desde o início da carreira, possuíam gravadores de apenas quatro canais em 1967. Isto significava que cada um dos instrumentos poderia ser gravado separadamente, e um erro cometido na execução de apenas um deles poderia ser mais facilmente corrigido. Mas a preocupação dos músicos não era com correções e sim com as limitações: como inserir uma grande quantidade de elementos sonoros e instrumentos, muito maior do que as quatro faixas disponíveis, e tornar as camadas e sonoridades imaginadas para *Pepper* possíveis? A solução foi encontrada através da engenharia de som projetada por Geoff Emerick, que acoplando gravadores de quatro canais, conseguiu um efeito de duplicação de faixas, transportando tudo o que havia sido gravado nas quatro pistas originais de um gravador para um dos canais do outro gravador. Com uma maior possibilidade de inserir elementos diversos, a criatividade nas composições passou a ser explorada com mais

vigor pelos membros do quarteto. Ainda que um pouco limitado em termos da qualidade do resultado sonoro, o uso dos gravadores de quatro canais acoplados permitiu aos músicos tatear de forma mais próxima com os experimentalismos tecnológicos na composição, incluído o uso de diversos arranjos sobrepostos, separando o vínculo intrínseco que unia gravação e performance.

A sobreposição de sons implementada em *Sgt. Pepper* deu origem a um processo que Olivier denomina como “determinação vertical do processo criativo pela fonografia” (OLIVIER, 2008, p. 162-163). Isto reflete uma clara mudança nos modos de produção dos Beatles e sua equipe: o que antes era feito de uma única vez, captando diversos instrumentos ao mesmo tempo, passa a ser feito num processo fragmentado, que permite não apenas a inserção de diversos outros elementos musicais e não musicais, como também a constante revisão de cada faixa pelos músicos. Com o maior envolvimento dos membros dos Beatles em suas próprias produções e a necessidade de maior empenho da equipe técnica, foi possível vislumbrar também um crescimento da importância do papel do produtor musical e da engenharia de som, destacando-se em *Pepper* o ofício de George Martin. O estúdio de gravação como ferramenta de composição só foi possível, segundo Olivier, por conta do poderio mercadológico dos Beatles: “Eles também desfrutavam de um orçamento de estúdio quase ilimitado, usando músicos extras sempre que precisavam, escolhendo os técnicos com quem queriam trabalhar (...)” (OLIVIER, 2008, p. 4, tradução nossa)⁷⁰.

Levando em consideração a relação com juventude e mercado, as mudanças do formato industrial na venda de discos de compacto para LP, os modos de produção das bandas na segunda metade da década de 1960 e todo processo em torno da criação de *Sgt. Pepper* até aqui evidenciado, propomos destacar como alguns tensionamentos de gênero em relação ao álbum podem aparecer, considerando a articulação do *rock* com o pop. A própria definição de pop perpassa por uma diversidade de posicionamentos e visões de mundo, estabelecendo fronteiras e desdobramentos próprios, de acordo com Janotti Jr. (2003, p. 27-28). Com apoio do autor, vamos considerar que a música pop está atrelada inicialmente aos dispositivos culturais e tecnológicos de reprodução musical no século XX, permitindo a sua difusão através da cultura midiática do pós-guerra. Neste sentido, o *rock* pode estar em maior ou menor medida atrelado à música pop, a depender de como mobiliza as limitações de caráter cultural que compõem sua formatação:

⁷⁰ “They also enjoyed an almost unlimited studio budget, using extra musicians whenever they needed to, choosing the technicians they wanted to work”.

A música pop desenvolve-se através da divulgação via cinema, rádio, TV, computador etc, apoiando-se em modelos de divulgação em que até as divisões entre gêneros musicais tendem a ser embotados. Nessa direção, pode-se perceber como é possível falar de música pop tanto para se referir ao consumo indiscriminado de qualquer música, quanto para aludir aos gêneros musicais que colocam em relevo os aspectos homogeneizantes da cadeia midiática (...) Quando os sistemas eletrônicos começaram a tomar o lugar dos antigos aparelhos eletromecânicos, anunciava-se o prelúdio de novas conformações sociais, permitindo a uma parcela da população a expressão de novas produções de sentido e seu acesso ao grande público. Merece ser destacada uma transformação diretamente aliada a esse novo cenário: a abertura de um mercado musical para o público juvenil, que pela primeira vez na história passa a ser reconhecido como público alvo (JANOTTI JR., 2003, p.28-29).

De um lado, tem-se que a maior parte da produção dos Beatles até 1967 se vinculava ao modelo industrial do pop, unido à gramática sonora, ideológica e política do *rock* como desenvolvido em seus primórdios, conjugando, conforme já visto, a dualidade entre rebeldia e consumo configurada em especial nas práticas do público jovem. Já *Sgt. Pepper* é elaborado em um período no qual o *rock* entrelaçava novos aspectos musicais, sociais e tecnológicos em seu universo, indicando um amadurecimento de consumo e produção. Ele conseguia traduzir parte das desilusões da juventude e o desejo pela paz, o que o torna não apenas uma música de rebeldia, mas um modo de expressão. A mudança implementada no *rock* não foi apenas industrial, nas letras ou nas gramáticas sonoras, mas também, conforme Janotti Jr. pontua, na maneira de os músicos do gênero se posicionarem em relação aos valores tradicionais, as suas inspirações artísticas e mobilizações políticas:

Nesse momento, o *rock* deixa de ser apenas uma música de rebeldia adolescente para representar parte dos anseios da juventude (...) Assim, não é possível deixar de lado as artes gráficas, as histórias em quadrinhos, a literatura e a participação política universitária como elementos importantes para o entendimento do *rock* nesse período. Em termos de sociabilidade, o elemento aglutinador desses diferentes modos de expressão foi a consciência de que a autoridade adulta e suas políticas eram suspeitas (...) No mesmo período em que os Beatles aportavam nos EUA, cidades como São Francisco e Los Angeles fomentavam uma relação mais orgânica entre o *rock* e os movimentos juvenis. No final dos anos 1960, a música de orientação jovem acabou por assumir um ar mais intelectualizado, introduzido pela poesia, pela lisergia e por um aprofundamento da técnica musical. As novas feições do *rock* traziam idéias de liberdade e de procura de espaços de vivência alternativos aos padrões normativos (JANOTTI JR., 2003, p. 41).

Quando crítica ou autores entendem que *Sgt. Pepper* demarcou definitivamente a separação entre pop e *rock*, as referências para este entendimento são os modos diferentes de consumo, fruição e produção deste gênero cultural a partir de uma configuração estrutural até então inédita: “(...) consolidava-se uma nova infra-estrutura de distribuição e produção que envolvia um mercado alternativo e práticas críticas que conferiam um caráter mais autocentrado e intelectualizado ao consumo de *rock* (JANOTTI JR., 2003, p. 42)”. A depender da compreensão de música pop utilizada, esta demarcação pode também ser entendida pelo caráter

“não homogeneizante” das canções de *Pepper* (que destoavam, por exemplo, dos lançamentos musicais do pop britânico⁷¹ na década de 1960). Leitura teóricas e críticas realizadas permitem perceber que muito da desqualificação de produtos e bandas do *rock* se atrela à diferentes compreensões de características como autonomia, autenticidade e rebeldia, em especial quando se promove uma aproximação destes elementos no *rock* ao caráter mercadológico nos moldes do pop. Nosso entendimento é de que a dinamicidade cultural típica do gênero *rock* se expressa de maneiras diferentes em diversos contextos espaciais, temporais e culturais: o som produzido no início da carreira dos Beatles pode ser vislumbrado como mais típico do *rock and roll* ou como mais próximo do pop comercial. Ou o próprio *Sgt. Pepper* pode ter seu caráter de *rock* relegado quando na perspectiva dos anos 1970, onde o *punk rock* rejeitava o excesso de elaborações em estúdio operadas no disco. Se forem considerados elementos como liberdade criativa, o oitavo disco dos Beatles se pode se vincular a ideia de *rock*, como configurada em 1967. Mas se os acionamentos que o classificam desta forma fossem relativos à liberdade mercadológica e independência em relação a grandes gravadoras, há um distanciamento em relação aos parâmetros do gênero. Entender que esta operacionalização entre gênero e cultura perpassa pelos tensionamentos que distinguem e reformulam o pop e o *rock*, é importante para perceber que a crítica musical vai lidar com elementos, limites e gramáticas que não são fixas.

A título de exemplo, o jornalista Clinton Heylin em sua obra opina que *Pepper* não marcou o nascimento do *rock*, mas o validou como um gênero à parte do pop, destacando a música mais inovadora que era feita na década de 60 de outros títulos rotulados como pop por serem vendáveis, em meio a uma confusão de estilos. Nesse sentido, de acordo com Heylin, o *rock* teria sido uma reação a esta rotulação generalizante, aparecendo assim como um marcador que diferenciava o meramente comercial do artístico:

A psicodelia ou o pop psicodélico – com certeza o som do momento nos meses anteriores a *Pepper* –, foi rebatizada de acid *rock*, exemplificada pela diferença entre *For Sale* e *Sgt. Pepper*. Este último serviu como pedra fundamental para um pop “artístico” baseado em álbuns; daí sua importância e seu impacto imediato (HEYLIN, 2012, p. 9).

Pesando especificamente nos limites flexíveis do gênero de *rock*, tomamos por base a análise de John Kimsey quando ele avalia considerações éticas e estéticas que perpassam pelos comentaristas das obras dos Beatles – sejam críticos de música, acadêmicos, ou mesmo os

⁷¹ O pop britânico é fruto da invasão britânica, movimento musical sessentista caracterizado segundo Cardoso Filho (2013, p. 38-39) por promover a releitura do *rock* de raiz afro-americana e do *rhythm and blues*, com destaque para o uso de riffs de guitarra elétrica. Tal modelo popular massivo de produção musical caracterizou a primeira fase da carreira dos Beatles já apresentada neste trabalho.

próprios membros da banda. Kimsey propõe observar as categorias que ele nomeia como “fábulas de interferência” presentes nas análises avaliativas de *Sgt. Pepper*, apoiando-se em muito no trabalho de Keir Keightley (*Reconsidering Rock*, 2001), para quem interferências muito diferentes emergem de diferentes segmentos da cultura *rock*. Assim, ele identifica um modo de análise que se articula com o caráter hegemônico de alguns traços do *rock*, que se relacionam com o modo de análise que propomos neste trabalho:

Parafraseando Keightley, poderíamos dizer que no centro dessa música profundamente mediada pela massa existe uma grande ansiedade sobre a própria mediação - sobre a possibilidade de que a mediação “interfira” com “o ideal da comunicação direta” e “torne a expressão musical do eu” comprometida ou distorcida” (...) Em alguns relatos, a interferência deriva da tecnologia de gravação; em outros, da divisão do trabalho; em outros, pela percepção do público, modos de expressão ou relação com regimes de gosto e poder. Sugiro que a avaliação de um comentarista do *Sgt. Pepper* acompanhará de perto a sua definição de “interferência” nesse sentido. Além dos relatos em si, estou interessado no que eles sugerem sobre a ideologia do *rock* e seus modos dominantes de inscrição (KIMSEY, 2008, p. 123, tradução nossa)⁷²

No que diz respeito às influências estilísticas com as quais trabalha, pode-se considerar que *Sgt. Pepper* mobiliza uma diversidade de gêneros musicais para além do que se limitava como *rock and roll*. Embora muitas vezes classificado como uma obra do *rock*, o álbum unia na sua música sonoridades mais tradicionais, como o *vaudeville* e o *music hall* (gêneros de entretenimento do século XVII que mesclavam elementos teatrais e circenses com música popular), música clássica ocidental e música clássica indiana, além dos estilos mais modernos como o próprio *rock*, levado ao limite através de diversas experimentações. Toda esta heterogeneidade sonora foi ainda processada por uma estética psicodélica, que buscava dar à música camadas e texturas que lhes acrescentasse sensações, permitindo que elas fossem desenhadas ou “coloridas” nas mentes dos ouvintes. Por este motivo, *Sgt. Pepper* chega a ser pontuado como o disco que articulou sonoridades mais antigas e mais modernas sob a égide da cena *hippie* (TURNER, 2009, p. 191).

Conforme visto até aqui, pode-se inferir que, observado enquanto categoria cultural, o gênero musical é essencialmente menos rígido do que o termo sugere. Embora a noção de gênero seja importante na identificação de categorias, na prática, a sua observação permite

⁷² “Paraphrasing Keightley, we might say that at the centre of this profoundly mass- mediated music lies a great anxiety about mediation itself – about the possibility that mediation will ‘interfere’ with ‘the ideal of direct communication’ and ‘render musical expression of the self compromised or distorted’ (...) In some accounts, the interference derives from recording technology; in others from division of labour; in others from the music’s perceived audience, mode of expression or relation to regimes of taste and power. I suggest that a given commentator’s evaluation of *Sgt. Pepper* will track closely with his/her definition of ‘interference’ in this sense. Beyond the accounts themselves, I am interested in what they suggest about *rock* ideology and its dominant modes of inscription”.

constatar uma ampla abertura para a flexibilidade dos aspectos que o definem e o rotulam – o que evidentemente culmina em diversos tensionamentos no mercado fonográfico e na crítica musical. Diferentes denominações terminológicas e práticas relativas a gêneros musicais no contexto que abarca *Sgt. Pepper* se tangem e se distanciam simultaneamente, e importam nas avaliações da obra, a depender de onde ela é observada, assim como evidenciam traços de constante evolução e redefinição do gênero *rock*. Embora nosso objetivo consista em analisar a reverberação do cânone de uma obra através da crítica musical, acreditamos que o entendimento da mobilização dos gêneros musicais, conforme proposto por Mittell, ajuda a compreender os fenômenos em torno destes elementos (música, crítica e cânone), que se encontram essencialmente imbricados em seus desdobramentos históricos. Referendando ainda a escolha metodológica da análise que propomos, Mittell também acredita que o estudo de caso é uma via possível de investigação, por auxiliar no isolamento de informações industriais, práticas de audiência, exemplos textuais, decisões políticas assim como momentos da história social. Consideramos que, para a investigação proposta, compreender os modos de conformação de um gênero auxiliam a identificar como a crítica vai utilizar estas considerações para promover memória ou esquecimento de elementos que interferem numa avaliação mais alinhada ou mais distante do cânone constituído pela obra.

2.2 A atividade da crítica musical

Pensando num sentido mais produtivo deste trabalho, propomos compreender a crítica musical, assim como algumas especificidades de sua articulação com o gênero *rock*. Nesse sentido, a discussão se centrará menos no movimento histórico de surgimento da crítica e das diversas teorias que se voltam para esta atividade, e mais nas relações que ela pode estabelecer com julgamentos estéticos, contextos de produção, mercado e consumo. Desta forma, nos embasamos no trabalho de autores que dedicam parte de sua pesquisa à música, e na forma como eles compreendem como as mobilizações de diversos estudos sobre crítica podem ajudar a vislumbrar como são construídas suas avaliações acerca dos produtos do *rock*, tomado enquanto gênero cultural.

Numa definição *lato sensu* pode-se entender que a atividade crítica diz respeito à avaliação reflexiva e social de determinado produto em suas mais diversas formas, sendo as atividades críticas, acadêmicas, jornalísticas “(...) tipos específicos desse processo interpretativo amplo, que pode promover tensionamentos sobre os produtos e processos

mediáticos, debates qualificados e percepções ampliadas” (CARDOSO FILHO e AZEVEDO, 2013, p. 2). Braga, ao avaliar a atividade crítica no contexto das produções midiáticas, define os processos críticos como aqueles que

(...) se voltam para os processos de produção midiática e seus produtos em termos de um enfrentamento tensional que, direta ou indiretamente, possa resultar em crítica interpretativa, ou em controle de desvios e equívocos midiáticos, em aperfeiçoamentos qualitativos, na defesa de valores sociais, em aprendizagem e em socialização competentes, na fruição qualificada em termos reflexivos ou estéticos, em informação de retorno, redirecionadoras dos produtos, em percepções qualificadas. (BRAGA apud CARDOSO FILHO e AZEVEDO, 2013, p. 2).

É possível dizer que a crítica de música, a partir da ampla visibilidade de suas avaliações, possibilita um contato mediado entre potenciais consumidores (ou consumidores de fato) de determinada obra, através de uma série de discursos valorativos, fruto de um trabalho que é também interpretativo. As apreciações promovidas no exercício retórico-crítico desta atividade, que configura seus parâmetros avaliativos a partir de uma série de elementos (que incluem percepções subjetivas, características sonoras e estéticas, questões específicas de contexto, relações de mídia e mercado com artistas e o já discutido caráter dinâmico dos gêneros culturais), podem atuar no convencimento de um ouvinte em relação ao consumo final ou não de determinado produto musical.

O entendimento sobre crítica musical que aqui foi brevemente delineado leva em conta como a atividade crítica tem se desenvolvido nos dias de hoje. Veículos de comunicação genéricos e especializados na temática música, blogs de fãs e discursos proferidos nas redes sociais permitem a aproximação do leitor com produtos musicais específicos, sem a necessidade de que o receptor tenha efetivamente o contato direto com esta obra. Tomando *Sgt. Pepper* como exemplo, um leitor atual que não conhece o disco pode vir a tornar-se ouvinte se a crítica conseguiu promover o seu convencimento – o que pode se dar a partir da descrição de elementos estéticos e sonoros com o qual o ouvinte subjetivamente se identifique, do acionamento de aspectos como importância histórica e cultural do álbum, ou mesmo de pontos controversos e polêmicos da obra que despertam curiosidade. A partir de Cardoso Filho (2015), é possível dizer que a crítica musical é uma atividade onde importa a capacidade de elaborar argumentos convincentes, num exercício de racionalidade (mas não exclusivamente), que visa formular juízo sobre um objeto de interesse, e que é importante parte nos processos de tensionamento e ratificação de práticas em torno de objetos musicais.

O processo de desconstrução da atividade crítica, na transição da modernidade (com a emergência da esfera pública burguesa) para as práticas discursivas pós-modernas, resultaram

numa valorização da racionalidade estética na formulação de argumentos e na construção de dissensos e controvérsias na crítica contemporânea, conforme apontam Cardoso Filho e Azevedo. Para os autores, é possível vislumbrar que além dos critérios de ordem técnica, ética e estética, passam a importar também o estilo de escrita e a capacidade retórica do crítico em formular posicionamentos. Seus argumentos podem gerar um debate ou se referir a um debate já existente, e devem compor um conjunto de diversas posições sobre um tema (CARDOSO FILHO e AZEVEDO, 2013, p. 1-4). Levando em consideração a leitura referida e a indústria da música, é possível dizer que esta multiplicidade de olhares, oriunda da discussão pública promovida pela crítica musical, não apenas oferece ao leitor uma variedade de argumentos que o auxiliam a construir suas próprias formulações sobre determinado produto, como também contribuem para a sua circulação, legitimação e consumo.

A crítica de música é exercida em espaços definidos mais tradicionais – sejam eles editoriais específicas de grandes veículos impressos, sites, ou publicações totalmente voltadas para conteúdo cultural (ou musical). Os profissionais envolvidos neste trabalho possuem uma autoridade socialmente referendada para avaliar produtos da indústria musical, o que pode ser oriundo de suas competências profissionais (muitos críticos são músicos, produtores culturais, jornalistas especializados), ou do próprio espaço hegemônico que eles ocupam. Mas, a partir do início dos anos 2000, com a transformação da crítica especializada, os fenômenos de mediatização mais recentes e a abertura dos espaços virtuais através do acesso às novas tecnologias e materialidades (em especial a partir da popularização da internet), foi possível observar a emergência de “uma crítica cultural difusa, permeada por essa fala ordinária do cotidiano” (CARDOSO FILHO, 2015, p. 80).

O espaço existente em jornais e revistas para a avaliação de fãs e ouvintes comuns sobre bandas ou discos, por exemplo, por muito tempo esteve limitado às seções de carta aos leitores, cuja publicação dependia da decisão editorial destes veículos impressos. Com a possibilidade de reivindicar visibilidade aos seus argumentos através de espaços próprios, como *blogs*, ou mesmo em comentários públicos em sites e em redes sociais, a institucionalidade da crítica foi flexibilizada, promovendo uma disputa entre a avaliação do ouvinte comum e a crítica de música exercida profissionalmente (ou seja, dentro da lógica de mercado), em ambientes midiáticos pertencentes a grandes empresas ou conglomerados. Manifestamos, entretanto, que embora também se constituam enquanto espaços já socialmente reconhecidos de mobilização, crítica e avaliação de produtos (importando, portanto, na visibilidade e no consumo destes), por uma opção de recorte, este trabalho não alcança a dimensão da reverberação do cânone através

dos discursos de fãs em mídias sociais (não aborda, desta forma, o exercício avaliativo do fã e do ouvinte comum através dos comentários em fóruns e redes sociais). Mas, visando também apreciar a atividade analítica que não esteja vinculada apenas às institucionalidades mercadológicas da crítica especializada hegemônica, nos aniversários de 40 e 50 anos do disco serão contempladas também avaliações comemorativas de *Pepper* escritas em blogs independentes, desatrelados de grandes veículos. A partir de Nogueira (2011), reforçamos a importância da avaliação da crítica nos espaços jornalísticos para a reverberação dos cânones, levando em conta a operação mercadológica que esta atividade mobiliza:

Em uma visão generalista, jornais e revistas ocupam espaço destinado mais a avaliação que a promoção, geralmente observado em conjunto com estratégias de marketing e divulgação de gravadoras e selos como uma estratégia de fazer o nome do artista circular na mídia. No entanto, é possível recontextualizar o modelo e perceber que a mídia, mesmo tradicional, pode exercer uma importante função de circulação ao escolher seus canais de distribuição como forma de aferir valor a produtos e artistas (NOGUEIRA, 2011, p. 138).

Muito embora no cenário contemporâneo tenha se implementado uma flexibilização da ideia de autoridade do crítico, que passou a reconhecer não apenas a voz dos que exercem esta atividade profissionalmente em espaços midiáticos e/ou jornalísticos, mas também dos sujeitos ordinários, Cardoso Filho e Azevedo apontam tensionamentos em relação aos desdobramentos desta atividade. Isto porque o crítico dito profissional pode formular suas posições a partir do conhecimento de informações privilegiadas não acessíveis pelo público comum, detectando “segredos” não conhecidos por estes intérpretes, e construindo seus juízos a partir de argumentos oriundos de convicções passionais que nem sempre são demonstráveis. Segundo os autores, isto convoca o leitor mais à adesão de argumentos formulados do que para o debate a partir de suas competências cooperativas específicas. Acreditamos que, na crítica musical, isto pode contribuir para a reverberação de cânones artísticos, uma vez que cada leitor vai lidar com formulações discursivas que acionam ou deixam de acionar determinados argumentos a partir de um conjunto de gostos que dizem respeito às subjetividades e socialidades de determinado indivíduo crítico. Ele pode evidenciar os aspectos sobre um produto que elege relevantes para referendar o caráter canônico da obra e excluir os argumentos que tensionem com esta forma de valoração, ou vice-versa:

Se por um lado o crítico convoca o interlocutor a exercitar sua própria capacidade de fruição e interpretação mediante a apresentação de argumentos relativos ao produto em questão (que pode ser uma peça teatral ou o último disco lançado pela estrela da música pop), por outro lado, ele constrange o interlocutor a partir da sua própria retórica discursiva, convocando-o a partilhar seus gostos e opiniões, ambos embutidos naquele discurso público (CARDOSO FILHO e AZEVEDO, 2013, p. 7).

É importante ainda comentar que a crítica de música voltada especificamente para o

gênero *rock*, conforme Janotti Jr. aponta, foi resultado de um amadurecimento do *rock* e da busca por uma cadeia midiática que possibilitasse uma maior visibilidade de seus produtos. A atividade, que antes se voltava majoritariamente ao público adolescente, tem origem nos *fanzines*, publicações não oficiais de produção informal voltadas ao compartilhamento de informações sobre discos, bandas e outros produtos e temas das artes e da cultura pop. A ampliação das diversidades das audiências contribuiu para que a indústria fonográfica se articulasse à crítica de música, que passou a se dirigir a outros públicos e se tornou também um produto dentro das lógicas do mercado. Com isto, ao lado de aspectos como infraestrutura de produção e distribuição, a crítica ajudou a aumentar o alcance do *rock*, conferindo-lhe um caráter mais intelectualizado e autocentrado, conforme Janotti Jr. pontua:

O aparato crítico representou um amadurecimento do *rock*, proporcionando aos roqueiros verdadeiras balizas para a construção e mediação do que era representativo ou não, daquilo que era considerado bom ou ruim. O sistema crítico validava as figuras dos conhecedores de *rock*, distinções entre ouvintes “turistas” e “verdadeiros” fãs de *rock*. Nas revistas, os fãs aprendem as histórias, lendas e a genealogia do *rock* com seus desdobramentos (JANOTTI JR., 2003, p. 46).

Embora a crítica de *rock* possa ser encontrada nos mais diversos espaços (incluindo sites específicos sobre música, editorias de publicações impressas, *blogs* de fãs, entre outros), o surgimento de uma série de revistas a partir da segunda metade da década de 1960 marcou a profissionalização desta atividade. Cardoso Filho (2013) apresenta o exemplo de alguns veículos que surgiram ou intensificaram suas atividades em torno do gênero *rock* a partir deste período, como as revistas *Rolling Stone*, *New Music Express* (NME), *Crawdaddy!*, *Melody Maker*, e *Mojo*, apontando o papel da crítica especializada neste período:

Ela acabou se constituindo como espaço privilegiado para expressão das experiências dos ouvintes, que manifestavam suas opiniões em relação aos shows e álbuns. Assim como o cinema e a TV foram de fundamental importância para a divulgação da imagem e das músicas dos Beatles, nos anos 1960, a imprensa especializada foi o aglutinador dos movimentos musicais na década de 1970, surgindo como espaço onde era possível ter acesso ao que acontecia na indústria musical (CARDOSO FILHO, 2012, p. 68).

A partir da mercantilização do *rock*, agora fomentada também pela crítica musical especializada, os campos da música e da informação estreitaram suas relações, ampliando a visibilidade dos produtos e práticas de um gênero cultural, ajudando a constituir o que Cardoso Filho (2013, p. 68) chama de um determinado padrão expressivo hegemônico. Assim, o estabelecimento de valores para o gênero vai perpassar pelas práticas discursivas da crítica, mas também pelas considerações valorativas formuladas pelos ouvintes, que necessariamente serão afetadas por estratégias mercadológicas e industriais, assim como pelo momento histórico cultural de onde se fala. Desta maneira, o conjunto de argumentos valorativos acerca *rock*

considerados primordiais e hegemônicos, que vão posicioná-lo em relação a outros gêneros e classificar suas práticas, vai estar atrelado às particularidades de contextos específicos, não sendo, portanto, rígidos e imutáveis os critérios que a crítica musical utiliza nas avaliações.

No que diz respeito apenas aos aspectos estéticos, é possível dizer que alguns autores empreenderam a tarefa de pensar as características expressivas próprias do *rock* para propor uma crítica estética deste gênero musical, diferenciando a sua apreciação da de outros gêneros. Mais uma vez Cardoso Filho (2013, p. 43) nos auxilia com a leitura de Bruce Baugh, um dos pioneiros nesta abordagem. Ao destacar ritmo, performance e altura do som como as três principais práticas características do *rock*, o autor pontua que o gênero enquanto prática musical se distancia de uma estética formalista, que prega a fruição abstrata das formas, e se aproxima de uma estética da expressividade, que vai levar em conta os efeitos produzidos por esta música nos ouvintes. Acreditamos que a proposta de Baugh deve ser ampliada o suficiente para considerar que as descrições e identificações do *rock*, que apresentam diferenciação formal relativa a outros gêneros, reivindicam sempre a necessidade de uma análise cultural de suas expressões quando se intenta vislumbrar parâmetros para avaliação. Com isto, referendamos mais uma vez a opção metodológica de abordagem cultural do gênero.

Cardoso Filho identifica alguns elementos que são regularmente chamados em causa nas disputas valorativas promovida pela crítica cultural da *Rolling Stone* em seus textos. Além da expectativa em relação a trabalhos anteriores do músico ou banda em análise, o autor destaca a comparação com antecessores do gênero musical em questão, e a competência do ouvinte acerca da história do gênero, influências e estilos musicais (CARDOSO FILHO, 2015, p. 81). Da mesma maneira, espera-se extrair, a partir da análise das matérias comemorativas, elementos nas publicações sobre *Sgt. Pepper* que indiquem modos de a crítica se posicionar e promover disputas valorativas, assim como identificar possíveis padrões e/ou rupturas em relação ao tratamento dado ao cânone da obra. Finalmente, antes de dar seguimento a discussão, pontuamos que a crítica musical pode ser tomada como uma das principais bases intelectuais do cânone, uma vez que ela contribui para outorgar e reforçar a autoridade sobre determinadas obras através das imagens e práticas argumentativas que promove.

2.3 Cânone

O termo cânone é amplamente trabalhado enquanto conceito por diversos campos de pesquisa, incluindo aqueles que tangem aspectos da cultura das sociedades e das artes em suas

diversas formas de expressão. Levando em consideração o objeto central da pesquisa aqui desenvolvida (a crítica musical e seus modos de atuação), cânone pode ser compreendido brevemente como a reverberação de um posicionamento sobre determinada obra, que a diferencia e posiciona frente às demais, denotando-lhe relevância e especialidade específicas. Para este trabalho, a ideia de cânone é acionada para se referir à valoração simbólica que um produto artístico da indústria fonográfica vai agregar a partir da conjugação e tensionamento de práticas discursivas valorativas (como a crítica cultural), e sua projeção nos processos históricos e fenômenos de transformação no cenário musical⁷³.

No caso do *rock*, pode-se afirmar, a partir de uma análise histórica do desenvolvimento deste gênero cultural que a banda *The Beatles* figura no “panteão de gênios criadores”, ao lado de outros artistas como Elvis Presley, Bob Dylan e Jimi Hendrix, por exemplo. Na lista dos discos cânones, *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* aparece reiteradamente em destaque no repertório de melhores obras do gênero *rock*⁷⁴. Quando *Sgt. Pepper* é apontado pela crítica cultural e pelo público constantemente como obra-prima ou como um dos discos mais importantes de todos os tempos, pode-se dizer que ele demarca seu espaço enquanto um cânone de seu gênero. Seu posicionamento canônico é conformado por um conjunto de parâmetros valorativos internos e externos ao álbum, que se tornam socialmente aceitos para referenciar *Pepper* e classifica-lo frente a outras obras, uma vez os aspectos centrais que o elegem como notório são constantemente constatados e reconfigurados em diversos contextos espaciais e temporais em que o disco é visto. A partir deste entendimento geral de cânone, pode-se dizer que a proposta de análise aqui adotada, a partir de um panorama prévio da primeira recepção do disco pela crítica especializada em 1967, pretende investigar como a crítica musical operacionaliza as considerações feitas em torno do álbum e como ela aciona ou deixa de acionar

⁷³ A ideia geral de cânone aqui delineada foi apresentada inicialmente no VIII Historicidades dos processos comunicacionais (novembro de 2018), no trabalho intitulado “Historicidade da crítica musical e a reconfiguração do sensível”, realizado em co-autoria com Larissa Caldeira.

⁷⁴ No ensaio “Nevermind The Beatles, here’s Exile 61 and Nico: ‘The top 100 records of all time’ – a canon of pop and *rock* albums from a sociological and an aesthetic perspective”, Appen e Doehring analisaram 38 listas de “100 maiores álbuns de todos os tempos” e a partir desta análise traçaram a presença de um cânone da música popular que tende a uma estabilidade no que diz respeito aos álbuns da década de 1960 (com destaque para as obras da banda “The Beatles”). As listas de melhores discos de todos os tempos, uma das formas mais influentes de canonização, tendem, segundo os autores, a excluir álbuns que não passam no teste do tempo, e que são substituídos por outros discos. Aqueles que sobrevivem, galgam o status de “obra-prima”. Ainda segundo os autores, quanto mais alta a posição que um álbum alcança, maior o consenso a respeito dele. Numa média das posições nas 38 listas analisadas, entre os anos de 1985 até 2004, *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* conseguiu estabilizar-se em segundo lugar (atrás apenas de *Revolver*, álbum também da banda *The Beatles*).

determinados elementos, sejam aqueles que referendam seu caráter de obra-prima ou aqueles que tensionam com a posição galgada pelo disco no percurso histórico e sócio-cultural.

É importante salientar que, na determinação de um cânone, vão importar não apenas acionamentos que envolvem sensibilidade dos elementos musicais, mas também a forma como os diversos sujeitos articulam suas relações com o produto musical avaliado, com a indústria da música e com a crítica. Isto implica que os aspectos canônicos de uma obra podem ser contemplados tanto numa perspectiva mais sociológica quanto num sentido mais textual e estético. Este raciocínio se apoia na concepção metodológica para pesquisas sobre canonização proposta por Appen e Doebling (2006), em seu trabalho sobre a evolução e estabilidade dos cânones da música popular a partir de listas de melhores discos e de suas revisões pela crítica. Conforme os autores, pode-se considerar que, para entender as articulações promovidas pela crítica musical que caracterizam uma obra, a partir de um rótulo que denota sua relevância canônica, vai ser importante considerar, tanto na música quanto na crítica, as condições de produção que vão estar presentes na relação entre o autor (músico e crítico) e seus respectivos produtos (canções, discos e avaliações críticas). Isto porque as avaliações críticas publicadas auxiliam ouvintes e fãs a construir suas próprias formulações sobre uma obra. Nesse sentido, se os contextos de acionamento da crítica estão sujeitos a interferências culturais em constante reconfiguração social e cultural, o cânone é um elemento dinâmico, constantemente tensionado com as contínuas reformulações de parâmetros avaliativos.

Consideramos que observar a reverberação do cânone de uma obra pela crítica é importante não apenas porque ele diz respeito a fenômenos em torno dos gêneros culturais que são relevantes, mas também porque o reconhecimento da autoridade artística de um disco que contribua para qualifica-lo como obra prima também vai interferir no consumo e na fruição deste produto. Desta maneira, tomando como exemplo o *Sgt. Pepper*, o cânone não deixa de ser também uma orientação para ouvintes e ouvintes em potencial, ao evidenciar parâmetros da tradição artística do *rock* que aparecem e se destacam no álbum e que referendam o contínuo enaltecimento da obra.

William Weber, em “The History of Musical Canon”⁷⁵ (1999), afirma que a ideia de cânone na música não costumava ser cerne de interesse nem mesmo de historiadores deste campo, para os quais a noção em torno de convenções clássicas que diferenciam uma obra são tomadas como previamente existentes, sem grande questionamento sobre as configurações que

⁷⁵ “A história do cânone musical” (tradução nossa).

legitimam esta posição (WEBER, 199, p. 336). Coadunamos com a ideia do autor ao entender que o cânone, para ser historicamente compreendido, necessita ser vislumbrado sob um olhar mais cético e tensionador que questione a tradição, a autoridade e a ideologia que o cercam, para assim compreender a sua fundação social e musical.

Weber salienta ainda que um olhar sobre os aspectos históricos dos cânones e suas composições permite vislumbrar que eles são unificados por sua própria ideologia, que é constituída das atividades, valores e autoridades que cercam a música. O autor pontua assim que os “clássicos” são tidos como obras consideradas importantes, enquanto o cânone é a moldura que vai apresentar, em termos críticos e ideológicos tal identificação (WEBER, 1999, p. 338). Seu estudo nos auxilia a compreender que existe uma relação dinâmica que permeia crítica e cânone. Enquanto os músicos atuam na definição de cânones ao selecionarem e criarem seus repertórios, o discurso crítico os habilita, referendando a autoridade sobre composição e gosto de determinadas obras. Ao mesmo tempo que ajuda a configurar, a crítica também se pauta no canônico em suas análises ao considerar aspectos e gramáticas específicas que são reiterados como essenciais para determinado gênero musical:

Se o repertório constitui a estrutura do cânone, o discurso crítico o habilita, dotando as velhas obras de autoridade sobre a composição musical e o gosto. Isso pode ser feito tanto oralmente quanto na forma escrita; o ponto é que deve ser declarado publicamente e categoricamente, e reforçado por imagens e rituais. Somente se a autoridade canônica for assim articulada e reforçada, ela estabelecerá o poder do que ela exige para agir como um determinante central da cultura musical (WEBER, 1999, p. 350, tradução nossa)⁷⁶.

Como é possível perceber, crítica musical e cânone estão necessariamente relacionados, mobilizando e dando publicidade a valores de julgamento que são mais ou menos relevantes para determinado gênero. Por isso, acreditamos que algumas considerações dos Estudos Culturais de Raymond Williams sobre hegemonia e tradição mostram-se relevantes e produtivas para a investigação proposta neste trabalho. Compreendemos que a crítica musical, enquanto a expressão de uma atividade avaliativa de produtos da indústria fonográfica, vai necessariamente lidar com padrões hegemônicos de julgamento, uma vez que, segundo pontua Cardosos Filho, (2015, p. 74), “Considerando que a cultura é algo material, torna-se possível pensar que uma hegemonia é algo construído cotidianamente, inclusive em formas de sentir, perceber e julgar os produtos culturais à disposição”. *Rock*, crítica e cânone, por lidarem com

⁷⁶ “If repertory constitutes the framework of canon, the critical discourse empowers it, endowing old works with authority over musical composition and taste. This can be done in oral just as much as in written form; the point is that it must be stated publicly and categorically, and reinforced by images and rituals. Only if canonic authority is thus articulated and reinforced will it establish the power of that it requires to act as a central determinant of musical culture”.

esta multiplicidade de sentidos e avaliações, com dinâmicas de transformações e aspectos e práticas culturais em contínuo processamento, vão ser articular com os processos de constituição valores hegemônicos.

Williams é considerado um respeitado pensador da cultura e das análises literárias e sociológicas, além de ser reconhecido como um dos fundadores dos Estudos Culturais. De antemão, é válido salientar que, tomando por base o marxismo gramsciano, seu trabalho teórico se destaca por uma leitura processual da teoria marxista, afastando-se de uma visão reducionista da ideia de hegemonia. Ele se refere à cultura como algo comum, que vai unir as práticas dos modos de vida e os produtos artísticos. A cultura é vista enquanto atividade humana que tem como objetivo a produção de valores e significados, assim como a estruturação das formas, das instituições, das relações e das artes. A teoria da cultura desenvolvida por Williams, portanto, vai lidar com as articulações entre todos os elementos dos modos de vida da sociedade, em um dado período temporal na história, com o objetivo de compreender a sua complexidade (WILLIAMS, apud CEVASCO, 2001, p. 51).

Hegemonia é um dos conceitos centrais da obra de Williams, para quem a ideia de hegemônico sobrevive no tensionamento e vai se referir, em suma, a estruturas complexas que precisam ser renovadas e recriadas continuamente para que continuem existindo em dominância. Ela não é, portanto, uma definição rígida, mas sim um processo cujas bases são constituídas por um conjunto de estruturas internas complexas que podem ser observadas em análises concretas. A hegemonia pode ser entendida, desta forma, a partir da observação das relações entre as classes (incluindo aqui a classe dominante) que vão denominar forças culturais e sociais ativas. Outro aspecto importante acerca da hegemonia é que ela vai além da cultura, incluindo o processo social de distribuição de influência e poder, uma vez que ela se constitui enquanto o próprio sistema de significados e valores experimentado como prática. Ultrapassa também a ideia central de ideologia, vista como sistema formal de crenças, abrangendo as relações de domínio e subordinação, considerando questões como identidades, práticas sociais e outras vivências:

A hegemonia é então não apenas o nível articulado superior de “ideologia”, nem são as suas formas de controle apenas vistas habitualmente como “manipulação” ou “doutrinação”. É todo um conjunto de práticas e expectativas, sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia, nossa percepção de nós mesmos e nosso mundo. É um sistema vivido de significados e valores – constitutivo e constituidor – que, ao serem experimentados como práticas, parecem confirmar-se reciprocamente. Constitui assim um senso da realidade para a maioria das pessoas na sociedade, um senso de realidade absoluta, porque experimentada, e além da qual é muito difícil para a maioria dos membros da sociedade movimentar-se, na maioria das áreas de sua vida. Em outras palavras, é no sentido mais forte uma “cultura”, mas uma

cultura que tem também de ser considerada como o domínio e subordinação vividos de determinadas classes (WILLIAMS, 1979, p. 115).

Transpondo os conceitos de Raymond Williams no campo das transformações na esfera cultural para o campo da canonização (também enquanto fenômeno cultural), é possível dizer que, assim como as mudanças na esfera da cultura são lentas e graduais, a constituição de determinado cânone cultural também o é, sendo necessário assim perceber a regularidade e a repetição. A proposta de analisar publicações realizadas em momentos distintos sobre de *Sgt. Pepper*, cujo cânone vem reiterando seu lugar de obra-prima, visa justamente saber se é possível identificar como os valores culturais centrais e hegemônicos em torno do gênero *rock* permanecem ou se modificam. Também intenta compreender como as considerações acerca de uma obra acionam ou excluem determinados aspectos sobre ela, e se estas mobilizações e apagamentos reiteram ou não a especialidade do produto musical.

A partir disto, é válido destacar três categorias descritas por Williams (1979, p. 124-128) para compreender as inter-relações dinâmicas inerentes aos processos sociais, cuja configuração lida com elementos historicamente variáveis: dominante, residual e emergente. De modo sucinto, pode-se dizer que o dominante se refere àquelas práticas e significados que dizem respeito diretamente ao campo do hegemônico de uma determinada cultura, remetendo a aquilo que já está instituído e referendado. A categoria residual vai dar conta de elementos passados que permanecem ativos no presente com alguma força, que já se relacionaram com formações sociais e fases do processo cultural anteriores, tendo sido portanto, dominantes em um outro momento histórico. Já o campo de fenômenos emergentes vai se referir aos elementos que resistem e que resignificam aspectos da prática cultural dominante, apontando para a possibilidade de construções de hegemonias alternativas. Desta maneira, na análise da reverberação do cânone do *Sgt. Pepper's* em episódios celebrativos de décadas distintas, há de se analisar como elementos dominantes, residuais e emergentes do gênero *rock* enquanto categoria cultural aparecem como fortalecedores do seu lugar de obra-prima. É necessário ainda destacar que o entendimento destas proposições não pode ser rígido, e suscita considerar a complexidade dos processos de constituição do hegemônico:

Há sempre, embora em graus variados, consciência prática, relações específicas, habilitações especiais, percepções específicas, que são inquestionavelmente sociais, e que uma ordem social especificamente dominante negligencia, exclui, reprime ou simplesmente deixa de reconhecer. Uma característica distintiva e comparativa de qualquer ordem social dominante é até que ponto chega a toda gama de práticas e experiências, numa tentativa de incorporação. Pode haver áreas de experiência que se dispõe a ignorar ou dispensar; considerar como privado, ou especializar como estático, ou generalizar como natural. Além do mais, assim a ordem social se modifica, em termos de suas próprias necessidades de desenvolvimento, também

essas relações são variáveis (WILLIAMS, 1979, p. 128).

Se estamos lidando a partir de Mittell, como destaca Cardoso Filho (2015, p. 77), com “gêneros como práticas discursivas e, portanto, como relações de poder e funções do discurso”, podemos considerar que as práticas discursivas em torno de um gênero também podem articular com estas mesmas dimensões. Assim, na crítica musical, o hegemônico pode aparecer quando na avaliação de um produto se privilegiam elementos dominantes da experiência com o gênero *rock*, ou pode promover espaço para o emergente (entendido como a resistência e consequente ressignificação de aspectos de práticas culturais dominantes), que pode constituir práticas hegemônicas alternativas.

Um último acionamento conceitual de Raymond Williams, que auxilia tanto nas reflexões sobre cânone quanto sobre a atividade da crítica cultural, é a ideia em torno de tradição. Ligada a práticas contínuas (como línguas, família e lugares), conceitualmente a tradição é tida enquanto um aspecto da organização sócio-cultural que vai atender aos interesses de determinada classe. As instituições (como por exemplo, a própria cadeia comunicacional onde a crítica de música ganha visibilidade) poderão promover a articulação entre o seu sistema de valores formais (tradicional ou não) e o desenvolvimento de sua cultura (WILLIAMS, 1979, p. 118-119). A crítica musical também pode ser vislumbrada sobre este aspecto, vez que opera enquanto uma instituição (com espaço midiático delineado em veículos e editorias especializadas) composta por profissionais investidos de competência (cultural, social e mesmo simbólica) para realizar análises sobre produtos musicais, e também por sujeitos que, em espaços menos institucionalizados, proferem suas impressões sobre produtos da indústria fonográfica.

Mas nem mesmo a tradição, cujo termo pode à primeira vista remeter a ideia de arcaico e de conservação, se sustenta sem levar em consideração a constante reconfiguração que compõe o processo de incorporação de novas estruturas⁷⁷. É daí que Williams fala de tradição seletiva, que considera, ao invés da simples noção de resistência, o constante tensionamento de temporalidades, que devem incluir as dinâmicas do presente, e os jogos de poder e articulação

⁷⁷ As estruturas a que Williams (1979, p.130 e seguintes) se refere, configuram-se como estruturas de sentimento. Trata-se de uma hipótese cultural cuja proposição entende a existência de um sentimento social vívido, que resulta da percepção de alterações sociais pelos sujeitos e que leva em conta também as experiências do presente. Esta categoria complexa indica que os processos formativos são ativos, e constantemente conciliam as estruturas fixas do passado e as estruturas em contínua transformação do presente. É o caráter não-fixado das estruturas de sentimento que possibilita a mobilidade e a abertura para a consideração de elementos novos tanto nas noções de tradição e hegemonia quanto, conforme nossa análise, na conformação de parâmetros valorativos que tangem a ideia de cânone.

de conjunturas diversas. A ideia em torno de obras canônicas vai precisar observar, portanto, como os elementos residuais e emergentes aparecem no processo de manutenção de padrões hegemônicos, aproximando mais a noção do cânone de algo vivo e dinâmico do que rígido e estático:

Os processos de educação; os processos de uma formação social muito mais ampla no seio de instituições como a família; as definições práticas e a organização do trabalho; a tradição seletiva em um plano intelectual e teórico; todas essas forças estão envolvidas no contínuo fazer e refazer de uma cultura dominante eficaz cuja realidade, como algo vivido e construído em nossa vida, delas depende (WILLIAMS, 2011, p.54).

Finalmente, tem-se que Williams considera que no campo das artes, a tradição aparece como seletiva, resultado de um processo de disputas entre o que permanece e o que é excluído em termos de valores preponderantes, mas ainda se vinculando em alguma medida ao pensamento hegemônico. Quando os críticos, jornalistas, ouvintes e fãs elegem determinados aspectos como mais relevantes na tradição de um gênero, eles reforçam resultados específicos de práticas sociais em detrimento de outros, reiterando alguns aspectos do passado ao mesmo tempo que incluem outros em desenvolvimento no presente:

De toda uma possível área de passado e presente, numa cultura particular, certos significados e práticas são escolhidos para ênfase e certos outros significados e práticas são postos de lado, ou negligenciados. Não obstante, dentro de uma determinada hegemonia, e como um de seus processos decisivos, essa seleção é apresentada e passa habitualmente como “a tradição”, “o passado significativo” (WILLIAMS, 1979, p. 119).

2.4 Recepção e interpretação de obras artísticas: horizonte de expectativa e crítica musical

Antes de dar início às análises das avaliações críticas a *Sgt. Pepper* em publicações comemorativas de décadas distintas, intentamos relacionar como a abordagem metodológica proposta por Hans Robert Jauss para a hermenêutica literária auxilia a compreender as mobilizações da crítica de música, considerando a característica dos produtos musicais enquanto objetos estéticos, e da crítica enquanto uma atividade que é também interpretativa. Ao longo do percurso de seus estudos, Jauss demonstrou sua preocupação com a experiência do leitor com as obras de arte e a importância dele na construção dessas obras. Juntamente com o texto “O ato da leitura”, de Wolfgang Iser, foi construído o modelo teórico que tem como preocupações os efeitos da fruição da obra de arte e a experiência estética como experiência de mundo, modelo este que é denominado Estética da Recepção. Nos apoiaremos, em especial, nos três estágios de leitura que compõem a interpretação de uma obra artística sugeridos pelo

autor, e na ideia de horizontes de expectativas, que podem auxiliar no entendimento de leituras críticas distintas sobre um mesmo produto em contextos e momentos diversos.

Fundamentando-se no caráter tríplice do processo hermenêutico já proposto por Hans Georg Gadamer, Jauss separa três etapas de interpretação, destacando os horizontes de uma primeira leitura de percepção estética, da segunda leitura de interpretação retrospectiva e de uma terceira leitura, nomeada de histórica, que deve ter como ponto de partida a reconstrução do contexto literário no qual o texto teve sua primeira recepção. Jauss tenta atualizar, portanto, a hermenêutica literária que se desenvolvera até ali, indicando como as três leituras se realizam na interpretação de um texto poético. Assim,

A experiência hermenêutica que me propus está ligada a este problema. Examinará a possibilidade de interpretar um poema que já possui sua história da recepção, em três etapas que podem ser descritas fenomenologicamente como três leituras sucessivas. Na decomposição do processo hermenêutico nestas etapas, a distinção das três leituras até certo ponto teve de ser fingida. Mas somente desta maneira foi possível demonstrar hermenêuticamente que tipo de compreensão, interpretação e aplicação poderia ser característico de um texto de caráter estético (JAUSS, 2002, p. 876).

Jauss formula que a compreensão do texto poético na sua função estética só é possível no momento em que as características do objeto estético acabado (que formam sua estrutura poética) são levadas novamente para o processo de experiência primária com o texto. Para o autor, o efeito estético do texto deve ser “examinado na sequência dos pré-dados da recepção, os quais orientam o processo de percepção estética e assim limitam a arbitrariedade da leitura apenas supostamente subjetiva” (JAUSS, 2002, p. 877). Esta visão de Jauss nos leva a deduzir que a percepção estética sobre um determinado disco, enquanto fase da primeira leitura, não vai ser apenas um elemento de via puramente subjetiva. Vai, ao contrário, necessitar do apoio dos elementos que circundam a existência daquele objeto e do sujeito que o avalia.

Embora as três leituras propostas por Jauss se centrem na interpretação de textos literários, acreditamos que a avaliação de produtos musicais deve dar atenção à percepção estética, até mesmo porque, tanto nos aspectos sonoros quanto nos elementos das letras das canções, o caráter estético destes produtos é essencial, devendo ser, portanto, uma das premissas da interpretação realizada pela atividade crítica. Claramente nossa proposta de análise se centra na abordagem do gênero como categoria cultural, conforme previamente explicitado, mas não dispensa o entendimento também da função estética destes objetos, e de como as críticas acionam estes elementos da percepção, que para Jauss configuram a primeira leitura existente em qualquer ato interpretativo. Os significados extraídos da interpretação (como leitura de

segunda via), conforme o autor, só vão perpassar por aquilo que era possível ao intérprete a partir do horizonte de sua leitura anterior (a leitura perceptiva primordial):

A compreensão estética, no texto poético, está orientada principalmente para o processo de percepção. Remete, portanto, hermenêuticamente ao horizonte de experiência da primeira leitura, o qual muitas vezes pode tornar-se visível em sua coerência formal e plenitude de significado (...) apenas após várias leituras. A interpretação explícita na segunda fase e em todas as leituras seguintes também remete ao horizonte de expectativa da primeira leitura perceptual, quando o intérprete pretende concretizar uma determinada relação significativa do horizonte de significado deste texto (...) (JAUSS, 2002, p. 877).

É importante salientar que, segundo os estudos de Jauss, o horizonte de expectativa existe em todas as situações interpretativas, e se refere a um conjunto de princípios, crenças e ideias que vão nortear (e consequentemente, também limitar) os modos de olhar uma obra. Deste modo, os sujeitos, através de sua memória cultural e de seus repertórios particulares vão estar norteados por seus horizontes subjetivos na recepção de qualquer objeto artístico. Para Jauss, estes horizontes de expectativas impulsionam a interpretação, sendo importante descobrir, assim, o horizonte que envolve a obra, para então entender a expectativa que o leitor deposita quando está diante de sua apreciação. Embora não seja o único instrumento para análise estética, o horizonte de expectativa, extraído da recepção da obra pelo leitor, auxilia a compreender os tipos de interpretação que podem emergir em situações distintas:

O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público. Denominando-se distância estética aquela que medeia entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova — cuja acolhida, dando-se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras, jamais expressas, pode ter por consequência uma “mudança de horizonte” —, tal distância estética deixa-se objetivar historicamente no espectro das reações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia) (JAUSS, 1994, p. 31).

Em “A história da literatura como provocação à teoria literária”, Jauss (1994, p. 15) considera que para entender a sucessão histórica das obras literárias, seria necessário estabelecer uma nova relação entre contemplação histórica e estética. Segundo a leitura feita por Jeferson Souza sobre a Estética da Recepção delineada por Jauss, o fenômeno da recepção literária pressupõe dois momentos: análise do efeito (que é o momento condicionado pela estrutura), e análise da recepção, que é condicionada pelo público, e pelos seus horizontes de expectativas (SOUZA, 2012, p. 54). Isto implica que tanto os horizontes internos das obras quanto seus contextos históricos ajudam a construir sentido e valor para elas. A ideia para Jauss, portanto, era que a reconstrução destes horizontes de expectativas, onde as obras foram criadas

e receberam sua primeira recepção, auxiliam não apenas a responder perguntas latentes sobre a obra como também a analisar os efeitos das respostas dadas a ela em momentos diversos – seu impacto, sua recepção histórica e as produções de sentido possíveis, uma vez que não existe interpretação universal e unívoca.

Outro movimento importante considerado por Jauss, é a identificação do papel de um leitor que deve ser colocado no horizonte de formação da atualidade. O autor coloca que a primeira leitura pode não ser suficiente para gerar ideias conclusivas sobre um texto, assim como também reconhece que um poema antigo pode se abrir para a compreensão estética apenas com o afastamento das dificuldades de recepção, possível através da busca por sua compreensão histórica (JAUSS, 2002, p.883). Desta maneira, relacionando aos objetos deste trabalho, pode-se dizer que é importante que o crítico esteja familiarizado com o produto musical em avaliação, mas também que ele demonstre competência para identificar como uma obra do passado pode gerar percepções e significados diferentes numa situação contemporânea, ainda que a relação com o contexto primário seja um ponto de partida relevante no processo hermenêutico. A crítica a *Sgt. Pepper*, por exemplo, quando realizada em momentos distantes de sua criação, estará emaranhada aos horizontes da conjuntura contemporânea da leitura do disco, podendo resultar numa compreensão diversa de elementos estéticos e também de parâmetros valorativos para qualificar a obra. Isto porque a competência do crítico está circunscrita por novos contextos, mas não dispensa a compreensão histórica de outros processos de leitura na identificação dos modos como o álbum se qualifica enquanto obra-prima para seus avaliadores.

A terceira leitura salientada por Jauss, que vai operar na reconstrução do contexto em que os textos tiveram sua primeira recepção, pode aparecer como um importante operador avaliativo nas leituras críticas à *Sgt. Pepper*. Como será possível perceber na leitura analítica que segue no capítulo seguinte, as expectativas dos ouvintes contemporâneos ao lançamento do disco, os aspectos da indústria musical e do gênero *rock* naquele momento, as produções de outros artistas coexistentes em relação aos Beatles e a situação histórica e cultural que abarca a segunda metade da década de 1960, vão ser elementos suscitados para a construção de argumentos que reitem ou tensionem a ideia do oitavo disco dos Beatles enquanto obra-prima de um gênero. Reforçamos assim a relevância do aspecto diacrônico estabelecido neste trabalho, com uso de críticas de quatro décadas diferentes, a partir da dimensão da passagem do tempo, que vai confrontar os horizontes de compreensão passados e contemporâneos para apreender como a conformação do cânone da obra vem se desdobrando historicamente a partir

do argumento crítico. Assim, de modo geral, nos interessa perceber como cada uma das avaliações críticas elegidas para este trabalho vai mobilizar as três leituras propostas por Jauss, mas aqui não tanto para buscar um significado ou posicionamento definitivos sobre a obra, mas sim para notar a construção de valores que serão atribuídos ao disco a partir de diversos argumentos críticos e que vão ser fundamentais para sua posição como canône.

Ao tentar experimentar na prática o postulado teórico-metodológico que une a análise estrutural e semiótica dos textos literários com a interpretação fenomenológica e a reflexão hermenêutica, Jauss (2002, p. 881-883) procurou diferenciar nas interpretações dos textos poéticos, o nível da percepção estética do nível da explicação refletida. A partir desta diferenciação, o autor descreveu a primeira leitura perceptiva como uma experiência obrigatória que vai limitar as interpretações posteriores (interpretativa e histórica). E quando fala da compreensão histórica da arte, o autor coloca como condições não apenas a distância no tempo, como o próprio caráter estético dos textos. Num sentido contrário, as leituras de reconstituição histórica também são essenciais para a compreensão e interpretação estética, pois ao separar o horizonte passado do contemporâneo, o texto poético pode ser compreendido em sua alteridade, conforme o autor:

A percepção estética não é um código universal atemporal, mas, como toda experiência estética, está ligada à experiência histórica (...) O fato de que a própria percepção estética está sujeita a evolução histórica deve ser compensado pela interpretação literária por meio dos três resultados do processo hermenêutico. Com isso, ela tem a oportunidade de ampliar o conhecimento histórico por meio da compreensão estética e, pela sua aplicação espontânea, talvez criar um corretivo para outras aplicações submetidas à pressão situacional e à necessidade de decisão do procedimento” (JAUSS, 2002, p. 884).

Por fim propomos refletir sobre como Jauss ajuda a pensar na constituição do clássico (o que ao nosso ver, se aproxima à ideia da determinação de um cânone artístico ou na emergência de obras-primas). Pensando no aspecto de gêneros culturais, as obras de vanguarda podem ser inicialmente percebidas com uma certa estranheza, pois elas figuram num horizonte de expectativa que se pauta no clássico (e portanto, em determinados aspectos, vinculado a uma tradição de pensamento sobre determinado gênero). É apenas com a dimensão da passagem do tempo que as novidades interpretadas passam a ser assimiladas como horizonte afirmativo (e como código), configurando um novo clássico a partir da transformação da negatividade progressiva anterior em positividade progressiva. Em outras palavras, o que antes era rejeitado sob um parâmetro de análise galga o status de norma, e estabelece novos liames para observação dos objetos artísticos:

Jauss afirma que o clássico seria, desta forma, o paradigma perfeito da transformação da negatividade em função afirmativa: através da tradição, a negatividade progressiva transforma-se em positividade progressiva. Com efeito, ele argumenta que a própria qualidade de ser clássico pressupõe uma segunda mudança no horizonte de interpretação, a qual oblitera a negatividade latente do antigo horizonte. A negatividade original da obra tornada clássica esconde-se, por efeito da tradição, atrás de uma aparente obviedade inquestionável, a qual poderia, por sua vez, revesti-la de aspectos semelhantes aos produtos da indústria cultural. Deve-se admitir, no entanto, que abordar as chamadas “obras-primas” por via de uma suposta afirmação do status quo é perder de vista a originária relação de tensão causada pelo texto e seu respectivo tempo histórico (MIRANDA, 2007, p. 46).

Se cada texto é um tecido de textos, e portanto, um jogo aberto para interpretações (JAUSS, 2002, p. 883), vai ser importante perceber como este texto vai refletir às expectativas a tradição literária assim como a interpretação de seus significados a partir da reconstrução do horizonte de expectativa original, desde que a preocupação seja transferida da busca de um único sentido objetivo para compreensão do que o texto diz para o leitor e o que o leitor diz para o texto. A recepção original de obras como *Sgt. Pepper*, que quebram com a expectativa de uma tradição do seu gênero através do aspecto da novidade, estarão condicionadas necessariamente a subjetividade do ouvinte, que por sua vez estará afetado por diversos traços de suas experiências prévias:

(...) A obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então — e não antes disso —, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores (JAUSS, 1994, p.28).

Pensando nos termos deste trabalho, é necessário refletir de que forma o horizonte de expectativa no qual o crítico realiza sua leitura vai suscitar percepções e interpretações diversas sobre objeto musical (estético) em momentos e contextos distintos, conjugando sua leitura com outras leituras e outros horizontes. O nosso interesse não é, portanto, de utilizar a hermenêutica literária para encontrar uma verdade única sobre *Pepper* e sua relevância canônica para o gênero *rock*, mas sim vislumbrar como diferentes percepções de caráter estético implementadas na crítica, em suas similaridades e divergências, podem contribuir para oferecer uma orientação sobre os pilares que constituem este cânone, a partir de compreensões perceptivas diversas. Seguimos assim para a análise das críticas a *Pepper* a partir da compreensão teórica e metodológica desenvolvida nas reflexões deste capítulo. Partimos do entendimento de que o gênero musical deve se vislumbrado para além de suas características sonoras, estéticas e artísticas, devendo considerar as movimentações sócio-culturais que afetam as ideias em torno

dele. Salientamos ainda a importância da preocupação com a recepção da obra como uma saída para mapear os horizontes que ajudam constituir e reconstituir os liames valorativos da crítica – e consequentemente ajudam a vislumbrar como um cânone artístico pode ser conformado, reverberado, e até mesmo atualizado.

3. OLHARES SOBRE O SARGENTO PIMENTA: Análise das críticas de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* em episódios celebrativos

3.1 *Corpus* empírico e proposta de análise

A partir das explicações teóricas e metodológicas já previamente realizadas, e da primeira recepção crítica rastreada no ano de 1967, referente ao lançamento do oitavo álbum dos Beatles, em veículos diversos, passaremos de agora em diante à análise das críticas que foram desenvolvidas em torno de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* em quatro anos distintos, buscando identificar, a partir das premissas da noção de gênero *rock* como categoria cultural, que tipos de acionamento referendam ou tensionam o lugar de *Pepper* como um dos discos mais importantes da música pop e do *rock*. Desta maneira, para cada um dos anos de aniversário (1987, 1997, 2007 e 2017), elegemos duas publicações avaliativas diversas sobre este álbum para compor o *corpus* analítico desta dissertação.

Trabalhar com *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* se mostrou um desafio desde o início, dado o vasto número de publicações encontradas acerca deste disco (no total, apenas para esta pesquisa, foram mapeadas 43 críticas de espectro comemorativo⁷⁸). Para estreitar o *corpus* empírico, partimos do princípio de que o modelo de análise proposta seria privilegiado por uma escolha que fosse menos quantitativa e mais voltada às peculiaridades das informações e construções críticas agregadas aos textos que permitam vislumbrar acionamentos diversos (ou omissões e exclusões) que referendam ou desestabilizam o cânone desta obra. O elemento celebrativo, um dos critérios estabelecidos desde os primórdios do projeto, foi essencial para a escolha definitiva das publicações: as matérias elegidas foram publicadas nas proximidades do aniversário do disco (poucas semanas antes ou depois de 1º de junho, marca do lançamento mundial do álbum) e fazem referência direta aos anos celebrados (seja no título, no texto ou nas chamadas). Ademais, privilegiamos os conteúdos que apresentavam um ímpeto maior de referência à obra, tendo o produto *Sgt. Pepper*, em suas diversas nuances, como cerne principal do texto. No que diz respeito ao conteúdo, optamos por aqueles originalmente produzidos e publicados por veículos brasileiros, ainda que parte do texto seja originário de seu veículo

⁷⁸ Compreendemos que as críticas nestes atos celebrativos são importantes documentos por contribuírem enquanto fontes para a construção da memória e da história das obras artísticas, de modo geral, tanto em relação aos elementos socioculturais de momentos distintos com os quais seu texto vai atuar, quanto considerando, a partir do formato narrativo-discursivo que compõe esta atividade, os valores que elas vão ajudar a promover ou esquecer nas mobilizações que propõem.

matriz – como é o caso da revista *Rolling Stone* Brasil. Estão excluídas da análise, portanto, publicações de agências de notícias internacionais que se repetem em veículos nacionais distintos com conteúdo idêntico.

Para a pesquisa virtual que nos deu acesso às críticas finais eleitas para o trabalho, nos pautamos sempre pelas palavras “*Sgt Pepper* X anos”, onde x se refere a um dos aniversários específicos: 20, 30, 40 ou 50 anos. Ou seja, todas as matérias foram encontradas a partir da busca específica deste termo, em diversas décadas. Além do *Google* como ferramenta de busca, nos apoiamos também no Repositório da Biblioteca Nacional e nos acervos de veículos como *Folha de S. Paulo* e *Estado de S. Paulo*, dada a possibilidade de acesso gratuito ao seu conteúdo *online*. A consulta de determinados materiais, apesar de encontrados via *Google*, só foi possível através da aquisição física dos exemplares junto à bancas, sebos virtuais e aplicativos específicos de revistas digitais. Desta maneira, esclarecemos que não só não seria possível, como também não é o intuito deste trabalho esgotar todo o tipo de argumento em torno da obra, nem todas as publicações existentes no espectro de seus aniversários. Mas acreditamos que, ao atrelar o aspecto diacrônico, devidamente consubstanciado também pelas primeiras recepções críticas da obra, e a diversidade de veículos (incluindo impressos em suas editorias culturais, revistas de música, blogs e revistas publicadas em meio digital), é possível extrair uma amostra fidedigna para o modelo de análise que referenciamos.

A partir dos aniversários de 40 e 50 anos, pensando na ideia de flexibilização da crítica institucionalizada já devidamente referida no capítulo anterior, agregamos também a análise de publicações de *blogs* de pessoas ou fãs não especializados (compreendidos aqui como público comum, desatrelado de grandes veículos e/ou empresas da indústria fonográfica), e os comentários dos leitores destes espaços, sempre que eles aparecem. Desta forma, nos aniversários de 20 e 30 anos são contempladas apenas críticas de veículos impressos, e a partir das celebrações de 40 anos, os *blogs* passam a agregar o *corpus*, que é composto assim por oito publicações distintas. A inserção dos *blogs* na análise visa abarcar o papel da *internet* e das redes sociais nas trocas comunicativas contemporâneas, onde os suportes industriais e as tecnologias de *software* e *hardware* em seu contínuo processo de transformação, alteraram não apenas o modo de consumir música, como também o processo de troca comunicativa que a cerca, o que inclui a partilha de gostos, valores, tensões e disputas onde se reconhece esta modalidade de arte também como fenômeno comunicacional (GUMES, 2011, p. 38; 2018, p. 258).

Conforme já discutido com auxílio de Jason Mittell (2004), pensando nas micro-instâncias díspares de onde as formações discursivas (no nosso caso, as críticas ao disco) emergem, para além de uma estrutura única de poder, sendo culturalmente constituídas e variáveis, e considerando, que o estudo de caso possibilita isolar elementos do gênero em oposição a seus relatos mais amplos, permitindo compreender como categorias genéricas operam em instâncias específicas (MITTELL, 2004, p. 20), propomos observar alguns elementos mais específicos na crítica musical a *Sgt. Pepper*. Desta forma, tentaremos perceber em como as críticas mobilizam (ou deixam de mobilizar) os seguintes aspectos: 1) mudanças no contexto histórico, social e cultural e suas relações com horizontes de expectativas diversos; 2) evidências de práticas industriais distintas, levando em conta o caráter midiático do gênero *rock* (JANOTTI JR, 2003); 3) Relação com público, juventude e suas práticas de consumo; e 4) gramáticas específicas do gênero, atrelada aos elementos anteriores, considerando sonoridades e valores como autenticidade, inovação, ruptura, autonomia e caráter contestador. Entendemos de antemão que as críticas poderão não articular com todos estes elementos e que o exame destes vestígios e do estudo de caso proposto não são suficientes para explicar práticas do gênero *rock* (o que não é o nosso objetivo), mas partindo da premissa de que as críticas contribuem para o seu agrupamento, acreditamos que os indícios em questão, quando encontrados, ajudarão na compreensão da mobilização valorativa que reveste a posição canônica de obras musicais.

Por fim, antes de iniciar a análise de cada caso, sobre as citações que serão trazidas ao longo de nosso trabalho, esclarecemos que os trechos menores entre aspas se referem a expressões, frases ou palavras retiradas diretamente das críticas, mas que não são pontuados em citações mais longas por uma conveniência da dinâmica da análise. Os textos integralmente, conforme acessado, estão disponíveis na parte dos anexos. Os textos dos *blogs* podem ser acessados através dos links disponíveis na parte de referências do trabalho.

3.2 Críticas de 20 anos de *Sgt. Pepper* (1987)

3.2.1 O Sargento ainda garante sorrisos (Folha de S. Paulo, 1º de junho de 1987)

No dia em que *Sgt. Pepper* completava 20 anos de seu lançamento mundial, o jornal brasileiro *Folha de S. Paulo* destinou uma página inteira da editoria Ilustrada (voltada a temas como artes plásticas, cinema, literatura, teatro, moda, televisão e também música) à memória e celebração do oitavo disco dos Beatles. A publicação é composta de uma diversidade de

conteúdos aqui listados: a fotografia da capa do álbum, acompanhada de legenda acerca da arte da imagem; o infográfico “quem é quem na capa do disco”, indicando 62 das figuras reconhecidas no encarte, ao lado de sua respectiva atividade; dois box destinados às obras do quarteto, que são uma espécie de guia para os leitores interessados, indicados como “filmografia” e “discografia básica”, devidamente acompanhados dos anos de lançamento dos discos (álbuns ou coletâneas) e filmes; e o intertítulo “LPs e filmes disponíveis”, onde a reportagem local mapeia em São Paulo onde produtos audiovisuais e discos da banda podem ser comprados ou alugados. Importante notar que a presença, na crítica, destas lojas especializadas em artigos musicais, pode ser compreendida como o indício de um contexto onde o mercado consumidor do *rock* havia se ampliado, a partir do processo de mundialização e segmentação do gênero, e sua presença cada vez maior na cadeia midiática (rádio e televisão, principalmente), além da relevância de eventos como o festival *Rock in Rio* (1985), que lhe deram mais visibilidade. Conforme Janotti Jr. (2003, p. 61-62), a fusão de gêneros e subgêneros e a segmentação mercadológica do *rock*, entre outros fatores (como o desenvolvimento dos trabalhadores urbanos), também contribuíram para o crescimento da indústria fonográfica brasileira (e das bandas nacionais) dado o fenômeno da potencialização do público juvenil.

Além do conteúdo supracitado, há ainda dois blocos de textos que consideramos centrais para esta análise, pois se debruçam propriamente em aspectos da obra e seus desdobramentos: a explanação de *Pepper* por Ricardo Bonalume Neto e o texto abaixo do intertítulo “O primeiro disco a ser editado na história do rock”, elaborado por André Singer. Ricardo Bonalume Neto, que assina o texto como membro da reportagem local, faleceu em 2018 e ficou reconhecido por ser “um dos maiores jornalistas de ciência e especialista em assuntos militares de sua geração”, segundo nota da própria Folha publicada na data de seu falecimento⁷⁹. Entende-se assim que o profissional não se dedicou preponderantemente à análise de produtos culturais da música, mas a partir destas informações não é possível deduzir que tipo de relação pessoal ele nutria com a banda The Beatles ou mesmo com o gênero *rock*. Já André Singer, ainda em atividade em 2019, aparece como editor de política da *Folha de S. Paulo*, e até aquele ano, já acumulava as graduações em ciências sociais e jornalismo pela Universidade de São Paulo (USP).

Utilizando as ferramentas de Jauss (2002) que referencia a importância do leitor (aqui, o crítico) para as obras e sua construção, percebe-se o uso da leitura estética (a partir de elementos textuais do disco) e interpretativa, uma vez que articula estes elementos e um

⁷⁹ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/03/morre-o-jornalista-ricardo-bonalume-neto-aos-57-anos.shtml>> Acesso em: 18 ago. 2018.

conjunto de outros argumentos para denotar a relevância do disco. É o que ocorre por exemplo quando Bonalume utiliza um trecho da letra "hoje faz vinte anos que o sargento Pimenta ensinou a tocar", e a lista de Paul Gambaccini dos discos de *rock* mais importantes de todos os tempos, que elege *Pepper* como o primeiro, para argumentar que de fato, o disco "ensinou direitinho". Assim ele vai inferir a relevância do disco para o *rock*, em 1987 (ano do aniversário de 20 anos e da eleição de Gambaccini), enquanto um parâmetro para o gênero, também a partir da lista. Tal referência nos indica o papel da crítica institucionalizada de música para a valoração de uma obra a partir de suas avaliações neste momento: no vasto espectro de lançamentos do *rock* e de ouvintes ao longo de sua história, 48 olhares especializados, circunscritos ao contexto anglo-saxão, foram suficientes para estabelecer o lugar pioneiro do disco para além de seu território de origem, a partir da compilação de uma publicação amplamente conhecida por pautar assuntos de um gênero musical específico. As listas são também parte do espectro da crítica musical e ao selecionar as melhores bandas, proporcionam ao público de *rock* "(...) verdadeiras balizas para a construção e mediação do que era representativo ou não, daquilo que era considerado bom ou ruim" (JANOTTI JR., 2003, p. 46). Nesse sentido, considerando o horizonte de expectativas de 1987 (no qual esta lista foi divulgada) o crítico utiliza a própria esfera da crítica para referendar o valor do disco (que no subtítulo já aparece com o indicativo de "o mais importante disco de rock de todos os tempos").

Bonalume Neto também aciona os eventos celebrativos em torno do disco, destacando o relançamento da obra em *Compact Disc* (CD) e o lançamento do documentário sob seus 20 anos realizado por uma rede de TV Inglesa. Entendemos que tais elementos fazem parte de uma movimentação mercadológica em torno de *Sgt. Pepper* e da banda The Beatles, já que, conforme Heylin (2012), 1987 foi o ano em que além de *Pepper*, todo o catálogo da banda foi digitalizado para este novo formato e colocado à venda. De acordo com Cardoso Filho, o potencial de alta fidelidade desta mídia era destacado pela indústria fonográfica que costumava “ (...) encorajar a aquisição da discografia de diversos artistas, argumentando que o som do disco compacto permitiria filtrar todos os ruídos contidos no *long-play* e que não faziam parte das músicas gravadas” (CARDOSO FILHO, 2013, p. 276). Considerando a possibilidade de uma nova modalidade de experiência com a obra a partir deste novo formato industrial, o crítico argumenta, a partir do acionamento de características estéticas e da tecnologia disponível em 1987, que o público poderia vivenciar *Pepper* de uma maneira “nova”. Assim, ele narra por exemplo, que George Martin resgatou “piadas” que só podiam ser ouvidas nas versões em LP mais antigas. Mas o advento do CD, conforme interpretação do crítico, possibilitariam o resgate

de outros aspectos sonoros da obra, destacando-os em relação à modalidade de escuta possível em 1967, através do *Long Play*:

Mas piadas a parte, o uso da nova tecnologia do audio digital vai permitir ouvir com maior fidelidade um dos discos mais importante do rock. Um dos charmes do LP é sua mistura de instrumentos convencionais da música pop – guitarras, baixo, bateria etc – com exotismos como sons de animais, uma orquestra ora tocando, ora fazendo simplesmente barulho, instrumentos indianos, mudanças bruscas de compasso, ritmo, etc. A lista de efeitos é enorme, mas o admirável é que em 1967, com recursos de gravação muito menos sofisticados que hoje, eles tenham conseguido reuni-los. “Sgt. Pepper’s” foi gravado em apenas quatro canais durante nove meses, a um custo de cerca de cem mil dólares. Hoje qualquer estúdio moderno tem 36 canais (BONALUME NETO, 1987, p. A30).

Retomando Jauss (2002), identificamos como Bonalume Neto, no trecho acima, utiliza a primeira leitura (estética), a partir de traços sonoros da obra, junto a uma leitura histórica (terceira leitura), que vai salientar aspectos de formatos industriais de produção, trazendo elementos que tateiam o horizonte de expectativas então atual ("qualquer estúdio moderno tem 36 canais") com o contexto de produção da época ("recursos de gravação muito menos sofisticados do que hoje"). A partir destes elementos, ele interpreta a reunião desta lista de efeitos sonoros como "admirável" para a realidade dos estúdios de gravação em 1987. Pensando no contexto tecnológico da época, o crítico ressalta o alto valor gasto nas gravações, o número de horas que a banda passou em estúdio, num sentido de estabelecer uma ruptura para os padrões de produção à época. Tais elementos aparecem na crítica para distinguir *Pepper*, denotando-lhe um valor artístico e procedimental diferenciados, em especial pela forma como foram implementados frente às limitações tecnológicas dos estúdios de gravação em 1967, já devidamente explicitados no capítulo anterior deste trabalho. Outro elemento musical trazido pelo texto é a inexistência de silêncio na transição entre faixas, embora *Sgt. Pepper* apresente canções muito diferentes umas das outras. Conforme o autor, tal característica, que seria um dos pontos altos do disco, resultam numa ideia de unidade do produto: “No ‘*Pepper’s*’ as faixas têm temas muito diferentes entre si, mas ele todo pode ser entendido como um espetáculo da ‘banda do clube dos corações solitários do sargento Pimenta’” (BONALUME NETO, 1987, p. A30). Para o autor, isto resulta mais a frente na ideia de “álbum conceitual”, e como este rótulo é por diversas vezes acionados nos debates sobre o oitavo disco dos Beatles, acreditamos que é importante trazer outros argumentos externos à crítica para compreender tal noção.

Embora seja muito lembrado pela crítica cultural como um álbum conceitual, ou até mesmo como um dos precursores desta modalidade de trabalho musical, não há consenso acadêmico ou crítico sobre a existência de unidade em torno de um conceito no disco – e mais precisamente, não há consenso sequer entre os próprios Beatles nesse sentido. O primeiro

vislumbre de um eixo temático para *Sgt. Pepper* teria partido de Lennon e McCartney, que desejavam concretizar sua ideia de um conjunto de canções sobre o norte da Inglaterra, que incluísse algo de saudosismo, lembranças e retorno às raízes de sua cidade natal. Paul McCartney já esboçava a preocupação em oferecer para o público um produto que monetarizado, justificasse todo valor investido pelo comprador, demonstrando já a preocupação do *rock* com seu mercado consumidor (CHACON, 1982, p. 6 e 8):

Percebemos pela primeira vez que um dia alguém estaria segurando algo chamado “novo LP dos Bealtes”, e normalmente isso seria só uma coleção de músicas com uma foto bonita na capa, nada mais. Então, a ideia era criar algo completo com o que a pessoa pudesse fazer o que preferisse, só que oferecido de forma mágica (MCCARTNEY *apud* HEYLIN, 2012, p. 101).

Para um sentido mais produtivo deste trabalho, não alongaremos esforços para definir se *Sgt. Pepper* é de fato um disco conceitual ou não. O mais frutífero aqui consiste em identificar que muitos autores e avaliações críticas apontam este elemento como central na obra. A ideia original temática unida a um outro conjunto de ideias musicais e visuais bastante heterogêneas são os elementos que compõem *Sgt. Pepper*. Interpretar o resultado desta combinação como conceitual, entretanto, nos parece depender das diversas maneiras de avaliar a obra, seu contexto e seus impactos. Particularmente, acreditamos que o álbum é unido mais por uma tentativa de uniformidade temática, que poderia ter sido um embrião de um conceito, e que não foi suficientemente trabalhado para conectar todos os aspectos do álbum em torno de um mesmo eixo. Entretanto, isto foi o bastante para lhe agregar um rótulo comercial convincente a tal ponto que *Pepper* ainda é constantemente lembrado enquanto um disco conceitual – caracterizando-se esta ideia como um acionamento valorativo positivo na obra, que a diferencia e a coloca como precursora de uma modalidade de trabalho artisticamente prestigiada. O que mais interessa, todavia, é que a rotulação do trabalho como conceitual⁸⁰ é

⁸⁰ Citamos alguns exemplos que vão de encontro a esta noção de conceito no álbum. Para o jornalista Clinton Heylin (2007), em sua obra dedicada ao ano de 1967 e o cenário de disputas musicais entre artistas da época em que *Pepper* foi lançado, com a decisão de retirar as canções “Strawberry Fields Forever” e “Penny Lane” do projeto *Sgt. Pepper*, o eixo temático de canções sobre o norte inglês acabou se perdendo. O lançamento dessas canções antes do oitavo disco, que conforme já visto, foi uma exigência mercadológica por lançamentos após um período longo de pausa nas atividades dos Bealtes, acabou por enfraquecer a temática da nostalgia, que deixava de fazer sentido sem essas duas músicas no projeto. Já num sentido mais voltado ao aspecto musical e técnico da obra, o acadêmico Thomas MacFarlane (2008) aponta que a repetição da faixa-título seria um dos poucos elementos de ligação existentes na obra, mas diz que os relacionamentos melódicos e harmônicos não correspondem aos que normalmente são vistos na chamada forma estendida - uma forma musical cíclica onde um movimento posterior reintroduz material temático de um movimento anterior, demonstrando coesão e continuidade entre movimentos separados. Esta forma cíclica característica dos discos ditos conceituais, não é um elemento marcante em *Pepper*, uma vez que a obra é formada por um conjunto de fragmentos bem distintos.

um argumento comumente acionado para destacar um valor de diferenciação de *Pepper*, normalmente ligado a inovação artística do gênero *rock*.

Um último aspecto do texto de Bonalume Neto que é válido salientar é o seu esforço, também num movimento de leitura histórica, de trazer elementos do contexto em que *Sgt. Pepper* teve a sua primeira recepção. Desta forma, o crítico rememora brevemente como 1967 ficou conhecido por ser o ano do "verão da paz e do amor, do 'Flower Power' dos hippies e coisas do gênero" interpretando que o disco "concentrou o espírito da época" e dizendo que os críticos teriam dito que o álbum o "aproveitou comercialmente". Além da construção de *Pepper* enquanto uma representação da época, ainda que de forma pontual, o crítico também evidencia um tensionamento, que se reitera em diversos horizontes de expectativas em relação ao gênero *rock*, em nuances distintas: entre as décadas de 1960 e 1970, conforme Janotti Jr. (p. 2003, p. 47), diferentes atores da cena musical disputavam vivências de valores, a partir das diversas formas como vislumbravam nos produtos do *rock* a fidelidade com a criatividade do gênero ou com sua relação mais próxima do mercado. Outro elemento histórico do contexto da primeira recepção do álbum trazido por ele diz respeito a associação de *Pepper* com a lisergia, não apenas na referência às drogas e a sua relação com a juventude de 1967, mas também para salientar como naquela época este poderia se constituir como um aspecto estético relevante na percepção da sonoridade. Ao ressaltar as proibições das faixas do disco pela associação às substâncias lisérgicas nas rádios inglesas e norte-americanas, o crítico tateia com o horizonte em que o disco teve sua primeira recepção, destacando como de um lado, as instituições mantinham uma postura conservadora (tensionando com a obra) e do outro, a juventude rompia com estes valores (recepção os valores do disco):

Não interessa muito se eles fizeram "Lucy" com esta intenção ou não. Mas drogas são essenciais para a compreensão do disco (os radicais do "acid rock" dizem que até mesmo para ouvi-lo e a outros do tipo. "A Day in the Life" não tocava na BBC e nem nas rádios dos EUA por causa de suas alusões à droga. Na [sic] jardim da capa do LP, estão pés de maconha (BONALUME NETO, 1987, p. A30).

A crítica de Bonalume Neto, portanto, associa valores da época, elementos de contextualização histórica que incluem desde uma breve explanação sobre o espírito da época (valores contraculturais), elementos sobre o formato LP, estúdios e procedimentos de gravação (elementos industriais), leitura estética da obra a partir das tecnologias vigentes e possibilidades de uma escuta atualizada o disco a partir do CD, argumentos da crítica musical através de lista de melhores discos, numa leitura interpretativa que considera *Pepper*, além de um disco canônico, o retrato de uma época. Mas embora fale desta possibilidade de uma nova experiência

com a obra, não traz elementos que possam ser articulados com a ideia de um valor atualizado do álbum relacionado ao *rock* e ao seu público no ano em que seu texto foi escrito.

“O primeiro disco a ser editado na história do *rock*”, parte da crítica da *Folha de S. Paulo* escrita por André Singer, movimenta logo nas primeiras linhas os aspectos dos modos de gravação do *rock* implementados pelo disco a partir da interpretação (segunda leitura de Jauss) de que sua opção estética de “colagem sonora” e “eliminar o espaço entre as faixas do disco para criar a ilusão de continuidade” (primeira leitura de Jauss) conseguiram promover um lugar de “suave reflexão do presente” (se aproximando assim de uma atualização da leitura da obra, também preconizada por Jauss como relevante neste processo interpretativo), a partir do horizonte de expectativas de Singer enquanto crítico. Na maior parte do texto, entretanto, esta construção de reflexão do presente se dá através das lembranças do passado que o disco é capaz de suscitar, relembrando do contexto de 1967. Conduz seu texto crítico a partir da capacidade que o disco tem de sobreviver a momentos socio-culturais distintos, salientando seus aspectos musicais como relevantes para esta construção:

“Sgt Pepper’s” é um disco sobre o tempo, feito para atravessar o tempo. Mas certamente não seria nada sem as canções de Lennon (apenas quatro) e os toques de todos os outros, inclusive o produtor George Martin. É o primeiro disco editado do rock. McCartney foi colando as canções umas nas outras e chegou a colar um pedaço de canção sua em outra de Lennon, fazendo uma só (“A Day in the Life”) para encerrar o disco. Nela, as duas partes não tem rigorosamente nada a ver uma com a outra a não ser o mesmo clima que perpassa toda obra. O disco começa falando do tempo (faz vinte anos hoje...) e termina falando dele (um dia na vida).

A sua força decorre de dois fatores: o conjunto interligado das canções e o clima de viagem ao passado. Em “*Sgt Pepper’s*” os Beatles usam, pela primeira vez no rock, o long-play não como coletânea de sucessos individuais (às vezes lançados antes ou depois como compactos simples), mas como espaço para uma obra mais extensa (SINGER, 1987, p. A30, grifo nosso).

Percebe-se no trecho destacado acima como Singer considera a obra marcante tanto pelo elemento do tempo quanto pelo caráter pioneiro da obra no que diz respeito às práticas vigentes para o *rock* (tanto de produção quanto comerciais). O uso do LP para nortear o formato artístico “álbum” em *Pepper* foi um contraponto em relação à época, dado o formato preponderante dos discos compactos e dos *singles*, tanto nas vendas quanto na divulgação dos trabalhos dos artistas nas rádios (JANOTTI JR, 2033, p. 32). O álbum, a partir de *Pepper*, se tornou o formato preponderante nas práticas de produção e consumo para este gênero. Ser o primeiro disco editado do *rock* se relaciona com modelo criativo do estúdio como ferramenta de composição e a determinação vertical do processo criativo pela fonografia (OLIVIER, 2008), que se relacionam a inovação e o rompimento das lógicas instituídas, relevantes atributos para valorar

o *rock* em diversos momentos, considerando sua contínua configuração e reconfiguração. Com estes argumentos, o crítico contribui para justificar o valor canônico atribuído ao disco.

Algumas questões específicas sobre a capa também são salientadas pelo crítico, não apenas pelo que ele aponta como elevação do “patamar artístico do produto” (a partir das letras poéticas e da colagem inspirada em arte pop), mas também pelo seu caráter de representação simbólica, ao retratar as influências da banda para o trabalho em questão, tateando assim com o horizonte de expectativa da obra a partir da leitura de seus próprios elementos estéticos (conforme JAUSS, 1994; 2002): “Os sessenta e tanto personagens da capa refletiam tanto quanto as músicas o que passava pela cabeça dos *‘Fab Four’*” (SINGER, 1987, p. A30). Assim, ao mesmo tempo que faz uma leitura estética, Singer interpreta pela relevância da obra também no aspecto visual.

A partir daí, Singer interpreta como este clima de “viagem ao passado” propiciado por *Pepper*, pode ser lido de forma diversa sob outros horizontes de expectativas (JAUSS, 1994). No ano de lançamento, onde “jovens de dezoito e dezenove anos de uma sociedade confortável” eram convocados à guerra do Vietnã, o disco era um elemento de identificação com a juventude que rejeitava o mundo conservador, no qual os garotos “rasgavam seus cartões de recrutamento, deixavam a barba e o cabelo crescerem e saíam por aí com roupas coloridas e drogas sortidas na mochila” (SINGER, 1987, p. A30). Dez anos depois, os jovens de 77 “odiavam os hippies e a comercialização”. Para a juventude filiada ao movimento *punk*, com sua visão “apocalíptica”, o ódio aos *hippies* e à comercialização do movimento contracultural, numa negação a tudo o que simbolizava o “verão do amor”, *Sgt. Pepper* pode se apresentar um produto rejeitado – pela lógica artística e pelo modo de produção. Neste horizonte de expectativas brevemente delineado pelo crítico, onde o *punk rock* se apresentava como “(...) um apanhado as desilusões sociais exacerbadas durante a crise do petróleo em 1973 e pela formação musicista de parte dos músicos de *rock* que parecia desdenhar toda a tradição do *rock* de garagem” (JANOTTI JR., 2003, p. 48), o excesso de elaborações sonoras de *Pepper* não era bem recepcionado. Singer reitera, todavia, que a mesma crítica feita pelo *punk* à “boutique criada pelos Bealtes” com *Sgt. Pepper* enquanto retrato de um tempo, pode ser aplicada ao “*punk-chic*” comercial, que não obstante seu caráter mercadológico que vai de encontro aos primórdios do movimento, passa a ser aceito a partir de um determinado momento – trazendo à tona mais uma vez a dicotomia que constantemente se apresenta no *rock* entre aspectos mercadológicos e elementos de autenticidade. O crítico argumenta, por fim, que o vigésimo aniversário de *Pepper*, frente à realidade dos anos 80 “onde os hippies são minoria perto dos yuppies” aparece como uma

evidência “amarga” de que as promessas dos anos 1960 (e portanto, o de seus ensejos revolucionários) não foram possíveis de se concretizar. O termo *yuppies*, expressão inglesa para denominar jovens da classe trabalhadora urbana, são evidências de um cenário juvenil nos anos 1980 mais preocupado com a realização das próprias carreiras do que com o ímpeto de ruptura e transformação⁸¹ do tempo dos *hippies*, que estavam mais engajados com um ideal menos conservador, e que os *yuppies*⁸² acabam por retomar. Mas é justamente o surgimento desta classe trabalhadora que movimenta a indústria fonográfica e a venda de discos, inclusive no Brasil (JANOTTI JR., 2003, p. 62). Aqui, o crítico promove a já citada tentativa de uma articulação atual da obra com o momento presente do texto que escreve, ainda que seja a capacidade daquela de promover uma reflexão sobre o passado (dado que Singer reconhece um componente de “infantilidade” na contracultura). Assim ele apresenta para o público brasileiro consumidor de discos, que tipo de experiência *Pepper* pode promover.

Consideramos finalmente que a crítica de Singer aparece numa composição interessante com o texto de Bonalume Neto. A partir das três leituras que mobiliza, e dos diversos horizontes de expectativas com os quais tateia, Singer conclui o texto afirmando como os Beatles com “(...) um LP como *Sgt. Pepper’s* conseguiram dar credibilidade artística à época”. Não advoga, entretanto, no sentido de que seu *status* foi permanente, reconhecendo, a partir da própria letra da faixa-título que eles entraram e saíram de moda, mas ainda garantem um sorriso (seu atravessamento no tempo, portanto, não é imune a tensionamentos diversos). Desta forma, Singer identifica que *Pepper* ainda é capaz de gerar efeitos atuais, reflexão atual (a partir da desconstrução do caráter mais igênuo do imaginário do passado contracultural), e constrói uma valoração simbólica que contemporaneamente se coaduna com o cânone valorativo de uma obra relevante, mas faz uma construção bem articulada com diversos valores, expressões e características do gênero *rock*, inclusive em momentos distintos. Unido o texto de Singer aos aspectos do lançamento da obra em CD já trazidos por Bonalume Neto, a publicação celebrativa de *Folha de S. Paulo* é capaz de mobilizar, no público em potencial de 1987, o interesse pelo consumo da obra.

⁸¹ Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Yuppie>>. Acesso em: 20 jul. 2019.

⁸² Conforme o dicionário online Michaelis, *Yuppie* “Diz-se de ou jovem profissional da década de 1980, bem-sucedido financeiramente, caracterizado pela ambição, materialismo e pelos gastos excessivos em atividades caras e artigos de luxo”. Significado de Yuppie. Dicionário Michaelis Online, disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/yuppie/>>. Acesso em: 20 jul. 2019.

3.2.2 Vinte anos de ilusão (*O Estado de S. Paulo*, 31 de maio de 1987)

Em 31 de maio de 1987, a primeira página do Caderno 2 do jornal *Estado de S. Paulo* foi destinada integralmente a crítica pautada pelo evento celebrativo de 20 anos *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, desta vez escrita de Londres, pelo crítico musical Pepe Escobar. Ele, que apesar de se destacar atualmente como correspondente internacional especializado em análises geopolíticas e pelo seu trabalho com jornalismo investigativo independente, chegou a atuar como crítico de *rock* na cena paulistana da década de 1980. O título “Vinte anos de ilusão”⁸³ não faz referência direta ao álbum, mas é um indício que a análise empreendida pelo veículo vai demonstrar um olhar tensionador não apenas em relação às reverberações de *Sgt. Pepper*, como também no que diz respeito ao aproveitamento comercial dos movimentos sócio-culturais que o disco é reconhecido por representar. No horizonte de expectativas (JAUSS, 1994) de onde o crítico fala, conforme sua avaliação, a rememoração de *Pepper* é uma evidência da ilusão que restou sobre o caráter revolucionário do horizonte original.

No texto de Escobar é possível identificar a demarcação canônica atribuída ao oitavo disco dos Beatles presente em algumas expressões. No texto, logo abaixo do título, o crítico destaca que o dia 1º de junho celebra os 20 anos daquele que é considerado “o maior e mais influente álbum pop do século”, estando a frase grafada entre aspas. A expressão não aparece como uma consideração de Escobar, mas como uma atribuição valorativa externa sobre a obra, que é vista assim de maneira mais ampla, de acordo com sua crítica. O modo como Escobar aciona este elemento não vai tanto no sentido de reverberar o valor icônico do disco, mas de tensionar os valores do horizonte contemporâneo do qual fala. A construção irônica de suas formulações e a leitura histórica e interpretativa (JAUSS, 2002) que promove o auxiliam a questionar o uso comercial que é feito em *Sgt. Pepper* sobre o teor revolucionário dos movimentos da juventude (“sonho hippie”; “loucos sonhos de mudar o planeta”), em 1967: “Tradução (da época): Os Betles [*sic*] pegaram o movimento originário de São Francisco, empacotaram e poliram com típica finesse estilística inglesa e venderam para todo o mundo” (ESCOBAR, 1987, p.1).

Em seu texto marcado por um tom metafórico e comparativo, Escobar apresenta alguns contrapontos sobre o disco e os contextos que ele atravessa, ao mesmo tempo em que demarca

⁸³ A mesma publicação já foi analisada durante o VIII Historicidades dos processos comunicacionais (novembro de 2018), no trabalho intitulado “Historicidade da crítica musical e a reconfiguração do sensível”, realizado em co-autoria com Larissa Caldeira. Alguns acionamentos críticos destacados neste trabalho serão aqui retomados quando se mostrarem úteis para demonstrar as mobilizações em torno do cânone do disco.

duas nuances sobre o *Pepper*: o mito e o produto. É possível perceber o uso de contrastes no jogo de palavras da análise, como quando o crítico fala das duas décadas de “degradação e rentabilidade”, para se referir ao processo atravessado pelo disco de 1967 a 1987: de um lado, há a mudança dos valores preponderantemente cultivados na década em que *Pepper* nasceu no decorrer deste período (degradação), mas há também uma “operação de marketing” onde os responsáveis “empacotaram e poliram” o movimento *hippie* que o álbum representa (rentabilidade). Nesse sentido, percebe-se que ao mesmo tempo que apresenta o caráter mítico do disco, o crítico também tensiona sua relação com horizontes de expectativas sociais (JAUSS, 1994) diversos, indicando o teor dos movimentos da juventude em meados da década de 1960 e o apelo mercadológico mais atual pela nostalgia daqueles tempos:

Este suco drogas, dinheiro e liberdade de criação artística, destilado em vinil, resumiu toda a cultura jovem (hoje isso não existe mais) no seu momento de maior expansão, brilho e fascínio. Não é por acaso que todos os que viveram a época, direta ou lateralmente, sentem uma avassaladora, inexorável nostalgia. Oba, oba, complementa o marketing hardcore. Então vamos rentabilizar (ESCOBAR, 1987, p.1).

O trecho acima destacado evidencia um dos momentos em que Pepe Escobar apresenta uma dualidade no gênero *rock*, recorrente em diversos momentos de sua contínua reconfiguração, que é teoricamente apontada por Janotti Junior (2003, p. 22): a politização do rock na década de 1960 – em muito pautada, conforme o autor, pela penetração nos ambientes universitários e por outros movimentos de engajamento juvenis, e o caráter mercadológico deste gênero, que para ser partilhado globalmente depende também das atividades midiáticas por trás do lançamento de seus produtos. Na fala de Escobar, há um tom de desaprovação neste descompasso, como se o caráter revolucionário da juventude de 1967 não coadunasse com o tipo de movimentação industrial que formulou *Sgt. Pepper* enquanto produto da representação daquele tempo. A crítica do autor se estende ainda para o contexto e para os consumidores do disco de 1987, quando *Pepper* é relançado em um formato industrial diverso (o CD) tendo como público-alvo pessoas entre 25 e 40 anos (jovens ainda bebês em 1967 e adultos que neste ano faziam parte da juventude, respectivamente). Este público dos 40 anos é apontado por Escobar por voltar a consumir (comprar discos) como se jamais tivessem atravessado os anos de rompimento promovido pelo movimento *punk-rock*, que em muito negou padrões vigentes de consumo, moda e sociabilidade, e que não se associa às sonoridades consumidas nos discos em 1987 (como o Dire Straits e Fleetwood Mac, caracterizados pelo autor pelo som “asséptico” e pouco ousado). Pensando nas configurações do gênero rock, as bandas citadas por Escobar aparecem em contraponto ao *punk-rock* tanto pelas sonoridades menos agressivas (que podem ser classificadas como *soft rock*, *pop rock*) quanto pelas práticas cotidianas, que segundo Janotti

Jr. (2003, p. 19) podem ser vistas nas inter-relações manifestadas nas textualidades e nas condições de produção e reconhecimento que se relacionam ao seu público (o que também envolve o consumo). Tomando evidências desta leitura estética feita por Escobar, o vê-se que autor promove uma crítica tanto à configuração mais conservadora dos consumidores de *rock* em 1987 quanto em relação ao horizonte de expectativas do qual ele fala. Ao mesmo tempo, o crítico deixa rastros de seu horizonte subjetivo de valores (onde é possível identificar que ele prefere um *rock* de teor mais contestador, seja nas sonoridades ou no cunho transgressor). Os acionamentos de Escobar, neste sentido, apresentam consumidores de *rock* mais interessados em outros valores deste gênero (que não o caráter autêntico e transgressor), mas mais próximos ao *rock* mais comercial, que dialogava com a difusão midiática de outros gêneros (como a *pop music*).

Em todo o texto de Escobar, é possível perceber um esforço para reconstruir descritivamente o horizonte de expectativas, o que para Jauss (1994) se apresentaria na preocupação da crítica com o valor estético da leitura da obra (em comparação com outras leituras) e também com o valor histórico (que se consubstancia no entendimento da recepção do produto quando do seu lançamento e também ao longo do tempo). Por vezes, o autor apresenta o ano de 1967 através de rótulos e símbolos para explicar o contexto, os acontecimentos históricos e culturais relevantes que nortearam a primeira recepção de *Pepper*. Termos com “sonho hippie”, “loucos sonhos de mudar o planeta”, “movimento hippie” “Verão do Amor”, “Flower Power” são acionados por vezes para refletir como se constituíam os ideais da época, e por vezes para promover uma crítica às mobilizações políticas e sociais implementadas nestes anos. Também há o tensionamento constante com um possível retorno ao conservadorismo e ao reacionarismo em 1987, que colocam reiteradamente ao leitor como a relação com *Sgt. Pepper* é distinta quando vislumbrada fora do ideal sessentista, num contexto atravessado por novas preocupações. O autor parece indicar que o aparecimento do disco neste novo horizonte torna mais nítido que os anseios de 1967 não se concretizaram, além de evidenciar a despolitização e consumismo do público, a partir da exposição de acontecimentos contemporâneos em suas possíveis relações com o disco:

Em 1967, Michelangelo Antonioni veio à Inglaterra e voltou com *Blow-Up*, uma memorável elegia àquela garotada que à sombra das cidadelas vitorianas, construía um novo capítulo da história da música, moda e moral contemporâneas. A Lóndoa de 1987 não tem nada de swinging: degradação e violência urbanas, esquemas de vigilância dignos de 1984, remakes previsíveis do passado, e a perspectiva de um enterro definitivo em caso da próxima e possível vitória da dama-de-ferro nas urnas. Como no Brasil – mas por outras razões – todos buscam a melhor saída, o aeroporto (está até mesmo em capa satírica do *Private Eye*). O Revival de *Sgt. Pepper* acentua o torpor e realça a nulidade do imaginário atual (ESCOBAR, 1987, p.1).

Deixando clara a diferenciação dos dois *Sgt. Pepper* existentes, “o mito e o produto, na prática, em vinil”, a crítica aponta os lançamentos mercadológicos em torno da celebração de *Pepper* enquanto obra reverenciada: o disco no formato CD e o documentário sobre os seus 20 anos da ITV (Inglaterra). Ambos são apontados pelo autor como parte de uma operação promocional de interesse da indústria fonográfica em torno não apenas da celebração de *Pepper*, como também do lançamento de todo o catálogo dos Beatles nesta nova mídia física. Seu argumento é de que o enfoque das publicações não se preocupa em falar do disco em si (a obra e suas canções), nem mesmo em “re-escutar” o álbum “sob a clareza meridiana do CD”. A ausência desta escuta atualizada, para Escobar, implica também na invisibilidade das fragilidades do disco. Caso realizada e colocada em discussão, a escuta apontaria que “*Sgt. Pepper*, hoje, não se segura tanto, em conjunto, quanto *Revólver* ou mesmo *Rubber Soul*. Está carregado de auto-indulgências (...), tem diversos “buracos negros” para preencher vinil, e o dito “tema” não segura a estrutura” (ESCOBAR, 1987, p.1). Conforme podemos apreender da leitura de Cardoso Filho (2013, p.15), práticas de escuta não são apenas repetições de condições já estabelecidas, mas norteadas pelos contextos sociais, culturais e tecnológicos específicos. Ainda para este autor, a escuta não se desvincula da dimensão da materialidade concreta do suporte físico (embora também não seja o único elemento relevante) e neste sentido, compreendemos que a experiência do crítico do *O Estado de S. Paulo* com o disco na mídia CD foi relevante para que ele identificasse, em termos musicais, o enfraquecimento do conjunto das canções de *Pepper*, avaliado positivamente em outros escritos, de acordo com sua avaliação. Apesar de criticar a falta desta preocupação das publicações sobre *Pepper* com sua audição mais contemporânea com apoio deste formato digital, o próprio Escobar não centra seu texto nos elementos musicais do disco e das faixas de maneira mais específica, para além destes comentários. Ao se debruçar sobre estes novos formatos industriais, o crítico auxilia no vislumbre das práticas de consumo do *rock*, conforme sua configuração na segunda metade da década de 1980, na qual o desenvolvimento da classe média urbana no Brasil, o crescimento da indústria fonográfica, a segmentação em subgêneros e o processo de mediatização com sua presença massiva na TV e nas rádios, em consonância com um movimento mundial, ajudam a ampliar o consumo do gênero, embora o barateamento do custo dos CDs, no país, só ocorra de fato a partir da década de 1990, com a redução dos custos de produção (JANOTTI JR., 2003, p. 63).

Embora as faixas e seus elementos sonoros pouco apareçam ao longo do texto, é possível perceber alguns argumentos que se centram em torno de características do gênero *rock* que são chamadas em causa pelo crítico numa tentativa de flexibilizar o valor referencial atribuído a *Pepper* enquanto cânone constituído frente ao trabalho de bandas concorrentes dos Beates em 1967. Realizando uma leitura estética (JAUSS, 2002) comparativa, confrontando *Pepper* a produções do gênero *rock* em 1967, Escobar realiza uma análise subjetiva, demarcando sua opinião sobre o disco, mas sem evidenciar tanto, para além do que apontamos nos parágrafos anteriores, os elementos de sua escuta mais atualizada (crítica que ele mesmo faz em relação às demais análises sobre os 20 anos da obra). Para ele, em relação ao horizonte de 1967, o primeiro álbum do The Doors, e também o do Velvet Underground apresentam mais energia; Rolling Stones e novamente Velvet Unverground, implementam maior transgressão. E como retrato da época, “Citadel” dos Stones “pega mais fundo” do que “A Day in the Life”, dos Beatles. O autor critica os usos de *Pepper* pelo reacionarismo inglês como símbolo do insucesso do imaginário sessentista, ao mesmo tempo que reconhece que a obra consegue simbolizar, ainda que parcialmente, um momento histórico-cultural específico. Mas ao apresentar outros trabalhos musicais melhor sucedidos na implementação de valores relevantes para o gênero *rock* na época (aquele de viés mais psicodélico, experimental e consequentemente progressivo e politicamente engajado), Escobar promove um tensionamento do cânone apresentado para *Sgt. Pepper*, retirando a obra do espectro de um protagonismo solitário. As diversas leituras realizadas para a elaboração deste trabalho (DAVIES, 2016; HEYLIN, 2012; MARTIN, 1994; OLIVIER, 2008; TURNER, 2009) evidenciam que as múltiplas disputas e influências do cenário musical europeu e norte-americano foram relevantes para o desenvolvimento artístico e mercadológico dos trabalhos do gênero *rock* daquele período, embora a crítica musical nem sempre aponte o trabalho das outras bandas.

O autor da crítica do *O Estado de S. Paulo* dedica alguns parágrafos à análise do documentário da ITV sobre *Sgt. Pepper*, apontando elementos de seu conteúdo, comentários sobre o contexto retratado a partir de uma série de argumentos oriundos de uma leitura histórica e sempre com uso de linguagem metafórica e elaborada, que fortalecem o tom opinativo do texto. Para ele, o papel atribuído ao filme quando ele “celebra a psicodelia social de 1967 e tenta conciliar o momento histórico com a carreira dos Beatles” (ESCOBAR, 1987, p.1), falha neste objetivo ao não citar a guerra do Vietnã e os desdobramentos das revoluções estudantis – desconsidera, portanto, duas relevantes mobilizações da juventude para a compreensão do contexto sócio-cultural daqueles anos. Apesar de elogiar a trilha musical (“é uma trip das

galáxias”) e as imagens “antológicas” de uma época presentes no documentário, há uma crítica de Escobar que aponta para uma certa romantização do contexto retratado, e também uma falta de auto-crítica para a sociedade de 1987 – mobilizada pelo consumo e pelo conservadorismo, não obstante os acontecimentos dos vinte anos anteriores:

Todo mundo rememora os “velhos tempos”: Abbie Hoffman, Timothy Leary e até mesmo dois dos Beatles, George e Paul (Lennon está na tumba gritando “me deixem em paz”). E é aí que o documentário revela claramente o que aconteceu nesses 20 anos. Ou seja: como hippie e yuppie deu em yuppie. Como o espírito libertário de ousadia, experimentação, idealista, romântico, de compreensão sincera de si mesmo e do mundo, em busca de uma vida melhor – ou seja, a essência de tudo o que aconteceu de importante nos anos 60, além de qualquer detalhe manipulável – como isso foi dar no narcisismo passivo e no consumismo conservador dos anos 80 (ESCOBAR, 1987, p.1).

Nos parágrafos finais, Pepe Escobar reitera mais uma vez sua crítica à mobilização mercadológica em torno da obra e os modos como a nostalgia é acionada de modo pouco reflexivo nesta celebração da indústria fonográfica em torno do aniversário de *Pepper*. Ele inclusive tece um comentário que aponta Paul McCartney mais conservador do que vanguardista em seu trabalho, e como deste modo ele cuidava de restringir e tornar mais vendável o “potencial do impacto” da produção mais “revolucionária” de Lennon. Para nós, estas linhas nos aproximam dos horizontes subjetivos do crítico, que prefere determinados valores para o *rock* (próximos àqueles realizados pelas bandas do período de 1967, como transgressão, energia e ousadia, já citadas na interpretação comparativa de *Pepper* que ele realiza, além da rejeição deste aspecto mais mercadológico). Ao fim do texto, o Escobar suscita que o ouvinte antigo reescute os Beatles de maneira mais crítica, com cautela nos modos de recuperar a nostalgia dos anos 60, e convida o novo ouvinte a escrever ao jornal, caso queira prosseguir a discussão – o que na nossa interpretação reflete que para ele vão importar como os ouvintes que não tiveram contato com *Pepper* em 1967 recebem esta obra num horizonte diverso em 1987, a partir também de uma escuta num suporte físico distinto (O CD), sem as amarras do apego à representação de um passado romantizado (o que talvez explique o uso da palavra ilusão no título da publicação):

O que temos, no final? A gigantesca operacionalização de marketing organizada pela EMI Records para relançar Beatles em CD para nostálgicos com espírito crítico de amebas. Gerente de vendas: Mr. Paul McCartney (...) Reescutem seus Beatles, claro: mas cuidado com as recuperações. Dos anos 60, reescutem os sons – ainda hoje fonte inesgotável de prazer – e não suas cópias degradadas dos 80. Quanto ao Verão Do Amor em breve notícias do dito, da Califórnia, ao vivo, mas 20 depois... E quem quiser prosseguir na discussão escreva para este jornal. Mesmo – e principalmente – se estava fazendo “gu-gu” em 1967. (ESCOBAR, 1987, p.1).

A publicação do *O Estado de S. Paulo* para os 20 anos de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, portanto, se caracteriza por uma preocupação crítica em torno da obra e de sua escuta contextualizada, que revelaria uma flexibilização dos feitos e atribuições que até aquele momento foram creditadas ao disco, seja sobre seus valores como obra musical ou como representação histórica. Escobar utiliza as três leituras propostas por Jauss (2002), evidenciando, a partir delas, elementos estéticos, e históricos que confluem para sua visão interpretativa em torno das celebrações da obra – demarcando em especial sua crítica ao apelo comercial do aniversário do disco, onde tensionamento entre *rock* x mercado, que evidencia no texto, nos ajuda a vislumbrar suas preferências pessoais de gostos e valores em realção ao gênero musical. O texto interpreta a nostalgia pela nostalgia como um elemento prejudicial a análise crítica do produto e dos seus impactos, e Escobar aponta o modo como a operacionalização mercadológica da celebração pode fragilizar uma análise mais criteriosa do disco. Crítica inclusive (sem citar referências) como as análises de *Pepper* perdem o caráter de atualidade ao não dimensionar um panorama contemporâneo de experiência com o álbum. Entretanto, sua experiência subjetiva atualizada com a obra aparece de maneira pontual no texto, para revelar as fragilidades do álbum, através da escuta em CD, que a experiência com o LP não possibilitava, qualificando melhor, considerando o aspecto conjunto, obras anteriores dos Beatles (*Revolver* e *Rubber Soul*).

3.3 Críticas de 30 anos de *Sgt. Pepper* (1997)

3.3.1 Sargento Pimenta e sua capa histórica (*O Estado de S. Paulo*, 30 de maio de 1997)

A publicação celebrativa de *Sgt. Pepper* trazida em 1997 pelo *O Estado de S. Paulo*, publicada em seu Caderno 2, se diferencia das demais por ter como elemento central de discussão a capa do disco. Quem escreve a matéria, assinada como especial, é Carlos Primati, jornalista e historiador que colaborou regularmente em sua carreira com editorias de cultura de jornais (*Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*) e veículos musicais e culturais diversos (a exemplo da revista *Bizz*, *Mundo Estranho*, *Superinteressante*). Além de textos sobre música, ele também escreve sobre quadrinhos, games, televisão e cinema, dedicando-se mais especificamente ao gênero de horror. Colaborou também com os especiais “A História do

Rock”, publicados pela revista *Bizz* no ano de 2005⁸⁴. Trata-se, portanto, de um profissional que dedicou parte do seu trabalho à atividade de crítica cultural e que neste trabalho elegeu o elemento visual do disco como mote para sua avaliação.

A crítica, que ocupa quase uma página inteira, é composta por um texto principal (que aparece no centro superior da página), onde serão apresentados elementos sobre a produção e concepção da arte da capa do álbum, além de alguns elementos de curiosidade sobre ela, que é vislumbrada enquanto um aspecto relevante na experiência com *Sgt. Pepper*. Além deste conteúdo, outros nove intertítulos citam obras diversas (discos, filmes, capas de discos), que de alguma forma fazem referência ou são releituras de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, tendo como influência a sua capa e/ou a sua produção musical. Estas produções em torno de *Pepper*, que no intertítulo da publicação indicam que o disco serviu de “inspiração para muita coisa maluca”, se aproximam das discussões sobre pós-modernidade e do modo como os produtos artístico-culturais são produzidos e circulam no advento da globalização, que caracteriza este período da década de 1990, considerando a possibilidade intersemiótica (MARTINEZ, 2004) destes objetos a partir do disco. Esta característica também pode ser vislumbrada a partir do entendimento das intertextualidades (enquanto capacidade de um produto midiático citar outro, de maneira direta ou indireta). Conforme Umberto Eco (1989, p. 125) isto pode ser visto, por exemplo, no dialogismo intertextual, quando “um texto cita, de modo mais ou menos explícito, uma cadência, um episódio, um modo de narrar que imita o texto de outrem”. Considerando como a intertextualidade promovida nestes produtos atua dando mais visibilidade a *Pepper*, e sem intentar promover um diálogo mais aprofundado acerca da pós-modernidade, nos apoiamos em Zygmunt Bauman para pontuar brevemente o valor pós-moderno da arte pautado pela publicidade e pelo mercado:

Como sugere Baudrillard, a importância da obra de arte é medida, hoje, pela publicidade e notoriedade (quanto maior a platéia, maior a obra de arte). Não é o poder da imagem ou o poder arrebatador da voz que decide a “grandeza” da criação, mas a eficiência das máquinas reprodutoras e copiadoras — fatores fora do controle dos artistas. Andy Warhol tornou essa situação uma parte integral de sua própria obra, inventando técnicas que deram cabo da própria ideia do “original” e produziram unicamente cópias desde o início. O que conta, afinal, é o número de cópias vendidas, não o que está sendo copiado (BAUMAN, 1998, p. 130).

Como a crítica sob análise é dedicada preponderantemente ao elemento visual de *Pepper*, consideramos relevantes tecer alguns comentários sobre ele, externos ao texto de

⁸⁴ Disponível em: <<https://www.tudosobreseufilme.com.br/2016/03/carlos-primati-responde-7-perguntas.html>> e <<http://cinemacenaum.blogspot.com/2010/08/quem-e-carlos-primati.html>> Acesso em: 18 mar 2019.

Primati, com auxílio de outros autores. A capa de *Sgt. Pepper* por si só já é alvo de diversas investigações e considerações, não apenas efetivamente pelo aspecto artístico em si mas pelas características de seu formato, considerado pioneiro. Acompanhando as 13 canções de *Pepper*, o LP vinha envolvido em uma embalagem dupla de papelão, que além das imagens dos Beatles interpretando a banda do Sargento Pimenta e a montagem fotográfica reverenciada na crítica que analisamos, incluía também as letras de todas as faixas do álbum, além de figuras para recortar – algo novo para o mercado fonográfico naquele momento. A inclusão das letras no encarte, prática que após *Pepper* rapidamente se tornou usual, foi uma sugestão do designer gráfico Gene Mahon, para seguir a ideia do grupo de incluir no disco tantos recursos extras quanto fosse possível. Os recortes desenhados pelos mesmos artistas gráficos da capa incluíam um cartão postal, o desenho de um bigode similar ao dos músicos na foto além de listras e distintivos de lapela combinando com os trajes da banda fictícia; estavam ali para cobrir o espaço em branco do álbum que não seria mais duplo (INGLIS, 2008, p. 95-96). A maneira como a capa de *Pepper* foi elaborada demonstra uma nova forma de exploração comercial da música, revestindo o vinil com arte visual, tornando o disco não apenas um produto musical, mas um produto artístico completo. Sua construção foi estrategicamente executada para funcionar ao mesmo tempo como propaganda e embalagem, e também como um elemento que complementava a interpretação do disco, através das imagens que estimulavam a imaginação do público e despertavam diversas percepções e interpretações sobre as canções. A preocupação da banda com capa de *Pepper* segue na direção de um modelo industrial no mercado fonográfico onde os artistas pop e gravadoras passam a privilegiar o álbum, e a partir dele explorar comercialmente os singles.

Até *Pepper*, as capas dos discos seguiam a tendência de utilizar uma imagem atrativa da banda ou performer, acompanhada do nome do artista (ou grupo) e do título do trabalho. Mas a inovação em termos de capas artísticas na carreira dos Beatles já havia sido testada com sucesso em *Revolver* que, graças à arte visual do designer Klauss Voorman, recebeu a premiação Grammy de Melhor Capa de Álbum em 1966. De acordo com Ian Inglis (2008), este feito teria inspirado os Beatles a ousar ainda mais em todo o encarte de seu disco seguinte, desenvolvendo a ideia de que ele deveria ser pensado em conjunto com as canções, dando assim o mesmo peso para arte e música no produto final. Neste processo de criação do invólucro visual do oitavo álbum, os Beatles se envolveram diretamente na concepção do design, contrariando a tendência de que estas decisões ficassem exclusivamente sob a responsabilidade das gravadoras e seus executivos de marketing. Ainda nas palavras do autor,

Sgt. Pepper continua sendo o único álbum dentro da música popular cuja capa atraiu tanta atenção e debate quanto a música que contém. Apesar das inovações musicais, transformações comerciais e proliferação de estilos e práticas culturais relacionadas que redirecionaram a produção e o consumo da música popular desde o nascimento do *rock 'n' roll* em meados da década de 1950, a arte da capa do álbum permaneceu em grande parte intocada (INGLIS, 2008, p. 91, tradução nossa)⁸⁵.

Retornando à análise da crítica do *O Estado de S. Paulo*, no texto central de Primati, é possível notar uma preocupação em apresentar ao leitor diversas curiosidades acerca dos elementos de produção da arte que acompanha a embalagem de *Sgt. Pepper*, com um conjunto de dados que referendam aqui o acesso do crítico a informações de difícil acesso do grande público sobre a obra. Assim, ele aborda as escolhas pelos integrantes dos Beatles das personalidades que figuram na foto, as dificuldades jurídicas da gravadora para conseguir autorização para a presença daquelas pessoas na imagem e até um resquício de como ela é lida pelo público “A colagem logo tornou-se clássica, e cada detalhezinho já foi esmiuçado à exaustão”, denotando um rastro sutil de experiência com a obra. Como a palavra “clássica” sugere, a construção destes parágrafos lida diretamente com o cânone constituído em torno do disco, onde os Beatles são apontados como os “representantes mais influentes da cultura pop”, e *Pepper* o disco responsável por criar “a grande reviravolta na música pop”. Ao aniversário do disco, também fica reservada a importância de um acontecimento histórico: “O dia 1º de junho entrou para história da música moderna”. Esta leitura interpretativa (JAUSS, 2002), que o crítico promove, tem como eixo a relevância artística do projeto visual, realizado, segundo o autor, pelo “consagrado artista plástico Peter Blake”. Percebe-se assim como, a partir de uma breve leitura histórica, pautada por uma aproximação do contexto de produção da capa, como o aspecto da artístico-visual aparece enquanto essencial para a composição do álbum e para sua relevância histórica:

Dois meses antes [*do lançamento*], no entanto, a história já estava sendo feita. Foi no dia 30 de março de 1967 que os Beatles se travestiram como a “Banda do Clube dos Corações solitários do Sargento Pimenta” e posaram junto de uma colagem de seus ídolos para a mais famosa capa de disco de todos os tempos. O cenário foi armado pelo consagrado artista plástico Peter Blake no Chelsea Manor Studios, em Londres, seguindo uma ideia original dos próprios Beatles (PRIMATI, 1997, p. D9).

A leitura estética (JAUSS, 2002), a relação com diversos horizontes de expectativas (JAUSS, 1994) e tensionamentos em relação ao o gênero *rock* em momentos distintos, a partir

⁸⁵ “Sgt. Pepper remains the only album within popular music whose cover has attracted as much attention and debate as the music it contains. Despite the musical innovations, commercial transformations, and proliferation of styles and related cultural practices that had redirected the production and consumption of popular music since the birth of rock ’n’ roll in the mid-1950s, the art of the album cover had remained largely untouched”.

do horizonte subjetivos de gostos e valores do crítico, aparecem de maneira melhor na referência aos trabalhos que realizam referência, paródia ou homenagem⁸⁶ a *Sgt. Pepper*. As citações voltadas propriamente a este disco (até mesmo as de caráter mais estético), aparecem de forma mais pontual na crítica como um todo, a partir do aspecto comparativo em relação aos produtos que promovem relação intertextual com o álbum. Ainda assim, as avaliações positivas a *Pepper* podem ser vislumbradas, e destacaremos alguns exemplos para observar a Primati mobiliza seu juízo positivo sobre a obra.

Sátiras à *Pepper* que aparecem na publicação ganham destaque por serem avaliadas como obras elogiadas – não obstante sejam reconhecidas por criticarem a conduta mercadológica dos Beatles em relação ao contexto do revolucionário de 1967. O crítico, entretanto, não levanta este quesito em seus argumentos, que se referem à contradição do gênero *rock* onde o caráter criativo das obras e a exploração comercial eram colocados em tensionamento, conforme já argumentado em análises de críticas anteriores a esta. *Sgt. Pepper* aparece quando o crítico analisa que o disco *We're Only in it for The Money*⁸⁷, da banda The Mothers of Invention, se tornou “um clássico à altura do original”, mesmo que a colagem fosse “uma verdadeira baderna, misturando as criaturas bizarras do Mothers (...) com figuras ilustres. Já ao falar do trabalho do trio inglês Supergrass, *In it for the Money* (lançado no Brasil naquele ano), Primati pontua: “A dinastia dos malucos não para”, numa referência às releituras intertextuais entre obras. Nossa pesquisa, entretanto, não identificou nenhuma relação direta entre este disco da banda Supergrass e *Sgt. Pepper* ou mesmo à sátira do Mothers of Inventions. Mas é sua citação, na crítica, que mais nos aproxima às práticas do gênero *rock* no período de 1997. Supergrass fez parte do *Britpop*, movimento surgido na Inglaterra como uma reação ao sucesso do *grunge* nos Estados Unidos (CARDOSO FILHO, 2013, p. 151; 276), com conteúdo das letras de problemáticas britânicas e elementos de sonoridades do pop dos anos 1960. O *grunge*, por sua vez, era um subgênero que misturava o *punk* e o *heavy metal* (de sonoridades mais agressivas) com “letras desesperançosas e melancólicas que rapidamente ganharam as TVs, as rádios e a Internet” (JANOTTI JR., 2003, p. 52) e que apresentavam relação com questões da juventude. Levando em consideração o sucesso do *In it for the Money*, que alcançou

⁸⁶ Sobre as paródias e homenagens, enquanto leituras intertextuais, Eco (1989, p. 125) preceitua: “Mais interessante é quando a citação é explícita e consciente: estamos então próximos da paródia ou da homenagem ou, como acontece na literatura e na arte pós-moderna, do jogo irônico sobre a intertextualidade (romance sobre o romance e sobre as técnicas narrativas, poesia sobre a poesia, arte sobre a arte)”.

⁸⁷ “Nós só estamos nessa por dinheiro” (tradução nossa).

bons índices críticos⁸⁸, e do *mainstream* alcançado tanto pelo *britpop* quanto pelo *grunge* através de sua presença midiática, é possível associar o ano em que o crítico escreve ao momento em que a cartografia do gênero *rock* era configurada pela existência diversos subgêneros, que também mantinham uma relação diversa entre mídia, mercado e juventude. Ao mesmo tempo que as práticas de produção eram auxiliadas pelo barateamento de equipamentos e tecnologias, propiciando o surgimento de estúdios independentes, alguns subgêneros (como os supracitados), ao mesmo tempo em que dialogavam com preocupações das juventudes, também se articulavam com o mercado e a mídia, levantando críticas e evidenciando como a dualidade entre autonomia criativa e consumo sempre aparece em relação ao gênero *rock* em nuances distintas, a depender do contexto e de configurações territoriais, sociais e culturais. O crítico, todavia, não promove em sua avaliação nenhuma aproximação mais efetiva ao *rock* do horizonte de expectativas do qual escreve.

A outra sátira de destaque também promove esta crítica mais mercadológica à produção dos Beatles, mas desta vez, trata-se de um documentário de mentira sobre uma banda inspirada no quarteto, intitulado *All You Need Is Cash*. Primati contrasta a obra com o “embaraçoso” filme de *Sgt. Pepper* realizado pelos Bee Gees (sobre o qual não traz mais informações). O crítico aponta o filme-sátira como “a história de uma certa banda chamada The Rutles, um quarteto britânico assombrosamente parecido com os Beatles”. Cita que as canções da trilha sonora eram versões de grandes sucessos dos *Fab Four* e aponta que a obra foi indicada ao *Grammy* de Melhor Disco de Comédia. Apesar de não promover uma associação mais próxima do oitavo disco dos Beatles, o filme trazido acaba por referenciar o mesmo tipo de crítica ao aspecto mercadológico, mas desta vez numa produção que data 1978 – época em que o movimento *punk*, pregava um rock mais amador, menos intelectualizado, com valorização da atitude e do lema “faça você mesmo”, numa rejeição, portanto, de um aspecto mais comercial do gênero (JANOTTI JR., 2003, p. 49).

Outro movimento comparativo relacionado a *Sgt. Pepper*, aparece na crítica como indício de uma leitura histórica (JAUSS, 2002), que aponta uma evidência da disputa no cenário artístico-comercial do contexto em que o disco foi produzido e lançado. Tomando a referência da boneca “vestida de Shirley Temple” na capa do álbum dos Beatles com uma placa escrito “Bem-Vindos Rolling Stones”, Primati interpreta de maneira ácida a resposta da citação. A

⁸⁸ O segundo disco do Supergrass aparece em algumas listas de eleições de veículos britânicos, sendo seu melhor posicionamento o 10º lugar na eleição de “melhor álbum do ano” da revista NME. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/In_It_for_the_Money>. Acesso em: 14 jun. 2019.

banda The Rolling Stones, contemporânea dos Beatles e considerada concorrente direta, tem um de seus discos apontados por retribuir a referência. Interpretamos as expressões “emocionados com a citação” e “retribuíram a gentileza” como um tom crítico mais afiado, que aqui aparece como uma indicação da competitividade comercial e musical que norteava a relação dos dois grupos – o que se estendia também a outras bandas do período não apenas no cenário europeu, como também nos Estados Unidos (conforme HEYLIN, 2012). *Pepper* é mais uma vez valorado como álbum de destaque frente à própria obra dos Beatles, (o que não chega a ser uma comparação com seus trabalhos anteriores, numa relação mais direta com o horizonte da obra, mas um termo genérico que a posiciona com maior valor). Há ainda no trecho uma evidência da contemplação das capas dos LPs enquanto parte das obras musicais, quando o crítico aponta que o efeito holográfico utilizado na capa dos Stones fez Ringo Starr “sumir”, voltando a ser vista nas edições de CD, formato de consumo que em 1997, já era popular (outro indício, portanto, de práticas no horizonte de expectativas contemporâneo à crítica):

Inspirados pela obra máxima dos Beatles e emocionados com citação na capa de Sgt. Pepper, os Rolling Stones retribuíram a gentileza colocando os quatro rapazes de Liverpool na montagem da capa o psicodélico *Their Satanic Majesties Request* (1968, acima). O problema era que a cara de Ringo sumiu em meio a seu caríssimo efeito tridimensional, só ressurgindo na versão em CD do disco (PRIMATI, 1997, p. D9, grifo nosso).

Por fim, sobre esta crítica, apontaremos como Primati apresenta os trabalhos que, subjetivamente, ele avalia como negativos ou mesmo na classificação de itens bizarros⁸⁹. Em “De meter medo”, o texto traz a leitura intertextual da banda Macabre, que no álbum *Sinister Slaughter* (1993) “imitou” a colagem de Peter Blake para o disco dos Beatles, apresentando rostos de “assassinos psicóticos” no lugar das figuras artísticas da capa de *Pepper*. O tom pejorativo em relação a este produto fica claro na análise das escolhas da banda, como quando o Primati diz que a Macabre decidiu fazer o mesmo que o quarteto britânico “homenageando seus grandes ídolos” (descritos como famosos “*serial killers*”), e também quando ele descreve o som como “21 aberrações barulhentas do CD (que) narra os feitos de dóceis figuras sociais” (PRIMATI, 1997, p. D9). É possível deduzir que o autor deixa transparecer um conflito de gosto musical subjetivo, que vai confrontar as práticas do *rock*/ pop psicodélico de *Pepper* com práticas de um subgênero do *heavy metal* – o *death metal*, onde o uso de temáticas como morbidez, violência e culto ao horror fazem parte das gramáticas do subgênero, e não seriam

⁸⁹ A “avacalhação definitiva”, para o crítico, foi a referência a *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* na capa de uma produção pornográfica, em 1995. Citamos aqui pela curiosidade do fato, uma vez que segundo Primati, foi utilizado o mesmo sistema de “homenagens” utilizado pelos Beatles, com homenagens a pessoas da indústria fonográfica.

tomadas como elementos a desmerecer o trabalho da Macabre. O mesmo pode ser dito sobre o resultado sonoro, indicado por Primati como “barulhento”. Além da evidência deste horizonte subjetivo do crítico, a presença da Macabre com seu quinto disco (1993) é também um indício das práticas segmentadas do *rock*, em seus gêneros e subgêneros, que vai dialogar com públicos específicos (JANOTTI JR., 2003).

Em “Cha Cha Cha”, o crítico aponta a existência do CD Tropical Tribute (1996), que reúne diversos artistas de ritmos latinos, como salsa e merengue, em versões para treze canções do quarteto, sendo apenas uma delas daquele que o autor chama aqui de “clássico disco dos Bealtes” (a versão em espanhol de “With a Little Help From My Friends”). Retratado como um dos “(...) itens mais bizarros cometidos em nome dos *Fab Four*”, a capa é assinalada por fazer uma cópia de Pepper “em clima de banana”, com colagens de artistas “porto-riquenhos e cubanos”, culminando num resultado avaliado negativamente por Primati. Percebe-se que sempre que há uma desaprovação subjetiva do crítico na citação da “obra clássica”, o item apresentado é interpretado como parte da categoria de estranhezas.

Um último produto tem destaque no texto pela ousadia de realizar uma releitura improvável em torno de *Sgt. Pepper*, assim como os que já foram aqui expostos. Acusado de “encaretar” o oitavo álbum dos Beatles, o disco homônimo *Sgt. Pepper* (1992), da banda de *rockabilly* Big Daddy, conforme Primati, implementou versões do *Pepper* original dando a roupagem dos anos 50, dos primórdios do gênero *rock*. Além da crítica do trabalho neste álbum, sobressai mais uma vez a ideia de um conflito com as sonoridades do disco dos Beatles que é apontado como clássico, onde o próprio intertítulo “encareitando” indica que a Big Daddy teria dado passos para trás, tornando antiquado o som mais moderno alcançado no *Pepper* dos Beatles: “Vale como bizarrice, já que a banda tem esse costume de limitar-se a pegar canções de sucesso para transformá-las em *rockinhos* ingênuos” (PRIMATI, 1997, p. D9). Mesmo que em algumas configurações do *rock*, o resgate de sonoridades e de práticas do gênero de momentos anteriores seja uma tentativa de estabelecer uma ruptura com determinado horizonte de expectativas (como aconteceu com o *punk* em relação ao *rock* progressivo, no fim da década de 1970), a produção do Big Daddy é interpretada pelo crítico como um retrocesso, considerando valores atribuídos a *Pepper* no horizonte de seu lançamento (1967) como autenticidade, ruptura e criatividade. Assim, considerando o horizonte subjetivo do crítico, que vai compor o horizonte de expectativas (JAUSS, 1995) que limita os modos de vislumbrar um produto artístico, para Primati, *Pepper* continua como uma obra de maior valor.

Compreendemos que a crítica de 1997 do *O Estado de S. Paulo* a *Sgt. Pepper* tem como cerne a capa do disco, sua relevância histórica e a influência que ela gera em outros artistas, considerando os produtos que surgiram a partir de uma leitura intertextual (ECO, 1989). Ao partir do posicionamento valorativo da banda The Beatles e sua relevância para a cultura pop, e também com a presença de termos mais generalizantes do valor canônico do álbum, contribui para reverberar *Pepper* enquanto obra-prima de destaque não apenas em relação aos próprios trabalhos da banda, mas também considerando outras produções do gênero *rock*. Ao se pautar pelo aspecto da curiosidade das informações, e pela proposta comparativa com as releituras do disco, a crítica de Prinati utiliza a leitura estética em relação a *Pepper* de maneira superficial, sendo mais destacados estes elementos quando ele avalia os trabalhos que se referenciam no disco. Os indícios de horizontes de expectativas diversos aparecem de forma pontual. Mesmo no movimento comparativo, as leituras de ordem histórica e interpretativas são melhor vislumbradas do que a estética, mas a construção geral do texto não apresenta tensionamentos em relação ao oitavo disco dos Beatles. A partir da construção que promove (até mesmo por não evidenciar uma dimensão de sentidos e valores atualizados, nem mesmo uma dimensão de experiência mais próxima com *Sgt. Pepper* no contexto de 1997), consideramos que ela é uma das construções críticas do espectro de nosso *corpus* empírico que mais contribui para a reverberação do valor canônico do oitavo trabalho dos Beatles.

3.3.2 *Sgt. Pepper's* – O disco do tamanho do mundo (Rock Press, Julho de 1997)

A edição correspondente aos meses de julho e agosto de 1997 da *Rock Press* exibiu entre suas chamadas principais os “30 anos de *Sgt. Pepper's*”. A oitava edição desta revista brasileira dedicada ao gênero *rock*, em seu segundo ano atividades, é a primeira dentre as publicações de caráter mais independente a ser vislumbrada neste trabalho, e neste sentido, consideramos relevante resgatar algumas informações acerca de sua atividade como premissa da análise que propomos a esta dissertação.

A *Rock Press* foi uma revista impressa que teve seu primeiro número lançado em 1997. Embora a edição utilizada nesta pesquisa possua um formato gráfico geral bastante similar às revistas de maior porte (apresentando ficha técnica completa, que indica diversos departamentos, e vendendo inclusive assinaturas anuais), é possível perceber que o veículo tinha uma produção mais independente e dificuldades financeiras para sobreviver no mercado,

já no seu segundo ano de existência. O editorial da página 3, intitulado “mea culpa”, nos informa acerca das adversidades enfrentadas pela *Rock Press*:

No editorial passado, dissemos que enquanto fosse possível e plausível, manteríamos o preço de R\$ 2,00. Batalhamos arduamente para realizar o nosso intento, mas forças nada ocultas obrigaram-nos a aumentar o preço da revista, caso contrário, seríamos forçados a enfrentar a situação e atitude mais drásticas ainda, isto é, agonia e fim do *Rock Press*. Como envergamos mas não quebramos (!), optamos por manter esta revista independente, com a compreensão de todos vocês que vibram e torcem conosco. Ser flexível na hora certa, ser radical na hora certa e conseguir perceber a diferença, essa é a ideia. Valeu, galera. E toca pra frente! (REITBERBER e VERA, 1997, p.3).

Não obstante o relato dos editores, sabe-se que a *Rock Press* prosperou por alguns anos como veículo impresso, sempre mantendo o seu caráter independente como eixo central. As primeiras edições eram completamente em preto e branco, depois as capas passaram a ser impressas em cores. A partir de uma reforma gráfica em 2004, toda a revista passou a ser colorida, inclusive as páginas internas. Em 2005, a *Rock Press* deixou de ser impressa e surgiu o Portal *Rock Press*, em atividade no ano de 2019, e que ainda é mobilizado por uma produção independente, aceitando material físico e trabalhos de leitores para alimentar seu conteúdo⁹⁰.

Conforme entrevista concedida ao Observatório de Imprensa em 2004⁹¹ Cláudia Reitberg, jornalista e proprietária da revista à época, contou que o desejo de criar a *Rock Press* surgiu a partir do fato de ela e Robson Vera, também jornalista, e seu marido e sócio na época, não encontrarem conteúdo sobre *rock* que os satisfizesse em termos de revista. A partir daí, resolveram abrir uma editora, buscar anunciantes por conta própria e fazer o primeiro esboço. As primeiras edições da *Rock Press*, com capa e conteúdo somente em preto e branco, se assimilavam mais aos *fanzines*. No que diz respeito aos custos de produção do conteúdo da revista, Reitberg informa que o pagamento dos colaboradores se dava através de permuta (ou seja, sem remuneração em dinheiro). A existência da *Rock Press* (como revista no horizonte de expectativas de 1997, e como portal atualmente), remete ao argumento de Janotti Jr. (2003) acerca da contínua reconfiguração do gênero *rock* (inclusive no consumo de suas informações). O autor descreve que a resistência ao modelo econômico e social no *rock* também diz respeito

⁹⁰ As informações aqui constatadas foram retiradas da entrevista da criadora da revista ao Observatório de Imprensa (referenciada abaixo) e do próprio Portal *Rock Press* e de artigo na Wikipedia sobre o site, verificadas conforme a entrevista. Foi necessário buscar o apoio de outras fontes pois além de não ter elementos importantes, como aba do tipo “Quem Somos” ou mesmo uma barra de busca, o portal apresenta navegação difícil e mais próxima de blogs e sites amadores, sendo complexo o resgate de seus arquivos ou mesmo leitura e acesso a diversos conteúdos. Não obstante isto, o próprio artigo da Wikipedia o aponta como “um dos mais importantes portais especializados da América Latina”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Portal_Rock_Press> Acesso em: 20 mai 2019;

⁹¹ Disponível em: <<http://observatorioidaimprensa.com.br/jornal-de-debates/segredos-da-longevidade-de-uma-revista-de-rock/>>. Acesso em: 21 mai 2019.

aos modos como os roqueiros, em suas práticas, sobrevivem e atravessam as pressões do cotidiano. Pensando no veículo e em como ele reflete práticas do gênero, destacamos: “A ideia geral é de que o *rock* depende de alianças descentradas e de conhecimentos especializados. Os *fanzines*, *sites*, pequenas gravadoras e lojas especializadas refletem a fragmentação, a tensão e os desníveis da circulação midiática(...)” (JANOTTI JR., 2003, p. 24).

É conveniente ainda apontar algumas informações sobre o nome que assina a matéria dedicada a *Pepper*. Carlos Eduardo Lima contribuía com seu trabalho para a *Rock Press* nos moldes mais independentes que este veículo assumia em 1997. Hoje, conforme perfis disponibilizados nos sites para os quais escreveu ou escreve indicam, Carlos Eduardo (conhecido como CEL) é jornalista e atual doutorando em história social, especializado em cultura pop, e escreveu por mais de 20 anos como crítico musical para veículos como o site *Monkeybuzz*, a revista *Rolling Stone*, e também o portal *Rock Press*, sendo hoje editor-chefe do site Célula Pop⁹². Tem-se assim que, os primeiros escritos dele para a revista, cuja publicação analisamos, permeavam o início de sua atividade como crítico musical. Em um destes perfis, ele indica sobre si: “Acha que o mundo acabou no meio da década de 1990 e ninguém notou. Escreve sobre música e cultura pop em geral. É fã de música de verdade, feita por gente de verdade e acredita que as porradas da vida são essenciais para a arte”⁹³.

No que diz respeito à crítica em análise, que ocupa uma página inteira da revista, é possível perceber como sua composição gráfica, de diagramação emaranhada, típica de um trabalho realizado com menos recursos é também um indício dos moldes de produção deste veículo. A montagem com diversas imagens que remetem aos movimentos da juventude (manifestações, jovens com vestimentas de estilo *hippie*, imagens de discos de artistas da época – Bob Dylan, The Rolling Stones, e também fotos de músicos como os próprios Beatles e Jimi Hendrix) ajudam a remeter ao horizonte da produção e primeira recepção de *Sgt. Pepper*. No canto esquerdo superior, em uma espécie de selo redondo, estão registrados os dizeres “o novo faz 30 anos”. Tal frase, conforme o subtítulo indica, demarca o início de uma série comemorativa acerca de “acontecimentos musicais que mudaram o mundo”. Além desta dimensão acontecimental mais geral do ano de 1967, a ideia de novidade também é associada pelo crítico a *Sgt. Pepper*, que apesar de completar três décadas de existência, pode ser vislumbrado por manter sua atualidade, não obstante a passagem do tempo. Entretanto, seu

⁹² Disponível em: <<https://celulapop.com.br/thom-yorke-lanca-novo-album-anima/>> Acesso em: 20 mai 2019.

⁹³ Disponível em: <<http://li295-151.members.linode.com/autores/22/carlos-eduardo-lima/>> Acesso em: 21 mai 2019.

texto não aciona elementos de uma experiência contemporânea a 1997 com a obra, nem mesmo práticas de escuta atualizadas do disco (e do *rock*, de maneira geral). Assim, acreditamos que a dimensão da novidade aparece enquanto uma reiteração de uma avaliação pretérita sobre o caráter da obra no horizonte e expectativas de 1967, que é incorporada na crítica, transmitindo um aspecto da dimensão valorativa canônica do disco.

Nas letras maiores que intitulam todo o conteúdo da publicação, já se vislumbra a designação de um aspecto canônico do disco dos Beatles: “*Sgt. Pepper’s*, o disco do tamanho do mundo” dá a ideia de grandiosidade à obra. Acima da frase, contrariando a lógica natural de leitura, encontra-se o subtítulo, que demarca não apenas a relevância do ano de 1967 para a configuração do mundo atual, mas também para o imaginário que permeava a época e os levantes revolucionários ante posturas conservadoras políticas e sociais. Seu texto compreende que *Pepper* compõe uma série de episódios do contexto da música (e das artes) que foram significativos para uma espécie de transformação social naquele ano, e que ainda reverbera como novidade, conforme a visão do crítico. Assim, tomando por base a perspectiva das leituras de Jauss (2002), Lima faz um movimento de leitura que é histórica, à medida que recorre aos acontecimentos do período, mapeando o contexto de produção e lançamento do disco; e interpretativa, quando entende que este período foi responsável por um rompimento não apenas na seara artística-musical, mas também na história do mundo de modo geral:

Parece que o mundo escolheu um ano para transformar-se completamente e começar a ser o que é hoje: 1967. Em vários lugares desta bolota azul e branca, cineastas, pintores, ativistas políticos e pessoas comum [sic] foram tomados [sic] por um inconsciente dever de mudar e romper barreiras. Já faz trinta anos que isso aconteceu e tudo ainda soa novo em comparação com o que fazemos hoje. Rock Press vem comemorar com você este aniversário, iniciando uma série sobre os acontecimentos musicais que mudaram tudo – ou quase tudo. Parabéns... (LIMA, 1997, p. 28).

O fortalecimento da noção de *Sgt. Pepper* enquanto um disco antológico aparece em outros momentos no texto, como no intertítulo que destaca “1967 e o mundo coube em um disco”, dando a ideia de que o álbum resumiu ou representou tudo o que acontecia naquele ano, em todo o mundo, remetendo à noção do disco como retrato de uma época. Quando diz que com *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* “os quatro rapazes ousaram mais do que qualquer outra banda do seu tempo”, o crítico posiciona os Beatles e este trabalho a frente de outras bandas de *rock* no que diz respeito a este caráter da ousadia, elemento sempre importante para as práticas do gênero *rock* (mesmo em seus anos de surgimento), e que diz respeito, conforme Janotti Jr. (2003), a uma ideia de ruptura em relação aos padrões vigentes. Desta forma, Lima conduz o leitor a vislumbrar *Sgt. Pepper* como um empreendimento musical arrojado. No que

diz respeito às canções, há também este reforço, quando no penúltimo parágrafo do texto, as faixas de *Pepper* são identificadas como “clássicos eternos do rock”, dando a dimensão da sobrevivência da obra no atravessamento temporal ao mesmo tempo que já posiciona o disco com este rótulo já em 1997. “A Day in the Life” também é apontada como “obra-prima suprema”, colocada num patamar valorativo máximo frente a outras produções, mas nenhum dado comparativo mais atual, referente ao horizonte do *rock* contemporâneo ao seu texto, é evidenciado para ajudar a sustentar sua interpretação.

É interessante perceber a preocupação do crítico em pontuar outros trabalhos e artistas que também tenham sido marcantes para as rupturas promovidas no gênero *rock* e na música pop durante este período, mais especificamente entre os anos de 1965 e 1967. Com este movimento de leitura histórica, ele aproxima o leitor de 1997 ao contexto de produção de *Pepper*, além de apresentar outros atores de relevância para o cenário artístico-musical do *rock*, que tenham sido expressivos em relação a valores como inovação e transgressão. Heylin (2012), por exemplo, ao longo de seu livro, aponta como Bob Dylan e Brian Wilson foram notórios no cenário de disputas e influências que mobilizaram os Beatles em suas produções, que escapavam das práticas anteriores da banda, tanto nos moldes de trabalho, na postura nos palcos e estúdio, como também em resultado de sonoridades. O crítico da *Rock Press* evidencia estes dois nomes neste período (mas apenas eles): “(...) duas pessoas do outro lado do Atlântico, mais precisamente nos EUA, levaram tudo aquilo muito a sério: Bob Dylan e Brian Wilson”. A partir daqui, Lima coloca o papel destes músicos para o aspecto da novidade no gênero *rock* para a época, tirando os Beatles de um protagonismo exclusivo no que diz respeito a quesitos como inovação e ruptura para as práticas musicais do período. Isto ocorre, por exemplo, quanto o crítico pontua que Dylan chocou a plateia no Festival de Newport (1965) quando apareceu com sua guitarra elétrica num evento onde a música *folk* acústica era o cerne, ou quando Brian Wilson, líder da banda norte-americana The Beach Boys, é apontado como autor de um álbum apresentado na análise, até ali, como o mais relevante de todos os tempos, conforme citação abaixo:

Dylan chocaria a plateia do Festival de Newport ao subir no palco com uma guitarra elétrica e detonar “Like A Rolling Stone”, inspirada em Jack Kerouac, nos poetas da geração Beatnik e em Rubber Soul, mais precisamente na música “Nowhere Man”. Já Brian Wilson estava certo de que a vida era muito mais do que um dia na praia ou no volante de um carrão tentando conquistar a menina mais difícil da escola. O líder dos Beach Boys saiu de órbita com o que seus colegas britânicos estavam fazendo e entrou em estúdio para produzir, assinar e conceber o mais importante álbum de todos os tempos, Pet Sounds. Quebra definitiva com o que estava sendo feito até então, Pet era mais revolucionário que Rubber Soul, ainda mais para uma banda que meses antes ainda cantava “Surfin’ USA”. Sinos, ruídos de animais, trens e outras maluquices

foram cometidas por Wilson e seus irmãos, encharcados de drogas. Fizeram o primeiro álbum conceitual do mundo antes de ter sido imaginado” (LIMA, 1997, p. 28).

O crítico também nos aproxima do horizonte de expectativas da obra (JAUSS, 1994), quando em seu movimento de leitura histórica, resgata o processo de evolução do trabalho dos Beatles até culminar em *Sgt. Pepper*, possibilitando assim a comparação desta obra com os discos anteriores da banda. Conforme Lima, “os Beatles conseguiram atravessar a década de 60 com total desenvoltura (...)”, modificando a condução de seus trabalhos musicais quando sentiram que a postura de seu início de carreira “(...) já estava começando a caducar”. Ele aponta também como a banda já tateava com a psicodelia nos trabalhos dos anos anteriores, embora saliente *Pepper* como um ápice quando, por exemplo, cita que a capa de *Revolver* já demonstrava um percurso diferenciado pelo grupo musical, mas que ainda era só o começo: “Psicodélico? Sim. Nada, porém, comparado ao que viria depois”. Ainda sobre as explicações de contexto que precediam *Pepper* no texto de Lima, destacamos:

Em 1965, os Beatles começaram a perceber que o mundo estava mudando. Sua foto na capa de *Rubber Soul* é uma prova disto. Eles aparecem sem os terninhos, barba por fazer e... tristes. Músicas memoráveis vinham ao mundo e todos notaram que aquilo não era mais uma brincadeira juvenil. Esta atitude blasé foi interpretada de diversas formas, os fãs não estavam 100% preparados e o álbum demorou para ganhar as paradas (LIMA, 1997, p. 28).

Ao indicar que os fãs não estavam totalmente prontos para *Pepper*, Lima não deixa de evidenciar um elemento tensionador ao cânone de disco como obra irreparável, ao propor que a recepção inicial dos trabalhos dos Beatles não era sempre uma unanimidade ou não seguia necessariamente as tendências mercadológicas impostas. Mas ele não chega a trazer um amparo maior com a apresentação de outras críticas à obra em seu contexto de recepção original, tateando o horizonte de expectativas social de 1967 (JAUSS, 1994). O conjunto de seus argumentos corrobora mais com o cânone valorativa, sem desestabilizar o enaltecimento da obra, que sob a nossa análise, é assim transmitido.

O acionamento narrativo da reverberação canônica de *Pepper* também vai estar na exposição de mitos e rumores sobre o disco, de duas maneiras em especial no que diz respeito às drogas: quando as associações às substâncias lisérgicas na obra são suscitadas pelo próprio autor, provocando a dúvida no leitor (por exemplo, quando Lima coloca o parêntese “alusão ao LSD?” junto ao título de “Lucy in The Sky With Diamonds”, ressuscitando a polêmica da referência direta da canção à droga); ou quando além disto, esta associação às substâncias psicoativas aparecem como algo que tornou o disco alvo de comentários na época. Aqui é onde

a crítica mais se aproxima, ao nosso ver, de uma leitura estética⁹⁴ e de uma experiência com o álbum (através do seu elemento visual), mas circunscrita sobretudo ao horizonte de 1967:

As músicas já estavam compostas em meio às “portas da percepção” completamente abertas. A capa (uma montagem com 57 fotos, mais 7 figuras de cera, e os Beatles, entre outros) mostraria todos os ídolos da banda, desde William Burroughs, H.G. Wells e Dylan Thomas até o mago Aleister Crowley, de Marilyn Monroe ao amigo Bob Dylan e com grandes sacadas mais ou menos ocultas que fizeram a delícia dos boateiros da época. Os Beatles aparecem duas vezes na capa, com trajes circenses, encarnando a Banda do Sargento Pimenta, ativa e orgulhosa, além de surgirem à esquerda de tal banda com seus terninhos franjinhos de três anos atrás, cabisbaixos e tristes. Mais ao lado, um busto do baixista Stu Sturcliffe, primeiro baixista da banda, circundado por folhas de maconha. A capa era tão rica em informações que algumas pessoas acharam que Paul estaria doente ou morto ou que estaria deixando a banda. Alguns ainda veriam um leve aceno sobre a cabeça de McCartney na capa (LIMA, 1997, p. 28, grifo nosso).

O último tipo de construção na crítica de Lima que é relevante destacar para esta análise, são os equívocos e imprecisões que o crítico comete, e que também vão contribuir para a reverberação de um cânone positivo sobre *Sgt. Pepper*, e todos eles se referem ao pioneirismo da banda The Beatles ou do álbum em questão. Destacaremos dois exemplos. O primeiro diz respeito aos trabalhos anteriores do quarteto, no percurso de seu amadurecimento até o momento de *Pepper* (na aproximação com o horizonte de expectativas da obra já apontado), quando Lima evidencia que o compacto lançado antes do oitavo álbum (“Strawberry Fields Forever”/ “Penny Lane”), era uma “pista” do que grupo estava elaborando: “Altamente revolucionárias, as canções eram pioneiras no uso extensivo de metais e cordas, além de virem envoltas por arranjos desconcertantes (...)” (LIMA, 1997, p. 28). Aqui, Lima desconsidera o disco citado por ele mesmo linhas antes, da banda The Beach Boys, com o trabalho *Pet Sounds* – álbum com orquestra, marcado por camadas dos mais diversos instrumentos de corda e metal em todas as suas faixas, além de outros elementos sonoros mais experimentais (HEYLIN, 2012; MCFARLANE, 2008). O segundo encontra-se no parágrafo final do texto, quando Lima aponta erroneamente alguns discos como sucessores de *Sgt. Pepper*, (e influenciados por este), quando na verdade, o álbum foi lançado apenas após importantes trabalhos desta cena que compõe os anos entre 1965 e 1967, marcada pela psicodelia e pelo experimentalismo, ainda que em passos mais iniciais. Prometendo apresentar trabalhos de bandas como The Byrds, The Doors, Velvet Underground em edições posteriores da série de reportagens “o novo faz 30 anos”, e afirmando que “memoráveis poucos meses depois de *Pepper*” estes grupos lançaram seus discos, Lima

⁹⁴ A leitura estética também aparece em relação ao compacto “Strawberry Fields Forever”/ “Penny Lane”, mas este tipo de leitura não é muito mobilizada pelo crítico no que diz respeito às canções de *Sgt. Pepper* propriamente ditas.

desconsidera que *Fifth Dimension* (1966) e *Younger Than Yesterday* (1967) dos Byrds, *The Velvet Underground and Nico* (1967) do Velvet Underground, e *The Doors* (1967), da banda de mesmo nome, foram lançados comercialmente antes do oitavo álbum do quarteto britânico, sendo referências musicais para o gênero *rock* na época e para os próprios Beatles em diversos aspectos (HEYLIN, 2012). Não obstante apareçam outros artistas de relevância na crítica, ou frases como “(...) a imprensa babou, o público amou e odiou”, referendando a não unanimidade na recepção de *Sgt. Pepper*, consideramos que estes equívocos e imprecisões contribuem para referendar o caráter inaugural deste trabalho dos Beatles para a música e para o *rock*.

Concluímos esta análise apontando que o movimento de leitura histórica desta crítica, conforme desenvolvida por Lima, aponta mais para a dimensão acontecimental e relevância do disco como um evento do que para uma apreciação estética da obra, considerando o contexto do horizonte de expectativas contemporâneo da crítica. Nenhum elemento de escuta ou experiência é atualizado, e o caráter canônico valorativo de *Sgt. Pepper* para na dimensão de uma leitura interpretativa de um horizonte de expectativas específico (o de 1967). Quando considera *Pepper* como o “novo” que faz trinta anos, a novidade é apenas no espectro dos rompimentos do contexto de produção e lançamento para o *rock* e para a música naquele contexto, e a construção da atualização que justificaria seu cânone valorativo e que ela ainda se mantém atual, é inexistente. A experiência com a obra ou aspectos de uma audição sob a perspectiva de modalidades de escuta para além do formato LP não são vislumbrados na avaliação da *Rock Press*. Pode-se dizer que o conjunto de interpretações positivas sobre o valor canônico do álbum aparece na construção crítica como incorporado pela publicação, sem um tensionamento ou mesmo uma confirmação destes valores sob um horizonte mais contemporâneo.

3.4 Críticas de 40 anos de *Sgt. Pepper* (2007)

3.4.1 *Você ainda precisa de amor* (Bizz, junho de 2007)

A edição 214 da revista *Bizz*, de junho de 2007, dedicou 10 páginas a um conteúdo empenhado em dissertar sobre “Como *Sgt. Pepper* bateu no Brasil”, conforme os dizeres sugestivos de sua capa, que é uma releitura da arte original do oitavo álbum dos Beatles, mas

onde figuram personalidades brasileiras⁹⁵. Sua crítica se dedica principalmente a trazer o relato de 32 testemunhas que “relembrem os efeitos do melhor disco do mundo no pop nacional”, num jogo de palavras que já aparenta ter relação, em alguma medida, com os efeitos lisérgicos da escuta do disco em seus ouvintes. Estes elementos iniciais dão um panorama de qual será o esforço do veículo: tentar mapear, a partir dos relatos de diversos nomes brasileiros, como foi a experiência com o disco em 1967. Consideramos, entretanto, que as falas destas personalidades nacionais não se constituem enquanto uma reconstrução do horizonte de expectativas social da época, na perspectiva de Jauss (conforme Cardoso Filho, 2013), uma vez que eles não são olhares ou críticas contemporâneas ao ano de lançamento da obra. São, todavia, visões retrospectivas sobre a primeira recepção e experiência com *Pepper*, que em alguma medida, auxiliam a tatear o horizonte de expectativas da época, mas que na realidade compõem um mosaico de vivências subjetivas com o disco, a partir dos horizontes de expectativas atuais das testemunhas enquanto leitores contemporâneos da obra em 2007.

A revista *Bizz*, lançada no Brasil em 1985 (no auge do movimento *Brock*) era uma publicação mensal da editora Abril voltada para música, cujo projeto inicial foi construído a partir de pesquisas junto ao público na primeira edição do festival *Rock in Rio* no Brasil (que ocorreu em janeiro de 1985). O veículo, que contemplava ainda outras temáticas da cultura como cinema, quadrinhos, moda, vídeo e tecnologias, teve algumas reformulações e relançamentos ao longo de sua existência. Em 2007, a revista deixou de ser publicada mensalmente, tendo sua última edição sido lançada no mês de julho. A edição em análise foi o penúltimo número da revista lançado antes de seu encerramento definitivo⁹⁶. A existência de uma revista especializada como a *Bizz* compõe o cenário no país em que se estabeleceu um consumo segmentado do *rock*, onde seu mercado era “(...) voltado para um público que troca informações via Internet, que assiste MTV e compra revistas especializadas” (JANOTTI JR, 2003, p.100). Ao mesmo tempo, seu desaparecimento é um indício de outras práticas industriais que atuam na reconfiguração midiática deste gênero, considerando o contexto das novas modalidades de troca comunicacional possibilitadas pelo advento da internet, e considerando que “os efeitos produzidos por suportes, formatos (culturais e técnicos), *softwares*,

⁹⁵ A identificação de todas as personalidades da capa em homenagem ao disco estaria listada no site da *Bizz*, cujo conteúdo majoritário não está mais disponível online, uma vez que a revista não circula mais (o site existe apenas como um registro histórico da existência da revista). Não intentamos reconhecer todas as figuras trazidas, mas artistas como Tim Maia, Rita Lee, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Ronie Von, Erasmo Carlos (muitos dos quais aparecem na matéria), estão presentes na ilustração.

⁹⁶ Disponível em: <<http://www.bizz.abril.com.br/>>. Acesso em: 18 set. 2018

instrumentos, equipamentos produzem outras práticas de consumo cultural” (GUMES, 2011, p. 42), tanto do *rock* enquanto música quanto de seu circuito informativo.

De acordo com o comentário editorial da publicação celebrativa que coloca *Pepper* em foco, podem-se extrair duas premissas que são o ponto de partida para o especial de 40 anos de *Sgt. Pepper* na *Bizz* (na visão da revista): a primeira, é a tentativa do veículo em se apresentar como um contraponto à crítica cultural preponderante, apresentando um jornalismo da música e da cultura pop que demonstram não se contentar com a mera constatação da celebração. A segunda delas, que representa o esforço da *Bizz* em não apenas repetir o que já é dito sobre o disco, é o intuito de agregar um modo diverso de observar a obra em seu quadragésimo aniversário, agrupando uma multiplicidade de olhares sobre o álbum e experiências com ele. Nos dizeres de Ricardo Alexandre, então editor-chefe da publicação, são reforçados o que ele chama de “valores das virtudes editoriais, do jornalismo e reportagem”, que segundo o jornalista, talvez não interessem tanto ao leitor comum. O editor aponta que as premiações recebidas pela revista naquele momento são indicativos de um empenho do trabalho em acrescentar algo no tipo de leitura que oferece. O especial aqui analisado, segundo Alexandre, contempla além das impressões diversas dos entrevistados, leituras diferentes da equipe envolvida na própria construção no texto:

Você ainda está aí? Então: há uns poucos minutos, passei um tempão olhando para a primeira impressão da versão final da nossa capa, dependurada na parede, e não consigo esconder o orgulho. Uma arte feita com tanto capricho, detalhismo e esmero, desde o trabalho de pesquisa, tratamento das imagens, layout e pós-produção para uma matéria de dez páginas que contou, só na etapa de texto, com a colaboração de 14 pessoas (...) Não é fácil extrair frescor e novidade de um assunto que é estudado e reestudado desde 1967 (ALEXANDRE, 2007, p. 5)

A chamada para “*Sgt. Pepper* no Brasil”, ao lado do editorial, informa o que o leitor encontrará no especial, onde *Pepper* é previamente apresentado pela *Bizz* pelo posicionamento de importância dado à obra, remetendo aos termos mais genéricos que indicam como ela é comumente avaliada de um lugar já canonizado, como já apareceram em outras críticas analisadas neste trabalho: “preparamos uma extravagância de dez páginas, 32 depoimentos inéditos e dezenas de histórias fantásticas sobre *o mais importante disco do mundo* e seu efeito devastador em um certo país tropical” (ALEXANDRE, 2017, p.5, grifo nosso). A vasta equipe

envolvida⁹⁷ para a realização do especial sobre os 40 anos de *Pepper*, indica a relevância que a revista dá ao disco e suas reverberações em solo brasileiro, e a ideia de “efeito devastador” se constitui como um indicativo de que, segundo a análise da *Bizz*, após *Sgt. Pepper*, algo de diferente e relevante aconteceu no universo musical brasileiro.

A crítica aqui analisada traz a fala de artistas que reconheceram no disco uma espécie de ponto de partida sobre o que se queria fazer no cenário artístico brasileiro, assim como também situa outras personalidades cuja identidade musical se aproxima mais às fases mais pretéritas dos Beatles – os anos em que o grupo se aproximava às sonoridades do *rock and roll* em seus primórdios, e modos comerciais da música pop (CHACON, 1982; JANOTTI, 2003). Há também outros nomes envolvidos no cenário da cultura nacional que não negam, mas também não reconhecem as reverberações de *Sgt. Pepper* em seus universos subjetivos de produção musical, depoimentos estes que contribuem para entender a diversidade que compunha o cenário em que o disco foi ouvido aqui pela primeira vez. Os relatos sobre a obra na matéria em análise auxiliam na percepção de que no Brasil, em meados da década de 1960 e nos anos seguintes, algo já soava como o Sargento Pimenta na musicalidade brasileira, seja nas sonoridades buscadas, na experimentação, ou mesmo no visual (considerando desde as cores das roupas, as capas do discos e as performances dos artistas em shows e festivais). Dois movimentos musicais aparecem de forma relevante na fala das personalidades (a Jovem Guarda e a Tropicália), e trataremos deles mais adiante a partir dos relatos trazidos na *Bizz*. Mas destacamos desde já a importância da musicalidade nacional e regional para o próprio desenvolvimento do *rock*, indicando como as formas de apropriação do gênero pela produção artística nacional importam, para além da referência externa da origem deste gênero, nos seus modos de consumo, escuta, configuração de subgêneros e sua segmentação. Assim, conforme Paulo Chacon (1982, p. 8) “(...) o que vale adiantar é que o crescimento do espaço dominado pelo *Rock* se fez às custas das músicas nacionais e regionais que podem ou não ter aceito um processo de aproximação com esse amálgama comum que é o *Rock*”.

⁹⁷ Segundo a ficha técnica da matéria, Roberto Mugiatti é responsável pela a maior parte do texto. Além dele, há o trabalho de Bruno Dias, Gustavo Martins, Hugo Toni, Leonardo Rivera, Marco Bezzi, Paulo Terron, Pedro Só, Ricardo Schoot, Sérgio Barbo (que colheram os depoimentos das personalidades), Fernando Rosa e Alexandre Matias (responsáveis pelo depoimento de Rogério Duprat, em 2000), além de Luiz Antonio de Mello (com seu texto em box sobre os episódios marcantes de 1967, mês a mês); Valdir Montanari (com o box sobre os “plágios” envolvendo a capa do disco), e Cláudio Dirani (responsável crítica do disco de Paul McCartney lançado em 2007, que está, agregado à publicação em um box).

Os depoimentos das testemunhas brasileiras do lançamento de *Sgt. Pepper* dizem respeito a maior parte da crítica. Mas antes deles, aparece uma coluna de texto, sob o título “Você ainda precisa de amor”, que é acompanhada por uma foto de duas páginas dos Beatles tocando “All You Need is Love” ao vivo (canção que não faz parte de *Sgt. Pepper*), em um programa de televisão, um mês depois de seu oitavo disco ter sido lançado. A imagem ilustra o espírito contracultural e a estética *hippie*, representadas nos elementos fotografados na imagem, no cenário, nos figurinos, nas roupas da plateia presente. O texto que compõe as páginas introdutórias do especial faz o movimento dos primeiros passos de uma leitura histórica (JAUSS, 2002), à medida que tenta, com alguns resgates de informações, identificar o horizonte em que a obra foi concebida, historicizando o momento de sua produção e lançamento, ao mesmo tempo que denota a relevância do disco. Conforme a crítica, já numa leitura mais interpretativa do espectro da obra em 1967, os Beatles conseguiram expressar em sua música este “retrato cantado” do momento vivido à época das gravações do disco. Destacamos dois trechos mais voltados a este aspecto de contextualização histórica do horizonte em que *Pepper* foi concebido, a partir inclusive de uma leitura interpretativa da arte da capa do disco, que é também uma leitura estética atual da obra, pensando no movimento concomitante entre as três leituras identificadas por Jauss (2002) na atividade interpretativa:

No mundo inteiro, em 1967, os jovens saíam da sombra e propunham uma nova postura: paz e amor, a flor contra os canhões. O espírito bélico e autoritário dos governos foi atingido em cheio. Era uma verdadeira revolução cultural em marcha, e os Beatles estavam na crista da onda (...)

A emblemática imagem da capa do disco explicava o que estava acontecendo: os Beatles, de terninho e cabelo no velho figurino mod, representados por bonecos de cera, davam lugar aos Beatles coloridos e psicodélicos, totalmente soltos no espaço, partindo para uma nova aventura, seguidos por artistas do mundo inteiro (MUGGIATI, 2007, p. 37).

Ainda no movimento entre estas três leituras de Jauss, e pensando na contextualização do processo de produção de *Pepper*, ao lado de um olhar estético sobre as sonoridades do disco, são trazidas também informações referentes aos dados de sua produção, que contrastam o disco com os modos de gravação anteriores a ele. Conforme já estudado previamente, não era comum que bandas passassem um tempo vultoso em estúdio, e os recursos musicais implementados neste trabalho dos Beatles são interpretados pela *Bizz* como “ousadia”. Há ainda, pensando no horizonte de expectativas dos ouvintes da época, a identificação do estranhamento por parte dos fãs, que evidenciam, de acordo com o texto, uma mudança nas sonoridades do rock (já afastadas do *rock and roll*) e também das suas práticas industriais da produção, sendo

ressaltado como *Pepper* foi “divisor de águas” – o que são indícios da relevância que os aspectos da autenticidade e da ruptura possuem para o gênero, mesmo olhado em retrospecto.

Após quase cinco meses de gravações, num esquema hollywoodiano, de produção, com 700 horas enfileiradas no famoso estúdio Abbey Road e o custo de 100 mil dólares (um absurdo para um LP da época), eles lançavam em 1º de junho de 1967, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Eram 12 canções, aparentemente desconexas, mas o todo acabava se fundindo numa espécie de suíte que era o retrato cantado de toda uma geração.

As faixas se encadeavam naturalmente, sem pausa, recurso sofisticado usado dez anos antes pelo trompetista Miles Davies e a banda dirigida por Gil Evans. A ousadia orquestral de *Sgt. Pepper* e a atmosfera enigmática de suas letras chocaram os fãs de carteirinha dos Beatles e o álbum se tornou um divisor de águas não só na carreira do grupo, mas nos meios musicais e até na cultura como um todo (...)

Entretanto, se hoje parece claro que *Sgt. Pepper* deu o norte para o universo pop de seu tempo, um olhar mais atento notará que os Beatles o dividiram: muitos artistas reagiram negativamente, assumindo para sempre sua condição de bonecos de cera. Foi o que aconteceu também no Brasil (MUGGIATI, 2007, p. 37).

Até aqui, já é possível identificar que a *Bizz* parte de um certo lugar canônico já constituído para a obra, uma vez que cita que é clara a mudança que o disco implementou no seu tempo (ideia de ruptura) e que é preciso um olhar para o passado para identificar o choque e a divisão que o disco teria promovido. A partir de então, a revista vai mobilizar o conjunto de relatos “instigantes, alguns surpreendentes”, que na interpretação da revista vão “revelar a (involuntária, mas fundamental) influência do quarteto de Liverpool na definição dos caminhos futuros da música brasileira” (MUGGIATI, 2007, p. 37). Ou seja, não obstante o contraditório existente, a *Bizz* aponta a relevância do álbum para além da seara musical ou do *rock* num sentido mais amplo, mas no próprio contexto nacional, interpretando a obra como fundamental para o nosso contexto. Podemos pensar aqui que a publicação mobiliza uma história social dos efeitos do disco que já foram transmitidos e incorporados, já num distanciamento estético em relação à obra (JAUSS *apud* CARDOSO FILHO, 2013).

Os relatos das vivências com *Pepper* (conjunto de experiências subjetivas com a obra) que podem estar em consonância com o cânone da obra ou não, ajudam a vislumbrar as formas diversas como o Sargento “bateu” (ou não gerou efeitos) nas vertentes da música brasileira que se desenvolviam naquela época. A fidedignidade dos relatos está também circunscrita pelo horizonte de expectativas de seus leitores em 2007 (ouvintes também analistas), que quarenta anos depois, conhecem o percurso histórico, social e cultural que o disco atravessou, e nesse sentido, já conhecem minimamente a repercussão do trabalho: o status que ele galgou, uma visão genérica do público sobre *Pepper* e seu alcance na música como um todo. Não podemos esperar, nesse sentido, que este tipo de relato tenha o mesmo teor do que uma crítica ao disco

realizada em 1967 e recuperada para um vislumbre contemporâneo. Não obstante isto, ao menos estes depoimentos são evidências de como as percepções sobre *Pepper* estão construídas no presente a partir também de uma experiência com ele no passado.

Sem o intuito de classificar, mas visando uma melhor observação sobre o *corpus* (sendo válido ressaltar que os sujeitos conseguem relatar, numa mesma fala, diferentes interpretações e vislumbres sobre o disco), é possível dizer que três tipos diferentes de argumentos sobre a obra podem ser percebidos nos depoimentos: a) impressões positivas, marcadas pelo elogio aos elementos de criatividade e inovação, pelo reconhecimento do lugar simbólico alcançado pelo disco nos quesitos musicais, artísticos e culturais, de maneira ampla; b) impressões onde se destacam determinados questionamentos em relação a *Pepper* (sua importância frente a outras obras e outros artistas, presença de relatos de recepção controversa do disco no país, não identificação com o projeto estético-musical do disco); e c) descrições mais neutras ou alheias aos efeitos do disco, que não denotam a relevância da obra mas também não o questionam. Não será possível pormenorizar cada uma das falas, mas destacaremos algumas a título de exemplo.

Artistas notórios da música brasileira narram sua interação primeira com *Sgt. Pepper*. Alguns deles reconhecidamente identificam o valor estético e artístico do disco. A fala de Caetano Veloso, por exemplo, a primeira a aparecer na matéria, exalta a liberdade criativa da obra dos Beatles, elogia aspectos estéticos e técnicos de gravação (como a montagem), além de afirmar a influência das canções do disco em sua própria música. Sua fala também possibilita um entendimento da reverberação de *Pepper* na música brasileira, assim como um horizonte do que musicalmente vinha sendo realizado no país neste campo artístico:

Gil já vinha falando dos Beatles, sobretudo por causa de “Strawberry Fields Forever”. Nessa época, demonstrar interesse pelos Beatles ou por qualquer coisa do *rock* era um pecado contra a nacionalidade, o socialismo e o bom gosto. Havia uma dicotomia entre Jovem Guarda e O Fino da Bossa, entre iê-iê-iê e MPB. O tropicalismo se opôs a essa divisão. O que ouvi no *Sgt. Pepper* foi imaginação e liberdade. Roberto e Erasmo eram fãs dos Beatles porque faziam parte do pop *rock*. Mas nós já partíamos de “A Day in the Life”. O grande lance foi encontrar os Mutantes, que já soavam como os Beatles de “A Day in the Life” (MUGGIATI, 2007, p. 38).

O trecho destacado da fala de Caetano Veloso permite remontar, em alguma dimensão, o horizonte artístico brasileiro sobre o qual *Sgt. Pepper* foi lançado. Considerando a evidência trazida pelo cantor, a música brasileira era marcada por uma divisão dicotômica que colocava o movimento musical da Jovem Guarda em oposição à MPB, e onde o tropicalismo vai aparecer posteriormente, rejeitando este aspecto dicotômico. A partir das obras de Chacon (1982) e Janotti Jr. (2003), é possível inferir que Jovem Guarda e Tropicália possuíam relações diferentes com a música dos Beatles. De um lado, a Jovem Guarda acessava como referência os elementos

estéticos da banda mais marcantes do *rock and roll* (e mais relacionados com a primeira fase dos Beatles, anterior à psicodelia e à experimentação). O tropicalismo, por sua vez, possuía mais similaridades com a versão de 1967 da banda, marcada pela criatividade. Outro aspecto notório do relato é algo que traz pistas de como o experimentalismo de *Sgt. Pepper* já podia ser ouvido no Brasil: “O grande lance foi encontrar Os Mutantes, que já soavam como os Beatles de ‘A Day in the Life’”. Sem a pretensão de determinar em que medida se deu esta relação através da análise do relato, é possível dizer que em alguma dimensão, há algo que aproxima musicalmente Beatles e Mutantes neste momento. Há assim uma identificação artístico-musical brasileira com a sensibilidade musical de *Sgt. Pepper*. Sobre as mudanças do gênero *rock* que ajudam a entender o contexto brasileiro, Chacon pontua:

Não teremos nem hippies, nem violentos na Jovem Guarda; e em pleno 1967, ano de *Sgt. Pepper's*, Roberto e Erasmo não ultrapassavam o curto limite do boyzinho, do carrão, das mil mulheres (...) *O Rock* passaria a sofrer agora uma mudança muito forte (...) e vários outros grupos e músicos poderiam vir à tona criar novos espaços musicais que o público ainda não enxergava ou dava o devido valor. Por exemplo: o experimentalismo. Se o *rock and roll* fora em si uma novidade nos anos 50 e, portanto, uma experiência, ele logo perdeu essa característica quando descobriu alguns padrões básicos que agradavam ao grande público de *Rock*. Os próprios Beatles representavam algo bom, vendável e padronizado, pelo menos até o *Sgt. Pepper's*. Assim, correndo por for, alguns grupos da década de 60 procuravam romper o bloqueio (como o tropicalismo e a poesia concreta em relação à música de protesto) que o *Rock* comercial exercia (CHACON, 1982, p.15).

Como a fala de Caetano Veloso destacada anteriormente, outros relatos sobre o disco também se demonstram positivos. Alguns remontam momentos específicos de experiência com a obra, através de casos e histórias. Rita Lee, por exemplo, não poupa elogios, reconhecendo que a sonoridade brasileira em dado aspecto, já acompanhava as tendências dos modos artísticos dos Beatles:

Foi um manuscrito bíblico encontrado nas cavernas patafísicas que de repente ficou ao alcance de todos que tinham sede de subir aos céus e gritar aleluia. Acho que o fato de os Mutantes terem entrado de sola na brasilidade louca do tropicalismo — que foi o momento *Sgt. Pepper* do Brasil — fez com que não virássemos caretas (MUGGIATI, 2007, p. 43).

Muito embora a maior parte das falas reverenciem *Sgt. Pepper*, algumas aparecem no sentido de questionar a influência, grandiosidade e mesmo o caráter de inovação e autenticidade da obra. O relato do radialista Carlos Alberto “Sossego” Lopes é interessante por demonstrar como o disco reverberou entre o público comum, menos vinculado aos movimentos artísticos nacionais: “(...) quase ninguém entendeu nada por aqui. O público comprava porque era Beatles, mas entender o álbum mesmo, só umas poucas pessoas esclarecidas. O povão era muito levado pelo ritmo e pela diversão da música” (MUGGIATI, 2007, p. 42). Num mesmo sentido,

o depoimento do poeta e compositor Chacal demonstra que a aceitação daquela sonoridade no Brasil necessitou de tempo para alguns. Ele suscita ainda um aspecto relacionado à estética da droga presente no disco, tema sempre polêmico na observação da carreira dos Beatles de maneira geral, que ajuda também a contextualizar socialmente o período:

Demorou até as pessoas se acostumarem àquela mutação. Havia uma sensação de “que viagem é essa?”. Era um som que, assim como nas raves de hoje com o ecstasy, só funcionava bem com um baseado ou um ácido. As pessoas tomavam LSD e pegavam o LP para ver as fotos se mexendo. Vivi muito isso” (MUGGIATI, 2007, p. 38).

O guitarrista Aladin (The Jordans), filiado ao movimento da Jovem Guarda, apesar de narrar alguma experiência com *Sgt. Pepper*, reconhece outras influências musicais mais importantes para ele, além de não estender maiores elogios ao disco: “(...) tudo o que eu queria era ver de perto os Shadows, que nos inspiravam muito mais” (ALADIN, in BIZZ, 2007, p. 39). Por sua vez, o artista plástico Antonio Peticov chega a relatar a aceitação tardia do disco na música brasileira, resultado de uma sofisticação e maturidade maior de seus músicos, indicando, a partir de sua própria experiência, que à época, o cenário artístico brasileiro não estava preparado para a obra – de onde podemos inferir (sem, entretanto, intentar reconstituir) algum traço que exemplifique da heterogeneidade que compunha o horizonte de expectativas social do disco à época. Nas palavras dele:

Da mesma forma que eu era roqueiro, drogado, e só fui descobrir a beleza da bossa nova anos depois, acho que a MPB só foi assimilar *Sgt. Pepper* depois. Porque os Beatles começaram de forma ingênua, mas foram se sofisticando, falando de coisas mais sérias... (MUGGIATI, 2007, p. 40).

Um último depoimento a ser destacado, num conjunto de falas mais tensionadoras ao disco é a de Rogério Duprat, compositor, arranjador e maestro brasileiro envolvido com o movimento da Tropicália. Nos dizeres de Duprat, o cenário musical brasileiro não ficava “a dever” nada aos Beatles, ao contrário. Para ele, a banda nacional Os Mutantes era artisticamente superior. Em inúmeros momentos da crítica da *Bizz* é possível vislumbrar o movimento comparativo dos músicos entre os trabalhos de *Pepper* e seus próprios trabalhos, sendo Duprat um dos poucos que ousa pontuar superioridade (o que na fala dele, aparece no sentido de estar à frente do quarteto):

Em 1967, todo mundo já conhecia o *Sgt. Pepper* e, é claro, quando viram meus arranjos disseram “é esse cara aí”. Porque eu não era nem melhor nem pior do que os outros. Estávamos todos a fim disso aí. Não é que eu tenha dado aula a eles (os tropicalistas), pelo contrário. Eu aprendi pra burro com os Mutantes, com Gil, com Caetano, sobre como fazer algo popular e avançado, uma coisa na frente dos Beatles. Porque os Beatles não sabiam fazer “Panis et Circenses” por exemplo. Nenhuma peça dos Beatles era tão avançada. Quer dizer, não quero denegrir os Beatles nem nada, mas os Mutantes eram melhores do que eles (MUGGIATI, 2007, p. 42).

Alguns outros depoimentos que aparecem na publicação parecem mais alheios ao caráter de evento (na seara artística) que o lançamento do disco demonstra ter, ao menos se comparados à análise de outros conteúdos sobre a obra. Embora em número menor no conjunto trazido pela publicação, se não conseguem retratar um contexto genérico, estas falas ao menos reforçam a ideia de que outros movimentos relevantes, para além do artístico, ocorriam paralelamente ao lançamento e recepção de *Sgt. Pepper* no mundo e no Brasil. Para o político Eduardo Suplicy, por exemplo, outras questões importavam mais, ficando o aspecto musical, no seu horizonte subjetivo, aquém de seu interesse em questões políticas: “Sei que esse álbum tem toda uma cultura (*hippie*) em torno dele, mas eu tinha filhos pequenos e estava dedicado aos estudos. O que me interessava mais eram as questões relativas ao envolvimento dos EUA no Vietnã e as manifestações, contra a guerra, de Bob Dylan e Joan Baez (...)” (MUGGIATI, 2007, p. 41).

Além do texto principal da publicação sobre *Sgt. Pepper* na *Bizz* de 2007, outros conteúdos enxertados nas páginas ajudam a compor um quadro de leitura da obra, pensando nos modos em que ela foi recepcionada (premiada e enaltecida) em diversos anos, dando-se destaque a estas informações. Há um quadro, na página 38, indicando fatos a respeito do disco e suas reverberações – como número de vendas no ano de lançamento, eleições que o consideram o melhor disco de todos os tempos (*New Musical Express*, em 1974, *Revista Rolling Stone* em 1987 e 2003 e *Channel 4/HMV* em 1997); a premiação pelo *Grammy Awards* como melhor disco de pop contemporâneo em 1967, e mesmo a escolha de “A Day in The Life”, última canção do álbum, como a melhor música dos Beatles, conforme a *Mojo* (em junho de 2006). Outro quadro que vai contribuir com a composição do horizonte de expectativas social da obra aparece na página 41, onde são narrados eventos musicais relevantes do ano de 1967, reconhecendo a presença de outros artistas no movimento das artes e das músicas, o que em nosso entendimento, contribui para retirar os Beatles do isolamento de um protagonismo solitário. Segundo este quadro, foi a partir da necessidade contestatória dos artistas da música que iniciou-se “o ciclo mais ousado e criativo do *rock*”. Assim, The Doors, Velvet Underground, Jimi Hendrix, The Mamas and The Pappas, The Who, Janis Joplin, Buffalo Springfield, Pink Floyd, Brian Wilson (dos Beach Boys), Bob Dylan, entre outros, tem sua importância rememorada.

Há ainda mais dois espaços fora dos relatos dos quais trataremos brevemente. Um deles é o texto de Vladimir Montanari, no qual ele “brinca”, a partir de sua experiência pessoal com

a arte do disco, que a capa de *Pepper* seria um plágio. Sua visão da arte lhe remeteu, pela disposição das personalidades, cores e vestes, à duas obras clássicas da pintura⁹⁸. Montanari explora, além da busca por significados, sentidos e relações possíveis a partir do encarte de *Pepper*, a reverberação da sua arte em outras capas de discos, remetendo a um debate da capacidade intersemiótica destes produtos visuais⁹⁹, cujas referências aparecem em outras produções. Ele destaca as versões da capa de *The Mothers of The Invention* (1969), Jon Fukamachi (1977), *Macabre* (1993), *Os Simpsons* (1998), *Big Daddy* (1992), e no Brasil, no disco *Nação Nordestina*, de Zé Ramalho (2000). Por fim, um texto na página 45, em um quadro verde, aproveita o mote da celebração do disco para contar sobre o processo de gravação do então novo trabalho de Paul McCartney – *Memory Almost Full* (2007), CD que chegou as lojas, conforme a revista, na mesma semana em que *Pepper* fez 40 anos. Interessante notar que há, neste texto, uma análise da produção musical de McCartney que tateia diversos com diversos gêneros musicais e gramáticas do *rock* (psicodelia, *rockabilly*, música clássica), pautando-se pela identificação dos parâmetros estéticos sonoros do disco. Interpretamos a presença deste texto aqui num movimento que opera com o interesse do público desta revista, e dados os elementos destacados, quem busca informações sobre *Pepper* poderá ter sua atenção voltada para a nova produção do ex-Beatle. Neste sentido, tem-se que os espaços de críticas institucionalizadas também vão promover esta articulação com a indústria fonográfica. Em contraponto, não há nestas 10 páginas do especial uma revisão ou relato de experiência ou reescuta das canções de *Pepper* e de como elas podem ser percebidas num contexto contemporâneo à publicação. Este viés mais interpretativo da crítica, num sentido de identificar ou mesmo interpretar a dimensão mais contemporânea da obra, relacionando-a com o contexto de 2007 do gênero *rock*, seja no Brasil ou no mundo, não é mobilizado.

De forma sucinta, é possível dizer, portanto, que o especial da revista *Bizz* sobre *Sgt. Pepper* vai articular com as seguintes informações na construção de um discurso analítico sobre o disco, pensando nos resultados tanto no movimento das leituras de Jauss (2002) quanto nos horizontes de expectativas (social e da obra): contextualização histórico-cultural do momento de elaboração e lançamento do disco; presença de dados técnicos de produção e gravação; termos mitificadores e adjetivação, qualificadores do produto enquanto cânone do gênero

⁹⁸ As obras são *Enterro do Conde de Orgaz* (obra-prima de El Greco de 1586) e *a Apoteose de Homero* (de Jean Auguste Dominique, de 1872).

⁹⁹ Sem intentar esgotar o debate sobre intersemioses, que não é o enfoque deste trabalho, consideramos brevemente “todo signo (ou toda tradição artística) está inserido num contexto histórico, cultural, social, o que estende suas possibilidades de interpretação (...). Nessa complexa rede de significações é natural que formas de arte (...) transitem em territórios de outros domínios do sentido” (MARTINEZ, 2004, p. 164).

musical *rock*; descrição dos aspectos mais estéticos das canções; referência a outros elementos estéticos do álbum (conteúdo das letras das canções e referência à capa); influência (ou não) dos Beatles e *Sgt. Pepper* no ramo artístico musical, mais detidamente no Brasil. O especial se destaca justamente por explorar como o disco dos Beatles reverberou entre os artistas brasileiros da época, a partir de um olhar contemporâneo sobre experiências do passado, que permitem encontrar vestígios dos horizontes que norteavam a chegada do disco ao Brasil em 1967, mas que se tratam entretanto de horizontes de expectativas contemporâneos à crítica. Com este conjunto de visões sobre vivências com *Pepper*, a *Bizz* traz um especial que ao menos permite o olhar contraditório sobre a obra, ao trazer os tensionamentos destas personalidades em relação à recepção do produto, e considerando o gênero cultural, articula com dimensões distintas de sonoridades, gramáticas específicas e valores (inclusive muito distintos) do *rock* em 1967, e mesmo com práticas industriais (como por exemplo a escuta do LP). Mas embora traga o contexto brasileiro (o que consideramos um ganho crítico), a publicação pouco se articula com uma dimensão contemporânea da obra, do gênero e das perspectivas do *rock* em 2007, e não obstante o esforço histórico para compreender os processos de sua transmissão para a posteridade, onde o seu valor canônico se evidencia, deixa uma lacuna no que diz respeito a avaliação presente (2007) do disco. Pensando no “frescor e novidade” sobre um tema de mais de quarenta anos, apontado pelo editorial da revista, pensamos que ele é alcançado na forma de abordagem proposta, contemplando várias visões ao privilegiar a dimensão de experiências diversas (ainda que relidas no presente). Mas no espectro de uma leitura mais atual e contextualizada da obra, este frescor, para nós, não foi atingido.

3.4.2 Parabéns Sgt Peppers - 40 anos (Blog Olhar Implícito, 1º de junho de 2007)

O blog *Olhar Implícito* se encaixa na proposta de observar, na crítica a *Sgt. Pepper*, também a a fala ordinária do ouvinte comum. Em 2007 já se observava o desdobramento do desenvolvimento tecnológico, que possibilitou novas modalidades de produzir, circular e consumir música, e também informações sobre o universo musical, incluída aí a crítica musical institucionalizada (já mais facilmente encontrada no ambiente da internet, nos *sites* de grandes veículos) e a crítica dos fãs, através dos *blogs* (dentre outros espaços). Trata-se da abertura de um espaço pessoal, antes de visibilidade restrita, que vai permitir a partilha social de impressões e valores sobre objetos culturais. No espectro da escuta, uma mudança já havia se consolidado: o formato preponderante de consumo musical se tornara mais individualizado, sendo que já no

início dos anos 2000, a música estava mais presente no cotidiano, graças a popularização de diversos dispositivos tecnológicos. Os *CD players* e reprodutores de cassete dos automóveis, os *walkmans* e *diskmans* e o formato de reprodução MP3 (que já circulavam gratuitamente na rede, tensionando com os direitos autorais) com seus primeiros tocadores (JANOTTI JR, 2003, p. 54-55) e também a possibilidade reproduzir estes arquivos nos celulares, contribuíram para uma redução na venda de discos, embora o formato álbum ainda fosse norteador das práticas de produção pelas bandas e também nas práticas de escuta e na configuração da experiência com o *rock* (CARDOSO FILHO, 2013, p. 261). Tais elementos nos ajudam a vislumbrar que havia ali uma maior democratização nos modos de ouvir e opinar, considerando que “(...) as transformações que acontecem na música estão diretamente relacionadas às mudanças tecnológicas e às apropriações sociais dessas tecnologias e como isto afeta os aspectos no entorno do processo comunicacional da música” (GUMES, 2011, p. 38).

Vlademir Lazo Corrêa manteve seu *blog O Olhar Implícito* ativo até o ano de 2016, mudando algumas vezes de plataforma e endereço, sendo o último deles constatado na plataforma WordPress¹⁰⁰. Seus blogs são preponderantemente voltados para análise cinematográfica, chegando o crítico a fazer parte da equipe da *Zingu!*, uma revista eletrônica mensal dedicada ao cinema brasileiro, mais especificamente o paulista. A revista encerrou suas atividades em 2012, mas mantém seus arquivos hospedados e acessíveis. Lá foi possível encontrar a descrição do crítico cujo texto dedicado aos 40 anos de *Sgt. Pepper* destacamos na análise deste trabalho:

Vlademir Lazo Corrêa é gaúcho de nascimento e tem como única qualidade inquestionável nessa vida o fato de ser torcedor fanático do Spot Club Internacional, de Porto Alegre. Escritor sem obra e atleta cujo único esporte é o jogo de xadrez, é apaixonado por antiguidades das mais diversas, dedicando-se a colecionar discos de vinil que ninguém mais quer e livros velhos de sebos empoeirados que quase ninguém lê. Desde que se conhece por gente aprecia o cinema em suas mais diferentes formas, vertentes e direções ao ponto de estar se convertendo em um museu de imagens e só prestar nesse mundo para assistir filmes e, ocasionalmente, escrever sobre eles. Foi colunista do site Armadilha Poética e mantém (só não sabe até quando) o blog O Olhar Implícito (ZINGÚ, 2012)¹⁰¹.

A partir da descrição sobre o Corrêa encontrada através da Revista *Zingu!* (uma vez que o próprio *blog O Olhar Implícito* não apresenta informações sobre seu autor na aba “perfil”), é possível inferir que Corrêa trata-se de um típico leitor comum que utiliza do espaço virtual para dar publicidade às suas críticas, apreciando o ato de escrever sobre obras cinematográficas. No

¹⁰⁰Disponível em: <<https://olharimplicito.wordpress.com/>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

¹⁰¹ Disponível em: <<http://revistazingu.blogspot.com/2009/05/vlademirlazocorreia.html>> Acesso em: 12 jun. 2018.

seu *blog*, na crítica à *Pepper*, o autor abre espaço no seu interesse primordial ao cinema para destacar, a partir da celebração dos 40 anos do disco, sua análise sobre a obra:

Hoje vou fazer uma pausa em minhas resenhas cinematográficas para falar da celebração dos 40 anos de lançamento do *Seargent Peppers Lonely Hearts Club Band*. Quem leu meu primeiro post no blog deve lembrar que meu objetivo era escrever sobre os mais diversos assuntos culturais, no entanto a absurda quantidade de obras cinematográficas que tenho consumido me faz esquecer de qualquer outro interesse a não ser filmes e mais filmes para escrever nesse espaço. Porém hoje não poderia deixar de destacar a data do aniversário do fabuloso disco dos Beatles lançado há exatamente quatro décadas (CORRÊA, 2007).

O horizonte de expectativas de Corrêa, enquanto um leitor da obra, parte do já hegemonicamente constituído lugar de importância da banda The Beatles, apontando o crítico negativamente a contestação deste cânone de importância da banda. Seu horizonte é também configurado pela sua relação anterior com o grupo, que se modificou a partir de suas experiências pessoais com os trabalhos do quarteto, a partir da aquisição de LPs em vinil.

Pra começo de conversa, antes de falar do disco deve-se realçar a devida importância dos Beatles para o mundo contemporâneo. Á principio quase ninguém discute sobre essa importância do grupo, a maioria está cansada de saber o que significa o quarteto inglês, porém geralmente aparece algum desavisado para contrariar o consenso universal da reconhecida grandeza dos caras. Eu mesmo fui um que custei a enxergar o que hoje sei que é tão óbvio. Lembro de que na infância e em grande parte da adolescência só conhecia deles as baladinhas da primeira fase, trechos de canções que me pareciam tão pegajosas que não me despertavam interesse nenhum em correr atrás para ouvir as obras do grupo. Porém, no decorrer de certo tempo, deu-me um estalo, algo se iluminou, e eu comecei a pensar que Beatles não poderia ser só isso que eu pensava, deveria haver algo mais por trás daquelas pueris aparências, tive ainda que tardiamente minha curiosidade impelida em direção à descoberta do maior acervo da música pop de todos os tempos. Então acordei um belo dia num principio de tarde após na madrugada anterior ter assistido ao já clássico Quase Famosos, de Cameron Crowe (não é por nada não, mas parece que minha vida toda gira em torno do cinema [Risos]), sai da casa para comprar dois discos (em vinil) do Beatles e foi só retornar ao meu quarto e colocar a primeira faixa do *Abbey Road* e deixar o disco inteiro rodando que o resto é história. O outro disco que havia comprado era uma coletânea de *singles* da primeira fase do grupo, onde também liquidei os precipitados julgamentos que tinha de que aquilo não prestava. Perdoai-me Deus, como eu estava enganado! (CORRÊA, 2007).

A partir da audição dos vinis dos Beatles (um álbum e uma coletânea), Vlademir Corrêa estabelece uma outra forma de se relacionar com as obras do quarteto, o que ajudou a reconfigurar o seu horizonte de expectativas subjetivas em relação à banda: as “baladinhas de primeira fase”, que antes para ele eram um som “pegajoso” ganham outros contornos a partir da experiência de escuta que o fez avaliar precipitados seus próprios julgamentos de que “aquilo não prestava”. Além disto, pensando nesta coletânea com canções da primeira fase, Corrêa tateia a identificação do horizonte de expectativa de *Pepper* (enquanto obra), comparando-o com trabalhos anteriores do grupo. O elemento do formato industrial em relação à época em que o crítico disserta sobre os 40 anos do álbum, aparece no final do texto de uma forma

relevante. Ao narrar sobre as referências da capa do disco e escolha das personalidades históricas que aparecem compondo a “obra de arte” que ilustra o álbum, ele lamenta que o formato CD não contribua para a apreciação visual do trabalho. Isto nos leva a interpretar que Corrêa, apesar do contexto em que está inserido, prefere o formato LP tanto para a escuta (dada a forma como se promoveu o seu processo de conhecimento mais amplo do trabalho dos Beatles, ou o próprio fato de ser colecionador de discos), quanto para a contemplação imagética do produto, o que pode ser um indício de uma cultura de audiófilos, identificada por Cardoso Filho (2013) como uma prática existente entre apreciadores do gênero *rock*. Muito embora o CD seja o formato majoritário de comercialização, e da existência dos outros modos supracitados de circulação musical, que podem se dar de forma gratuita (como o *download* das faixas do disco que ele disponibiliza em um *link* ao final de seu texto), o crítico demonstra a predileção por um modo de experiência com o álbum mais próximo daquela de seu contexto original:

Pena que em tempos de CD, a mídia atual é reduzida demais para se apreciar toda a dimensão da arte da capa. Menos mal que, depois de anos de espera, consegui adquirir não apenas um, mas dois exemplares em vinil que fazem com que se enxergue toda a grandeza da imagem que entrou para a História como um dos ícones do século XX. Não me desfaço desses exemplares em vinil nem por nada nesse mundo (CORRÊA, 2007).

Seguindo seu argumento sobre o cânone The Beatles e sua relevância, Corrêa atribui à existência banda “a sobrevivência do gênero conhecido como *rock’n roll*”, sendo o grupo responsável, segundo ele, pelo fim do desgaste comercial do *rock* nascido nos anos 50 e pela “revolução sonora” a partir da invasão à América, em 1964. Ele desconsidera aqui a relevância outros atores da cena musical do *rock* na virada dos anos 1960, inclusive nos Estados Unidos, onde a passagem entre as décadas indica o aprofundamento de uma crítica social e política no gênero, para além de uma contestação meramente visual, assim como a absorção da música negra para sintetizá-la ao *rock* branco e transformá-la em mercadoria, que até ali se mostrava lucrativa; ignora também o modo como o insurgente *rock* inglês se mostrava em consonância com o *rock* norte-americano, apesar de possuir contornos próprios (CHACON, 1982, p. 11-14). Diversas passagens na fala do crítico vão indicar mais uma premissa que configura seu horizonte de expectativas para avaliar *Pepper*, que é a relevância da banda para a continuidade do gênero *rock*, sendo que para Corrêa, é a partir dos Beatles que outros artistas desenvolveram trabalhos relevantes. Aparecem também no texto também a evolução do trabalho do quarteto nos discos anteriores, o que ajuda a compor também a relação de historicidade de *Pepper* para o crítico, enquanto um leitor contemporâneo do disco:

O mais importante é que os Beatles sentiram esse efeito renovador que suas pegadas na América haviam deixado e trataram logo de não deixar de renovarem-se a si mesmos. Parece que foi Dylan quem apresentou as drogas aos caras de Liverpool, mas mais do que isso, eles abandonaram o romantismo e as características descompromissadas dos primeiros discos para elaborar um álbum onde iniciam uma fase mais psicodélica e progressiva: *Rubber Soul*, onde as canções passaram a ter uma maior forma de expressão artística e política, com evidente influência de drogas lisérgicas em algumas letras. Esse álbum extraordinário encantou a muitos, principalmente à Brian Wilson, compositor dos Beach Boys, uma das tais bandas de baladinhas de sucesso na época. Influenciado por *Rubber Soul*, Wilson caiu de cabeça na criação Pet Sounds, absolutamente revolucionário, pode-se dizer superior a todos os discos até aquele momento lançados pelos Beatles. Acompanhando aquelas transformações musicais, não demorou muito e os ingleses lançaram algo comparável, o clássico álbum *Revolver*, que desde então para sempre é e será um dos dois ou três preferido de todo beatlemaníaco. Ainda sob o impacto de *Pet Sounds* (e do primeiro e estranhíssimo primeiro disco de Frank Zappa lançado na época), foi Paul McCartney quem concebeu a criação do disco que hoje completa quarenta anos de lançamento, com a idéia de criar um álbum conceitual em que, além de arranjos complexos e inéditos na música pop, as canções formassem quase que uma linha condutora entre as faixas. Foi o primeiro disco gravado em quatro canais. Há quem diga que o *rock* progressivo surgiu a partir de uma interpretação "alternativa" de *Sgt Peppers* (CORRÊA, 2007).

As percepções em relação ao álbum, da forma como são trazidas por Corrêa, configuram a articulação dos elementos de primeira, segunda e terceira leitura de Jauss (2002), operando conjuntamente. No que diz respeito aos seus elementos musicais, o crítico destaca o uso dos instrumentos nas faixas, presença de orquestra, pretensão conceitual, temáticas das letras, apresentando, associadamente, seu viés interpretativo e juízo valorativo ao lado de elementos estéticos, a partir também de um vislumbre histórico. Isto é visto, por exemplo, quando o crítico aborda os ruídos e a afinação dos instrumentos da faixa-título, considerando “a poderosa guitarra dessa empolgante e vertiginosa canção” como “diferente de tudo que os Beatles haviam criado anteriormente”. Ele julga “With a Little Help From My Friends”, “uma versão telúrica sem igual”, pontuando que “há dias (...) em que a considero a melhor do disco”, alegando ainda a superioridade da faixa em relação à versão de Joe Cooker para a mesma canção. Não obstante a interpretação dela pelo músico em Woodstock seja o que ele chama de “uma das imagens mais famosas da música pop do século XX”, o crítico sentencia a superioridade da gravação original: “(...) de maneira alguma seria superior à versão do *Sgt. Peppers*, como muitos pretendem”, articulando assim elementos estéticos, interpretativos e históricos. E ainda sobre o lado A, levando em consideração o horizonte de expectativas da obra (JAUSS, 1994), comparando-a às outras dos Beatles, ele sentencia:

Olha, apesar de conhecer toda obra dos Beatles, eu nem tenho certeza se *Sgt Peppers* é o melhor disco deles, no entanto posso afirmar com total segurança que essas três canções iniciais são o melhor trecho, a melhor sequência de músicas de qualquer disco da história do rock. Não é brincadeira (CORRÊA, 2007).

Os modos de trabalho dos Beatles, a preponderância do trabalho de McCartney no álbum frente ao desinteresse de Lennon e a disputa entre a banda The Beatles e The Beach Boys, entre 1966 e 1967, referem-se à leitura histórica que vai ajudar a compor o horizonte de expectativas em que *Pepper* teve sua primeira recepção. Mas ele destaca também valores que se coadunam como relevantes para o gênero *rock* quando *Pepper* foi gravado, como “a reflexão sobre a distancia na comunicação entre as gerações de pais e filhos”, enquanto o descompasso contínuo entre o universo juvenil de ímpeto contestador e o mundo adulto mais conservador presente na faixa “She’s Leaving Home”; o uso das sonoridades popular e erudita em “Being For The Benefit of Mr. Kite”, indicando já um caráter mais progressivo e experimental do trabalho; e também a autenticidade no modo como o álbum é apresentado através da canção “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”. É válido destacar que há um vasto uso descritivo dos elementos estéticos das canções, que remetem a um conhecimento mais técnico de um apreciador de música e do *rock* (o que se evidencia na descrição das sonoridades de instrumentos tradicionais do gênero, como guitarra e vocais, na composição dos arranjos, ou nas peculiaridades e detalhes sobre o trabalho realizado em estúdio, mais experimental). Ele segue o percurso de comentário faixa por faixa do álbum, na ordem em que as canções estão posicionadas no disco, sempre numa mistura retórica entre as leituras estética e histórica da obra, apresentando também o resultado de seu ato interpretativo e valorativo. Corrêa também não se furta de emitir suas impressões subjetivas sobre as canções, não limitando seu texto à rememoração dos argumentos históricos e contextuais comumente acionados nas críticas à *Sgt. Pepper*. Mesmo que em seu último parágrafo ele alegue finalizar a “descrição” sobre o disco, sua crítica não é só descritiva, e o seu juízo de valor está presente e costura toda análise da obra, seja quando aponta determinada faixa como “exótica”, quando os experimentalismos são apontados como “estranhismos [sic]”, responsáveis por “um clima de estranheza”, ou quando ele efetivamente apresenta suas preferências pessoais. Como exemplo, destacamos sua impressão sobre “Within You Without You”: “Particularmente, essa música composta por George é a que menos me agrada no disco, raramente conseguindo me empolgar quando escuto o divino álbum” (CORRÊA, 2007).

Sempre que fala de elementos estéticos mais valorativos, como sofisticação e inovação, Corrêa apresenta como ponto de referência o horizonte de expectativas da recepção em 1967. Isto pode ser visto quando o crítico pauta as composições de Paul McCartney “Getting Better”, “Fixing a Hole” e “She’s Leaving Home”: Ao afirmar que são “Todas melodicamente sofisticadíssimas, estranhamente belas em seus arranjos bastante anticonvencionais”, ele se

refere à época do lançamento de *Pepper*. “Getting Better” foi chamada de “inovadora”, mas sobretudo, pela participação do produtor do disco, George Martin, ao tocar o piano através das cordas e não das teclas, numa operação pouco comum de um instrumento clássico para aquele momento do *rock*. Mas não se percebe no texto de Corrêa nenhum tipo de comentário ou de esforço em comparar ou assinalar *Sgt. Pepper* como uma obra que se destaca frente à produção de *rock* em seu horizonte presente de avaliação, nem mesmo de buscar compreender uma situação mais contemporânea de escuta do álbum, para além da noção do formato industrial mais destacado. Neste sentido, não é possível dizer que se opera aquele sentido preconizado por Jauss, (1994, p. 23), onde se tenta estabelecer o estudo da obra na busca de lhe conferir existência atual, a partir da ligação entre o aspecto estético do passado e a experiência presente com o disco. A historicidade é recobrada na compreensão do horizonte da obra e do horizonte de expectativa social da época, mas não se amplia para uma avaliação mais atual, tornando ao nosso ver o olhar crítico implementado mais pobre.

No que diz respeito aos comentários, espaço de discussão aberta nos *blogs*, na crítica em análise aparecem apenas dois, sendo um deles uma resposta do próprio Vlademir Corrêa ao comentário anterior. Isto pode ser justificado pelo fato de *O Olhar Implícito* ser um blog pequeno, mas não por isto menos legítimo para promover as avaliações culturais que propõe, tendo em vista a já discutida democratização destes espaços da crítica ordinária. O usuário Henry, sem se aprofundar no debate trazido, afirma ter gostado do *blog* e parabeniza o crítico, elegendo suas preferências: “Gosto dos Beatles, mas prefiro outros discos *Revolver* e *Abbey Road*”. Corrêa responde ao comentário apontando que *Pepper* figura entre suas obras preferidas dos Beatles, e apesar de destacar sua dúvida (“Eu nem sei qual o disco dos Beatles eu mais curto”), aponta outros trabalhos que da banda que ele aprecia: “(...) também gosto demais do *Revolver* (principalmente de uma música estupenda que quase ninguém conhece - Dr. Robert) e do *Abbey Road*. E do *Álbum Branco...*” (CORRÊA, 2007). Apesar de não se constituir efetivamente como um debate mais complexo, os dois comentários parecem corroborar para uma visão onde gostos e afetos se articulam nas preferências dos ouvintes, e não obstante a destacada relevância histórica de *Pepper* suscitada no texto, ela não se configura como determinante para a escolha dos dois comentaristas em questão. Acreditamos que o próprio espaço menos formal contribui para esta desinibição dos comentários, que não se encontram constrangidos por um olhar mais institucionalizador sobre o cânone da obra.

Apesar de alguns termos que aparecem de modo a enaltecer o valor de *Sgt. Pepper* enquanto uma obra grandiosa, eles aparecem mais vinculados a uma interpretação/ percepção

subjetiva de Corrêa em relação ao disco, e a partir também do percurso histórico que ele enquanto crítico constrói no texto, conforme o seu horizonte de expectativas enquanto leitor contemporâneo. Há, entretanto, a reverberação de uma carga mítica que envolve *Pepper* e seu horizonte de expectativas sociais (em 1967), que acreditamos ser um elemento fortalecedor do cânone da obra, e que aparece quando Corrêa conta algumas histórias sobre o álbum e seus entornos. Como exemplo, tem-se a não incomumente acionada proibição da “mais estranha, lisérgica e pisodélica composição dos Beatles”, “Lucy in The Sky With Diamonds” e de “A Day In The Life”, pela radio BBC; e também o fascínio de Brian Wilson, compositor da banda The Beach Boys, pelo oitavo disco do quarteto britânico. Corrêa aponta Wilson, conforme vimos, como responsável pelo *Pet Sounds*, obra “superior a todos os discos até aquele momento lançados”, além de descrever como Beatles e Beach Boys se relacionavam num contexto de influências e disputas mútuas. Mas no nosso entendimento, ele ajuda a fortalecer um mito em torno de *Pepper*, quando narra a reação extrema do líder dos Beach Boys a partir de sua escuta:

Coube à McCatney a tarefa de superar o Pet Sounds do Beaches [sic] Boys. E o fez de tal modo que Brian Wilson (lutando para compor Smiley Smille, álbum cheio de experiências sônicas em que pretendia superar a notável qualidade de Revolver) literalmente pirou ao escutar Peppers no lançamento do álbum. Wilson colocou fogo nas fitas do Smille, acreditando que jamais superaria o nível de criatividade dos Beatles. Depois de alguns meses, a banda refez o trabalho queimado por Wilson, porém os resultados ficaram [sic] bem aquém do esperado (CORRÊA, 2007).

De modo geral, nossa avaliação da crítica de Corrêa é que ela, relativamente a outras críticas avaliadas nos espaços institucionalizados, se debruça de uma forma mais incisiva sobre elementos sonoros, musicais e estéticos, sendo evidenciados os juízos valorativos do autor a partir das três leituras de Jauss (2002) que ele consegue mobilizar e articular em seu texto, sendo a sua avaliação pessoal um elemento que se destaca. Também é relevante o modo como a dimensão da experiência subjetiva com a obra se articula no texto, ainda que não nos pareça que ele tenha feito uma revisão/ escuta mais atual. Entretanto, Corrêa não apresenta, para além dos elementos de formatos industriais destacados, uma profundidade maior no que diz respeito ao seu contexto de análise e o caráter cultural do gênero *rock*, não levando em conta sua configuração presente (em 2007) para denotar valor ao disco. Ele apresenta, a partir de suas impressões pessoais construídas sob o seu horizonte de expectativas enquanto leitor, argumentos que nem sempre reconhecem *Pepper* como “preferido” ou como “melhor disco”, apontando qualidades como “clássico” para outras obras dos Beatles. Mas ele destaca também elementos que reforçam o caráter de grandiosidade da obra, como seu pioneirismo, criatividade, autenticidade, chegando a identificar nele “(...) a melhor sequência de músicas de qualquer

disco da história do *rock*” (se referindo às três primeiras faixas do disco) e “a mais complexa de todas as gravações realizadas” (em referência à “A Day In The Life”). O crítico até mobiliza outras obras, como o *Pet Sounds*, e menciona outros artistas do contexto pré-*Pepper*, mas não tensiona de forma mais contundente o lugar de canônico que o disco galgou, ao mesmo tempo que em sua argumentação, não reverbera ingenuamente o posicionamento icônico do álbum – ao menos ele tenta trazer sua avaliação pessoal. Ele aponta com mais vigor o cânone da própria banda The Beatles do que de *Sgt. Pepper*, e pensando no papel da crítica que pode ser inferido dos escritos de Jauss (1994), ele falha em sua análise ao não apontar como a obra pode gerar percepções atualizadas e significados mais contemporâneos ao momento histórico dos 40 anos da obra. Também faltaram referências mais específicas às críticas pretéritas ao disco em outros horizontes que ajudassem a vislumbrar como sua interpretação e valoração foi transmitida e incorporada – aparecem apenas máximas de caráter mais genérico. Mas consideramos que, avaliando todos os elementos destacados, Corrêa, ainda que de maneira tímida, privilegia a partilha sua experiência enquanto crítico com o produto mais do que reverberar o cânone construído (não obstante seu texto também carregue posicionamentos canônicos passados sobre a obra que foram transmitidos até o seu presente).

3.5 Críticas de 50 anos de *Sgt. Pepper* (2017)

3.5.1 50 anos de *Sgt. Pepper's* (*Rolling Stone Brasil* – Junho de 2017)

A edição brasileira da *Rolling Stone* (uma das diversas versões da revista *Rolling Stone* norte-americana), publicou a última edição de sua versão impressa mensal em setembro de 2018. A revista em versão impressa, que estava em atividade no país oficialmente desde 2006¹⁰², direciona atualmente suas atividades ao site oficial, além de eventos que levam sua marca, e de quatro edições impressas especiais lançadas ao longo de cada ano. Em 2017, este veículo era umas das principais publicações nacionais do mercado dedicada primordialmente à música, tratando também de temáticas da cultura, política, arte, cinema e outros ramos do

¹⁰² Tratamos nesta análise da versão oficial da publicação, iniciada no Brasil em 2006. Entre novembro de 1971 e janeiro 1973, a *Rolling Stone* chegou a circular no país numa versão não oficial e não licenciada pela original. Durante o primeiro período de sua circulação, a revista comandada pelo jornalista e escritor Luis Carlos Maciel chegou a pagar *royalties* pelo uso do nome. As três últimas edições, entretanto, circularam com o selo “pirata” logo abaixo do título. A circulação desta primeira versão da revista é considerada um episódio relevante da imprensa contracultural brasileira e do jornalismo musical alternativo. In: <<https://popfantasma.com.br/rolling-stone-brasil-anos-70/>> Acesso em 29 out. 2018

entretenimento. Aos 50 anos do lançamento de *Sgt. Pepper*, a *Rolling Stone*, que declara dever sua própria existência ao apogeu do hippie¹⁰³ destinou quatro páginas de sua edição 130 (junho de 2017) a uma análise do disco. O fim das publicações mensais da *Rolling Stone* brasileira se relaciona com as mudanças das práticas de consumo de informação, a partir da presença massiva da internet, a migração de diversos veículos para o meio digital, ao mesmo tempo em que a circulação apenas de edições especiais esparsas indica a manutenção de produtos que atendem à existência de um público segmentado de *rock*, o que se desenvolveu a partir dos anos 2000, conforme Janotti Jr. (2003).

A crítica da *Rolling Stone* Brasil é composta por três textos. “Pedra Fundamental” e “A Explosão da Contracultura” cuidam de fazer uma leitura de característica mais histórica, narrando o percurso dos Beatles e do gênero *rock* até aquela época, e os acontecimentos históricos e culturais relevantes que compunham o cenário de 1967 e que culminaram na realização do oitavo álbum da banda. Detalha também a série de eventos que compunham o surgimento da Contracultura, nos Estados Unidos, assim como os desdobramentos dos movimentos da juventude naquele ano contribuíram para promover uma ruptura nos modos sociais e artísticos vigentes, ambos os textos articulando com a relevância de *Sgt. Pepper* neste contexto. O terceiro texto, “Nova Viagem a Pepperland”, é uma análise de meia página, publicada originalmente na *Rolling Stone* americana, sobre as edições comemorativas do disco lançadas em 2017, contemplando aspectos estéticos e mercadológicos dos novos produtos em torno de *Pepper* e seus distintos formatos. Seguiremos a análise inicialmente com os dois primeiros textos, que são de um crítico brasileiro.

O jornalista Paulo Cavalcanti, que escreve os dois textos de caráter mais histórico, faleceu em fevereiro de 2019, tendo atuado a maior parte de sua vida profissional em veículos de música como a *Bizz*, a *ShowBizz*, a *Shopping Music* e a própria *Rolling Stone*. Exerceu, nos últimos anos de sua carreira, a atividade de editor-assistente, sendo responsável pelas guias de CDs, livros, filmes e DVDs do site e das edições impressas do veículo que aqui analisamos¹⁰⁴. De acordo com o editor Pedro Antunes, Cavalcanti era “a enciclopédia ambulante”, “gostava

¹⁰³ Nas linhas finais de “A explosão da contracultura”, Paulo Cavalcanti sentencia: “(...) o que hoje é visto como apogeu do *hippie* mudou a música, a cultura pop. Foi na estreia daquele momento que, inspirados pelos eventos ocorridos em São Francisco, Jann S. Wenner e Ralph Gleason criaram uma publicação chamada *Rolling Stone*. Não fosse o Verão do Amor, você não teria essa revista em mãos” (CAVALCANTI, 2007, p. 65).

¹⁰⁴ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo_Cavalcanti>. Acesso em 12. Jun. 2019.

de ter tudo na memória, que era das boas”¹⁰⁵ e se recusou por muitos anos a ter um aparelho celular:

Dane-se a *Wikipedia*, o Google, a internet. Jornalista *old school* como o Paulo Cavalcanti gostava de ter tudo na memória (...) Lembrava-se de datas de lançamentos de discos, formações, bandas. Três minutos de prosa nunca eram só três. Viravam facilmente cinco, dez, vinte minutos. Era uma aula, era uma farra” (ANTUNES, 2019).

Logo nas linhas iniciais de seu primeiro texto, Cavalcanti apresenta *Pepper* enquanto uma obra grandiosa. O subtítulo já demarca sua interpretação de como se deu a reverberação cânone do disco, que enquanto “pedra fundamental”, que foi e permanece como “o nº 1”. Esta posição ocupada por *Sgt. Pepper* é referendada pela lista da própria *Rolling Stone* dos 500 maiores discos de todos os tempos¹⁰⁶, mas o texto deixa subentendido que existe uma certa concordância nesse sentido, sem evidenciar entretanto quem seriam as outras vozes que elegeram também o oitavo álbum dos Beatles como o maior entre todos os trabalhos até então gravados. Conforme já referenciado a partir dos estudos de Appen e Doebling (2006), as listas são uma influente forma de promover o lugar canônico de obras, retirando aqueles discos que não passam no teste do tempo. Esta lista recente é um indício de que *Pepper*, em alguma medida, tem resistido a este atravessamento temporal, não obstante as constantes configurações e reconfigurações do *rock* enquanto um gênero midiático (JANOTTI JR, 2003) e cultural (MITTELL, 2004). Já vimos em outras análises deste trabalho que é comum, por parte dos críticos, acionar estas listas para pautar a dimensão valorativa que determinadas obras musicais adquiriram.

Para além da reverberação musical, o texto indica um alcance cultural mais amplo do disco, considerado “um divisor de águas não apenas na carreira dos Beatles mas também dentro da cultura pop ocidental”. Este argumento é construído através de uma leitura histórica (JAUSS, 2002), que inicialmente vai resgatar como os Beatles exploraram os sons no início de sua carreira, citando o vultoso número de vendas da banda a partir de seus trabalhos quando ainda produziam música mais voltada às características da primeira fase do *rock*, na década de 1950. Mais a frente, ao contextualizar como, a partir do desejo do quarteto em “voltar às raízes

¹⁰⁵ Cavalcanti trabalhou ao lado de outros nomes do jornalismo cultural nacional ao longo de sua carreira, e dedicou-se também, junto a André Barcinski, a realizar a série documental “História Secreta do Pop Brasileiro”, exibida no Festival In-Edit Brasil (11º Festival Internacional do Documentário Musical), em Junho de 2019. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/morre-jornalista-paulo-cavalcanti-aos57-anos/>> Acesso em: 12. jun. 2019 e <<http://cinemateca.org.br/in-edit-brasil-2019/>> Acesso em 20 jun. 2019

¹⁰⁶ A lista é do ano de 2003, e foi atualizada em 2012, reiterando o primeiro lugar de *Sgt. Pepper*. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/music/umsic-lists/500-greatest-albums-of-all-time-156826/the-beatles-sgt-peppers-lonely-hearts-club-band-54555/>> Acesso em: 31 out. 2018.

inglesas” e dos caminhos já abertos pelo músico Ray Davies (*The Kinks*) para as “explorações britânicas”, o crítico ajuda a dimensionar o horizonte de expectativas da obra, indicando como os trabalhos dos Beatles se desenvolveram, a partir do compacto “Strawberry Fields Forever” e “Penny Lane”, culminando na elaboração do “conceito” de *Pepper*:

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, lançado em 1º de junho de 1967, pode ser definido como um espetáculo de cabaré vitoriano e roqueiro filtrado por uma viagem de LSD pela Swinging London. Nele, o quarteto de Liverpool se despiu de todas as influências de *blues*, *soul* e *country music*, substituindo-as por som do tempo do vaudeville, instrumentos hindus, quarteto de cordas e flertes com a música concreta de Karlheinz Stockhausen (CAVALCANTI, 2017, p. 63).

É possível notar que Cavalcanti, mobiliza também as leituras estética e interpretativa da obra, ainda conforme Jauss (2002) identifica no modelo que propôs. O crítico interpreta, ao nosso ver, a partir das outras duas leituras (estética e histórica), que se pautam em elementos que ajudam a compor o horizonte de expectativas da obra e o horizonte de sua recepção, que *Pepper* possui um caráter acontecimental relevante tendo marcado “a linha do tempo da história da humanidade” (sendo inclusive comparado ao momento em que o homem pisou na lua pela primeira vez). Ele compreende também que o disco foi uma espécie de “manifesto psicodélico” (reiterando o papel que as substâncias psicoativas possuíam neste processo) e que refletia, naquele momento “um novo estado de espírito da juventude, que buscava um caminho alternativo ao imposto pela sociedade”. Atribuiu ainda ao disco o papel de “unificar todas as tribos que rejeitavam um mundo velho em preto e branco”. Demarca assim as características de uma obra-prima ao evidenciar como *Pepper* promoveu uma ruptura para aquele período (tanto estética quanto sócio-cultural), e como ela permanece no posto de “mais importante registro fonográfico já feito”, não obstante a explicação pessoal do biógrafo dos Beatles, Philip Norman, trazida por Cavalcanti, de que o culto ao álbum se deve a atração pela “mística charmosa dos anos 1960”. O modo como o crítico constrói seu primeiro argumento sobre *Pepper* vai no sentido de rememorar seu caráter inovador e diverso do cenário do *rock* até então e de referendar o posicionamento valorativo alcançado pelo disco.

Em “A Explosão da Contracultura”, Cavalcanti trabalha com o mesmo movimento das três leituras de Jauss (2002), mas tendo como cerne o Verão do Amor, os eventos culturais e sociais que culminaram no movimento contracultural e a presença de diversos artistas neste contexto para então construir interpretativamente o papel de *Sgt. Pepper* neste processo – sendo marcante em seu texto a relevância que ele denota para o caráter histórico, representativo e de destaque do disco dos Beatles. Assim, Cavalcanti explica o contexto californiano onde a juventude se portava contra os ideais conservadores: “Inspirados pelos ideais libertários e pelo

estilo de vida propagado pela cultura *beat*, muitos jovens abandonaram a vida ‘convencional’ e passaram a morar em comunidades onde tudo era compartilhado” (CAVALCANTI, 2017, p. 65). Narra o *Human Be-In* como o evento “prelúdio do Verão do Amor”, tendo como motivação inicial “protestar contra o decreto da proibição do LSD”, pontuando como personalidades culturais da época e membros da cena musical de São Francisco (EUA) se engajaram neste processo e em movimentos posteriores. Mas interpreta, não obstante o papel de diversos outros atores, que os Beatles, através de *Pepper*, promovem uma condução determinante na Contracultura através de sua música:

Em maio, o cantor Scott McKenzie lançou a canção “San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair)”, escrita por John Philips, do grupo The Mamas and the Papas. Era um convite sedutor, uma poderosa propaganda para o vindouro Verão do Amor. O Single vendeu mais de 7 milhões de cópias e se tornou o hino definitivo da era hippie. Mas quando os Beatles lançaram *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, no dia 1º de junho, a contracultura ganhava mais do que um hino, ganhava uma declaração de princípios” (CAVALCANTI, 2017, p. 65).

O modo como os movimentos da juventude são apresentados por Cavalcanti auxiliam a vislumbrar como, ao menos no contexto contracultural, o som promovido em *Pepper* estava de acordo com o horizonte de expectativas social da época, sendo talvez por isso abordado pelos dois textos do crítico como uma espécie de retrato daqueles tempos. Outros eventos que marcaram o Verão do Amor são trazidos, como os festivais culturais, sendo o Monterey Pop Festival lembrado na crítica como “o primeiro grande evento do tipo na história do *rock*”, consagrando “ícones” como Jimi Hendrix, The Who, Janis Joplin, Otis Redding, Jefferson Airplane, The Mamas and The Papas, The Byrds, Buffalo Springfield, Johnny Rivers e The Association. Muito embora tenham feito shows e performances consideradas “memoráveis”, e estado presentes nos movimentos que marcaram as mudanças nas “regras do jogo do *rock*” – rompimento definitivo com os modos pop do gênero até o início da década (CHACON, 1982; JANOTTI, 2003), é aos Beatles que Cavalcanti atribui a “carta de princípios” do cenário contracultural que foi o “apogeu do movimento *hippie*”. Consideramos assim, sem o intuito de desvincular as construções interpretativas de Cavalcanti (mesmo elas estando separadas por um texto na publicação), que sua crítica reitera o lugar canônico de *Pepper* (referendado por diversos termos que reforçam esta ideia) a partir do lugar que o disco ocupou em relação ao contexto passado do *rock*, das artes, e da cultura pop, levando em consideração a interpretação que faz da relevância do álbum pela ruptura, pela sua dimensão de acontecimento histórico e por representar o espírito da época. Mas quando nas linhas finais do primeiro texto Cavalcanti aponta que “difícilmente um disco tirará de *Sgt. Pepper* o posto de mais importante registro

fonográfico já feito”, o crítico não dimensiona de maneira mais articulada os modos como a obra atravessou outros contextos mantendo esta posição, ou sequer tensiona com nenhuma outra produção, de outros artistas, este lugar de estabilidade que ele interpreta e constata. O valor canônico que *Pepper* galgou é transportado, na crítica de um momento específico para o momento presente, e nenhum elemento de sua não recepção é trazido pelo texto.

“Nova Viagem a Pepperland” é a crítica de Mikal Gilmore para as edições comemorativas dos 50 anos de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*. O jornalista norte-americano começou sua carreira escrevendo artigos de música para a própria revista *Rolling Stone*, ainda na década de 1970¹⁰⁷. Inicialmente, é válido destacar que este texto é uma versão editada da mesma revisão do disco publicada no site da *Rolling Stone* norte-americana. No texto publicado no Brasil, Gilmore conta sobre o trabalho de Giles Martin, filho do produtor original do disco, George Martin, nos trabalhos para a versão expandida de *Pepper*, produzidas especialmente para lançamento em seu 50º aniversário, num relançamento que contemplava diversos formatos: CD simples, disco duplo, box com CD e dois DVDs e vinil duplo. O próprio lançamento em diversas versões já demonstra como o produto havia sido pensado para contemplar os mais diversos ouvintes da obra, oferecendo ao público de interesse uma diversidade de possibilidades com aquilo que é construído na crítica como uma experiência diversa com uma obra clássica, mas que suscita elementos de novidade. Pode-se dizer que estas diferentes mídias vão implicar em diferentes maneiras de relação sociocultural-estética com a música (FRITH apud CARDOSO FILHO, 2013, p. 31).

É possível perceber que as novas versões de *Pepper* contemplam agradar públicos distintos, incluindo os fãs mais antigos (que podem ser contemplados com “versões alternativas das faixas clássicas”), colecionadores (uma vez que há conteúdo estendido e vídeos), audiófilos do *rock* – que se agradam por uma escuta de som de ampla qualidade e fidelidade (CARDOSO FILHO, 2013, p. 104), dada a mixagem 5.1 do áudio original e também aqueles mais saudosistas, que preferem uma experiência mais próxima da escuta original do álbum, dada a versão em LP. Compreendemos que a presença deste texto se dá também por uma articulação da própria crítica institucionalizada com o mercado fonográfico, dado o interesse do público nacional em *Pepper*. Fazendo uma pesquisa no *Google*, é possível encontrar um amplo esquema de publicidade nacional em torno deste relançamento de *Sgt. Pepper*, com inúmeros veículos culturais (ou não) noticiando o evento. E a título de curiosidade, em 2017, o Brasil era o quarto

¹⁰⁷ Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Mikal_Gilmore>. Acesso em 20 jun. 2018

país do mundo que mais ouvia o disco em *streaming*, segundo um levantamento da plataforma *Spotify*. Deste modo, contempla-se a oferta de práticas de escuta distintas que vão produzir inúmeras mobilizações mercadológicas em torno de uma obra cinquentenária, pensando inclusive na diversidade de público possível (incluindo antigos ouvintes dos Beatles buscando uma nova experiência com a obra e novos ouvintes da banda podendo conhecer o disco que Giles nomeia “indiscutível obra-prima”, nas diversas modalidades de práticas de escuta possíveis). Pensando no *rock* especificamente, estes lançamentos indicam que não obstante a percepção de que as transformações tecnológicas apontam para práticas auditivas que modificam os hábitos de criar e consumir música, a permanência do álbum enquanto formato cultural (JANOTTI apud GUMES, 2011), que ainda se faz presente em 2017, quando o gênero já vinha sendo reiteradamente apontado por sofrer uma crise¹⁰⁸ de produção, público e mercado, dadas as disputas com outros gêneros musicais e a ampla segmentação de seu público e seus artistas.

Se ao menos considerarmos os novos produtos lançados em torno de *Sgt. Pepper* e as novas formas de ouvi-lo contemporaneamente (dado que o relançamento passou também por um trabalho de remixagem, conduzido por Giles Martin), é possível dizer que a crítica de Mikal Gilmore se direciona para a dimensão de uma nova experiência possível com a obra, a partir dos aspectos estéticos que se sobressaem nos novos produtos. Ao mesmo tempo que referenda a notoriedade do produto original (ele indica que o filho de George Martin “honra o legado” do “impecável trabalho do pai nos anos 1960”), ele avalia, a partir de sua escuta, que Giles “constrói algo totalmente novo”. O que em 1967 já era entendido como novo, ainda está “recheada de belas surpresas”, conforme o crítico:

Essa ambição revisionista poderia parecer meio arriscada. Afinal, *Sgt. Pepper's* é considerado o momento supremo do *rock* e um trabalho essencial para entender a tal mística dos anos 1960 – um exemplo de como aquela geração forjou novas ideias. Mas este novo *Sgt. Pepper's* revela maravilhas, particularmente na remixagem em estéreo. Em 1967, a versão mono era o foco e George Martin se esforçou muito para criá-la. Para Giles, a mixagem estéreo era apenas uma exigência do mercado. Mesmo assim, foi com ela que as pessoas se familiarizaram ao longo dos anos. Giles queria nesta nova versão um efeito “mono 3D” – e ele conseguiu. O álbum agora salta dos altos falantes: o som é afiado, vivo e ressonante (GILMORE, 2017, p. 63).

¹⁰⁸ Em 2014, na matéria “o rock morreu – e desta vez não há engano” a revista *Veja* aponta um quadro de queda do gênero nos rankings das rádios, nas premiações e nas vendas de discos, a partir de levantamentos diversos, incluindo a revista cultural norte-americana *Billboard*. “Enquanto o gênero definha, seu espaço é tomado pelo pop e pelo hip-hop, que atendem melhor aos anseios de uma juventude voltada para o consumo, o selfie e a ostentação”. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/o-rock-morreu-e-desta-vez-nao-ha-engano/>>. Acesso em: 18 jun. 2019.

Percebe-se neste trecho que o crítico mobiliza elementos de primeira leitura (JAUSS, 2002), ao salientar as diferenças estéticas e os elementos de apreciação sonora que aparecem na versão de Giles, ao mesmo tempo que, numa leitura interpretativa, avalia a qualidade deste novo trabalho, reiterando concomitantemente a obra original como “momento supremo do *rock*”. A afirmação de que a mixagem em estéreo foi o modo como as pessoas mais se familiarizaram com o álbum advém do fato de que a primeira versão de *Pepper* em CD (1982) foi lançada neste formato (HANNAN, 2008, p. 62), enquanto em 1967, George Martin trabalhou sozinho na versão em estéreo, tendo os Beatles realizado junto com ele o trabalho em mono (MARTIN, 1994). A novidade em relação ao original aparece com o efeito “mono 3D” onde as canções já conhecidas ganham nuances distintas de percepção, conforme interpretação de Gilmore: “A batida de Ringo Starr, que é a força propulsora de ‘Lucy in the Sky with Diamonds’, ganha gravidade e torna a faixa ainda mais alucinógena; ‘Getting Better’ tem realçada uma agressividade que trai a mensagem do título” (GILMORE, 2017, p. 63). Num sentido contrário ao da novidade, os discos novos possibilitam, através dos extras, ouvir as “origens” de muitas das canções, ainda antes de a banda adicionar efeitos de estúdio (e aqui, diferente da obra original, é oferecido ao ouvinte uma experiência de escuta da obra ainda crua, aproximando-o do processo de produção dos Beatles).

Mais uma vez nos apoiamos em Cardoso Filho (2013), pois ele realiza leituras relevantes sobre a relação do *rock* com os ouvintes a partir de diferentes práticas de escuta, tanto levando em consideração contextos sócio-históricos distintos quanto a partir dos meios (formatos) diversos a partir de onde estas experiências de audição se desenvolvem. Percorrendo diversos trajetos dos estudos da música popular-massiva, o autor identifica que cada vez mais “(...) independente da lógica em que determinada obra era produzida, era legítimo explorar suas repercussões sociais, seus significados e experiências produzidas” (CARDOSO FILHO, 2013, p. 26). Pensando a partir dos novos produtos celebrativos de *Pepper*, percebe-se que, na crítica de Gilmore, estes novos significados e novas experiências possíveis são o modo que o crítico encontra para mobilizar o interesse do leitor por uma escuta atualizada do disco. Neste mesmo sentido ele, ele agrega ao cânone um elemento de atualização, retirando a obra do isolamento de seu lançamento primordial, em 1967, construindo um texto que o leva a compreender que *Pepper* não apenas é capaz de gerar efeitos em 2017, como também é capaz de gerar efeitos distintos, ainda não sentidos (levando em conta aqui a experiência estética musical). Isto está de acordo também com a preocupação de Jauss com a interação que a obra vai estabelecer com os leitores, conferindo existência menos historicizada e isolada (JAUSS, 1994). Trata-se assim

de uma construção crítica sobre um novo produto a partir de um clássico (referente à mesma obra) que vai constatar a relevância canônica já construída sobre o disco a partir da atualidade que ele ainda possui, não tanto porque dialoga com um panorama contemporâneo do gênero *rock*, mas porque permite possibilita encontrar nele novos elementos e a partir dele, suscitar novas experiências em contextos distintos:

Sgt. Pepper's representa a união e a imaginação do quarteto. Nós perdemos muitas coisas, incluindo qualquer chance de ingenuidade. Mas agora, graças a Giles Martin, podemos ouvir o apogeu dos Beatles da maneira como foi concebido para ser ouvido. Isso não vai consertar os problemas do mundo, no entanto, 50 anos depois, *Sgt. Pepper's* continua a nos intrigar, e isso é um generoso milagre (GILMORE, 2017, p. 63).

Consideramos, por fim, que o texto de Mikal Gilmore, embora esteja focado nos novos produtos em torno da obra *Sgt. Pepper*, também mobiliza em sua crítica as três leituras preconizadas por Jauss: uma leitura estética (ao falar tanto do disco original quanto das edições de 2017), a leitura histórica (quando salienta a relevância de *Pepper* para compreender a “mística” do período em que ele foi lançado), e a interpretativa, quando conclui que apesar do distanciamento do lançamento original, ainda é possível encontrar no disco ineditismo sobre a obra do passado e os formatos desta obra no presente. Unido aos textos de Cavalcanti, compõe-se um quadro que contribui para a reverberação do cânone do disco enquanto obra de difícil desestabilização de sua posição de “pedra fundamental”. Ressaltando a partir de Gumes (2011, p. 40-41) que “(...) podemos levar em consideração que não basta ao gênero uma classificação de ritmo, melodia e harmonia, mas a circulação e a forma como esta música é produzida são aspectos que dão sentido e valor às canções”, os novos formatos do álbum podem revelar novas formas de sentir, perceber e de se relacionar com o disco. Gilmore, privilegia, a partir da dimensão de sua experiência subjetiva com a obra, o desejo dos novos ou velhos ouvintes visitarem ou revisitarem *Pepper*, indo além da mera reiteração do lugar valorativo já alcançado pelo disco e contribuindo para dar visibilidade ao mercado fonográfico a partir da oferta destes novos produtos.

3.5.2 O álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* completa 50 anos - Recepção e Legado (*Diário dos Beatles*, 18 de junho de 2017)

O segundo *blog* cuja publicação comemorativa será analisada neste trabalho é voltado exclusivamente para conteúdos do quarteto britânico, conforme seu título já permite vislumbrar. O *Diário dos Beatles* é um espaço dedicado a discutir tópicos sobre a banda, que

incluem o debate das obras musicais do grupo, atividades das carreiras de Paul McCartney e Ringo Starr (e repercussão de notícias atuais em torno dos dois ex-Beatles que ainda estão vivos), além de diversas postagens de conteúdo celebrativo, não apenas no que diz respeito a outros discos, como também de episódios marcantes da vida de seus membros e seus aniversários. Visualmente, a página resguarda todas as características dos *blogs* não profissionais (diferente de *sites* especializados com concepção gráfica mais elaborada), o que pode ser percebido na sua estrutura e aparência simples, utilizando-se de diversas imagens dos Beatles para compor o seu visual. Enquanto visitante, apenas no primeiro acesso foi possível concluir que se tratava de um blog de fã interessado em replicar e fornecer ao leitor material sobre os *Fab Four* de diversos momentos de sua carreira, assim como as reverberações em torno da banda ainda nos dias atuais – uma vez que o *Diário dos Beatles* continua ativo em 2019. O perfil de seu responsável também ajuda a coloca-lo no espectro do ouvinte comum: Breno Augusto informa ser empresário e comerciante, e exerce a atividade de serviços comerciais na cidade do Rio de Janeiro - RJ. Além do *Diário dos Beatles*, ele possui mais dois blogs (também ativos): *The Beatles Movies*, página onde disponibiliza uma série de vídeos da plataforma *YouTube* sobre a banda, e *Cabeça Leprosa*, onde publica histórias e crônicas do dia a dia sob o seu olhar. Trata-se assim de um blogueiro do público ordinário, que vai dispor seu olhar em um espaço próprio e de ampla visibilidade possível, contemplando assim a perspectiva da democratização da crítica já justificada neste trabalho, sobretudo pela função que estes espaços exercem na partilha da fala do cotidiano (CARDOSO FILHO, 2015) e dos papéis que estes meios de comunicação desempenham na atualidade a partir da apropriação social das novas tecnologias (GUMES, 2011).

O texto construído por Augusto, conforme fica evidente na leitura de seu título, se divide em duas partes principais: recepção (onde ele vai fazer um resgate da primeira recepção de *Sgt. Pepper* pela crítica, em 1967, do desempenho comercial do disco naquele ano, e da manifestação de outros artistas da época em relação ao álbum) e legado (trecho em que aborda principalmente as listas em que *Sgt. Pepper* aparece nas primeiras colocações, incluindo eleições de veículos de música amplamente conhecidos na indústria fonográfica). As informações que utiliza para construir sua crítica a *Pepper*, conforme Augusto informa, são retiradas da *Wikipedia*, autodenominada como “uma enciclopédia escrita em colaboração pelos seus leitores”¹⁰⁹, que prega que “cada ser humano tenha livre acesso à soma de todos os

¹⁰⁹ Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Wikipédia:Boas-vindas>> Acesso em: 18 jan. 2019

conhecimentos”, incentivando que qualquer usuário que deseje edite seu conteúdo, adicionando e retirando informações, que podem ser utilizadas por todos sob licenças livres. Acreditamos que o próprio fenômeno da *Wikipedia* já se coaduna com a democratização dos espaços de informação típicas do contexto já explicitado do papel da *internet* nos dias atuais, mas salientamos que a publicação de Breno Augusto foi construída livremente a partir do longo texto fornecido pela enciclopédia virtual sobre *Pepper*, tendo ele selecionado os conteúdos que julgou mais relevantes para abordar recepção e legado do oitavo disco dos Beatles. Augusto exerce, portanto, o papel de crítico comum ao pesquisar, editar, escolher, a partir das referências de amplo acesso fornecida por ambientes virtuais democratizados, tendo o objetivo de tecer um comentário sobre os 50 anos da obra (não obstante sua conclusão do texto não ultrapasse duas linhas).

Em “recepção”, Augusto dá enfoque a recepção geral do disco, referenciando a sua “aclamação popular e crítica” de modo mais generalizado, mas também ressaltando trechos específicos de alguns textos críticos da época. Neste movimento, o crítico tenta promover a reconstrução do horizonte de expectativas social do contexto em que *Pepper* foi lançado pela primeira vez, esforço que Cardoso Filho, em sua leitura da obra de Jauss, salienta importante para apreender a experiência com a obra, conforme a teoria estético-recepcional. Desta forma, na leitura mais contemporânea da obra, se permite contemplar não só as expressões de um mesmo tempo, mas as relações entre manifestações expressivas e o momento histórico-cultural. Jauss propõe tomar os comentários e críticas contemporâneos à obra “como um discurso capaz de revelar o horizonte de expectativas social da época e, nesse sentido, de contribuir para a compreensão dos modos como ela foi lida, avaliada e transmitida à posteridade” (CARDOSO FILHO, 2013, p. 234). Consideramos que este esforço é relevante nas críticas e avaliações contemporâneas de um disco como *Sgt. Pepper*, que tem sido pontuado como antológico em diversas análises, muito embora seja relevante também que haja a tentativa de o crítico vislumbrar novos significados e percepções para a obra relativos ao olhar contemporâneo de sua análise que reitem ou não o seu lugar de icônico e memorável. Segundo nossa interpretação, este elemento de atualização da leitura da obra é um pouco explorado na publicação de Augusto.

O crítico do *Diário dos Beatles* elege não apenas reações positivas e enaltecidas de *Sgt. Pepper*, como também aquelas que não foram tão unânimes na sua apreciação do disco enquanto uma obra relevante. A exemplo, destacamos a crítica do músico Frank Zappa, que para a Revista *Rolling Stone* de 1967, acusou os Beatles de “captar a estética do flower power

para ganho monetário”, inspirando-se neste fato para criar o título do disco do The Mothers of The Invention, “We’re Only in It for the Money”, que conforme Augusto, “zombou o *Sgt. Pepper* com uma capa semelhante”. Este resgate da crítica de Zappa a um aspecto mais comercial de um produto de *rock* aparece como uma referência ao constante tensionamento deste gênero na segunda metade da década de 1960, no embate de valores como autonomia, resistência, autenticidade e lógicas de mercado, que operavam na configuração de sentido do *rock* e seus significados numa instância historicamente específica (MITELL, 2004, p. 4). Neste momento em que o *rock* amadurecia, exercendo seu caráter contestador através de seu cunho mais politizado, este aspecto mais mercadológico nem sempre era bem visto, muito embora a relação entre *rock* e seu público perpassasse sempre por esta esfera do consumo em nuances distintas nos diversos momentos da história do gênero (JANOTTI, 2003; CHACON, 1982). Mas estes reflexos do texto sobre o *rock*, na crítica de Augusto, ficam mais restritos ao panorama de 1967, não sendo possível vislumbrar em seu texto nenhum tipo de resquício que indique ou que ajude a mapear o gênero na atualidade, ou uma reverberação de *Pepper* para além do seu desdobramento comercial 50 anos depois. Há assim um esforço de leitura histórica, e até de reconstituição de aspectos do horizonte da obra e do já pontuado horizonte de expectativas social da época, mas há pouco empenho de interpretação retrospectiva, considerando aspectos mais contemporâneos à crítica de Augusto, principalmente em relação ao gênero *rock*, aos efeitos presentes da obra *Sgt. Pepper*, para além da dinâmica do mercado, ou mesmo de sua própria experiência com o disco como Corrêa promoveu em sua crítica de 40 anos do disco.

Outra leitura de 1967 sobre *Pepper* que Augusto dá ênfase é a do *The New York Times*, de Richard Goldstein (já trazida no capítulo 1 deste trabalho). Sua construção textual demonstra como ao mesmo tempo que Goldstein traz críticas mais contundentes ao trabalho dos Beatles, reconhece nele também seus aspectos elogiáveis. Ainda no sentido do horizonte de expectativa social daquele período, enriquece seu texto trazendo a crítica da crítica, o que é mais um importante dado sobre a recepção da obra, ao evidenciar como a análise de Goldstein foi mal recebida na época, resultando num outro texto do mesmo crítico, um mês depois, para explicar seus argumentos – onde ele teria concluído, já naquele ano, que *Pepper* reverberaria como uma obra datada. Entretanto o próprio Augusto não constrói um argumento mais contundente sobre esta crítica em específico, nem sobre as demais, não comentando sequer se ele acredita que a análise de Goldstein (ou qualquer outra) ainda se sustenta. Naturalmente, os argumentos que Augusto vai encadear demonstram que ele entende *Pepper* como uma obra que manteve seu

lugar de relevância e que continua a vender ainda no contexto em que escreve (reforçando sua importância para o aspecto mercadológico). Mas falta um viés mais subjetivo de análise que ultrapasse a colagem de diversos argumentos sobre o disco. Destacamos abaixo o trecho em que o *Diário dos Beatles* traz a publicação do *The New York Times*:

Um crítico notável, que não gostou do álbum na época de seu lançamento foi Richard Goldstein, um crítico do *The New York Times*, que escreveu: "Como uma criança com mais concorridos, o Sgt Pepper está estragado. Ele cheira a chifres e harpas, quartetos de gaita, barulhos de animais variados, e uma orquestra de 41 peças", e acrescentou que era um "álbum de efeitos especiais, mas no final deslumbrante fraudulento". Por outro lado, Goldstein chamou "A Day In The Life" como uma excursão mortal sério na música emotiva com uma letra arrepiante", e que "se destaca como uma das mais importantes composições de Lennon-McCartney, e é um evento histórico Pop". Após ter recebido uma reação negativa para esta revisão, um mês depois, ele explicou mais sobre o seu ponto de vista, escrevendo "Além de um corte que eu detesto (" Good Morning, Good Morning"), acho que o álbum melhor do que 80 por cento da música em torno de hoje; é o outro 20 por cento (incluindo o melhor do desempenho dos Beatles no passado) que me preocupa como um crítico. "Ele também chamou de um "entre experiência, um chique ..." e "Quando os slicks e truques de produção neste álbum não parece incomum, e as composições são retirados de seus fundamentos musicais e líricas, Sgt Pepper será um Beatles barroco, uma elaboração sem melhora ..." (AUGUSTO, 2017)¹¹⁰

Outras implicações sobre artistas a partir de *Sgt. Pepper* aparecem no texto de Augusto. O crítico narra como a execução da faixa-título do álbum por Jimi Hendrix em um show, poucos dias após o lançamento do disco, foi alvo de elogios de Lennon e McCartney. Outro nome que sempre figura em críticas sobre *Pepper* citado é o de Brian Wilson, da banda The Beach Boys, sendo destacado como sua relação com a obra teve efeito direto sobre seu trabalho e também sobre sua saúde, conforme as informações que a crítica agrega: "Em abril de 1967, Brian Wilson (que estava sofrendo crescentes problemas mentais) foi profundamente afetado por ouvir uma fita da canção 'A Day in the Life', que McCartney tocou para ele em Los Angeles" (AUGUSTO, 2017). Esses dados ajudam a compor o resgate da recepção do disco e seu efeito artístico sobre os músicos da época, ainda no movimento de uma leitura histórica e da composição do horizonte de expectativas social da obra, dada a forma como ela foi recepcionada.

Embora os dois últimos parágrafos da crítica do *Diário dos Beatles* sobre *Pepper* estejam separados pelo intertítulo "legado", os dois trabalham com o mesmo tipo de argumento: premiações recebidas pela obra, números de venda e posição do álbum em listas diversas de melhores discos ao longo de 50 anos. Este legado não é abordado, entretanto, no sentido de

¹¹⁰ Percebe-se que o texto apresenta os trechos entre aspas bastante truncados e às vezes de difícil leitura, o que nos leva a crer que Breno Augusto acessou a crítica original em inglês e tentou traduzi-la através de alguma ferramenta *online*, sem fazer correções. Não fizemos nenhum tipo de correção na citação trazida.

identificar os efeitos da obra sobre artistas e sobre o *rock*, ou mesmo sobre a música pop, em cinco décadas de história (entendendo o significado desta palavra enquanto algo que é passado para gerações seguintes, ou transmitido para outros no futuro)¹¹¹. O legado de que Augusto trata é mais referente às conquistas da própria obra, não identificando, como é feito em outras críticas sobre o disco, por exemplo, as mudanças nos modos e trabalho implementados pela obra nos aspectos visual e musical), ou mesmo seus efeitos sobre o gênero *rock* décadas depois, restringindo-se a herança abordada ao próprio posicionamento valorativo galgado pelo disco e suas ressonâncias mais comerciais¹¹². Desta forma, o crítico afirma que “O desempenho gráfico do álbum foi igualmente excepcional” para destacar seus feitos mercadológicos junto à audiência e à avaliação crítica de um modo geral, em diversos anos desde o seu lançamento. A crítica dispensa compreender, portanto, o cenário musical mais atual, suas peculiaridades e a forma como *Sgt. Pepper* poderia se apresentar ou não como uma referência. O acionamento destas referências, num viés menos crítico, ao nosso ver, perde ao não tentar atualizar os modos de percepção e significados de *Pepper*, além de contribuir para ressoar seu aspecto antológico, nos lembrando o argumento de Appen e Doebling (2006) de como a reverberação destas listas é relevante para a constituição e atualização de cânones na música popular. Conforme a publicação de Breno Augusto,

Sgt Pepper tem sido em muitas listas dos melhores álbuns de rock, incluindo *Rolling Stone*, *Bill Shapiro*, *Alternative Melbourne*, *Rod Underhill* e *VH1*. Em 1987, a *Rolling Stone* nomeou o *Sgt Pepper* o melhor álbum dos últimos vinte anos (1967-1987). Em 1997 o *Sgt Pepper* foi nomeado o maior álbum de todos os tempos num "Music of the Millennium" em uma sondagem realizada pela *HMV*, *Channel 4*, *The Guardian* e *FM Classic*. Em 1998, os leitores da revista *Q* colocou no número sete, enquanto em 2003 a rede de TV *VH1* colocou no número 10. Em 2003, o álbum ficou em número 1 da revista *Rolling Stone* da lista dos 500 maiores álbuns de todos os tempos. Em 2006, o álbum foi escolhido pela revista *Time* como um dos 100 melhores álbuns de todos os tempos. Em 2002, a revista *Q* colocou no número 13 na sua lista dos 100 melhores álbuns britânicos. O álbum foi nomeado pela *Classic Rock Magazine* como um dos 50 álbuns que construíram *Rock* [sic] Progressivo". Em 2003, foi uma das 50 gravações escolhidas pela Biblioteca do Congresso para ser adicionada ao Registro de gravação Nacional (AUGUSTO, 2017).

Por fim, analisaremos o comentário final de Breno Augusto ao fim da sua crítica e a observação de seus leitores na caixa de comentários do blog. Em apenas uma frase, o crítico do *blog* elabora seu comentário final: “Resumindo, depois de 50 anos o *Sgt Pepper* aparece entre

¹¹¹ Segundo o dicionário online Michaelis, legado é “Aquilo que se passa de uma geração a outra, que se transmite à posteridade”. Significado de Legado. Dicionário Michaelis Online, 2019. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/legado/>> Acesso em: 22 de jun. de 2019.

¹¹² Algo deste legado mais específico pode ser extraído do título de algumas das listas citadas, como o fato de ser “um dos 50 álbuns que construíram o rock progressivo”, mas é uma construção superficial.

os 5 mais vendidos desse ano” (AUGUSTO, 2017). A simplicidade do argumento do blogueiro nos leva a interpretar que, para ele, o principal feito da obra em destaque se restringe aos seus vultuosos números em vendas, sendo capaz de movimentar o mercado fonográfico e de permanecer nas paradas, cinco décadas após o seu formato original, em LP, ter sido lançado. Em outros momentos de seu texto, Augusto já havia destacado as realizações comerciais de *Pepper*, quando em contextos distintos no lançamento da obra em formato CD, em 1987, e em seu 25º aniversário (1992), após ser promovido, o álbum ficou em evidência no mercado, alcançando números de vendas altos mesmo longe do espectro de seu lançamento primordial. Isto torna clara a relevância que, muito mais do que gramáticas do gênero, aspectos das sonoridades, importância visual do produto ou influência da obra para outros artistas num contexto contemporâneo à sua fala. A principal referência do cânone do *Sgt. Pepper* acionada por Augusto diz respeito, portanto, ao seu poderio comercial e às práticas industriais em torno da obra, não obstante a distância temporal de sua gravação, considerando também as avaliações que mantém o produto no topo da lista. O crítico, no entanto, não se aproxima de um panorama das modalidades de escuta atualizada, possibilitada, por exemplo, nos serviços e plataformas de *streaming*.

No aspecto comercial citado, seus leitores parecem referendar os argumentos de Breno Augusto. O comentário de depaula, do mesmo dia da publicação, informa: “E em primeiro lugar no Reino Unido agora”, para quem Augusto responde “Sim verdade. Obrigada depaula”, demonstrando como o fato de estar no “topo das paradas” é relevante para ambos. Já Thiago Trota elogia o comentário “Sucinto, verdadeiro e sem firulas”, após “toda a ‘matéria mais do mesmo’ para tentar explicar o porquê” de *Pepper* ainda se destacar em número de vendas. De fato, é interessante perceber que *Sgt. Pepper* venda tanto, num contexto de um público de *rock* que, a partir dos anos 2000, foi se tornando cada vez mais segmentado (JANOTTI, 2003), a partir das transformações e hibridizações de seus gêneros e subgêneros e também na disputa com outros gêneros da música popular. As transformações do *rock* resultaram inclusive numa diminuição crescente em vendas de discos e a ampliação do consumo desta modalidade de música ao vivo (HERSCHMANN *apud* GUMES, 2011). Mas ao nosso ver, a crítica não é pautada em explicar o fenômeno de vendas (apenas em evidenciá-lo) e não promove uma discussão mais profunda que tenha como cerne o caráter atualizado da obra, mesmo nesta perspectiva das práticas industriais, desconsiderando tanto a transformação das práticas de escuta. Conforme Gumes (2011, p. 47) “A internet transformou as práticas musicais, criando outros tipos de escuta, de produção e circulação da música, que é parte de uma indústria

multimídia, mas que mantém determinadas complexidades que fazem parte do percurso histórico da música”.

Concluimos que a crítica de *Diário dos Beatles* se constitui basicamente de um resgate diacrônico do desempenho do disco frente ao público, crítica e mercado fonográfico, cujo argumento central é que *Pepper* continuou sendo consumindo, gerando novos produtos e vendendo, mesmo passados 50 anos de seu lançamento em LP. Não há argumentos mais incisivos acerca do conteúdo sonoro do trabalho, sendo os acionamentos estéticos trazidos apenas nas críticas do horizonte de expectativas da recepção primeira da obra, tornando-se pobre a construção realizada por Breno Augusto, tanto ao desconsiderar um sentido mais atualizado da recepção de *Pepper* (para além de seu consumo mercadológico) quanto por não trazer uma dimensão mais subjetiva de sua experiência pessoal com o disco e suas canções, como seria o ideal de uma boa crítica, que visa trazer para os leitores se a experiência com a obra é válida ou não.

O espaço mais democratizado de discussão que o formato comunicacional dos *blogs* institui é utilizado nesta crítica para repetir, de maneira superficial, informações sobre listas, críticas pretéritas e realizações da obra, e consideramos que a crítica analisada seria mais frutífera se ao menos este recurso fosse minimamente aproveitado, o que é visto de forma melhor na crítica do blog de Corrêa (40 anos de *Sgt. Pepper*). Consideramos assim que o texto de Augusto contribui na reverberação do cânone do disco, ainda que em seu aspecto mercadológico, e que não obstante sua tentativa de realizar uma leitura histórica, e o espaço de livre expressão e ampla visibilidade possível do blog, ele falha ao não implementar sua interpretação retrospectiva com um olhar mais pessoal sobre o disco a partir de sua própria experiência com ele, enfraquecendo a partilha crítica que poderia ser melhor explorada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos aqui as elaborações finais deste trabalho dissertativo. Nosso ponto de partida, no capítulo 1, foi pautado pelo resgate da primeira recepção crítica de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, em 1967, a partir de publicações anteriores e posteriores ao lançamento mundial do disco naquele ano. Neste movimento, que consideramos como a aproximação de uma reconstrução do horizonte de expectativas social (JAUSS, 1994) dos ouvintes e críticos daquele período, foi possível trazer para a pesquisa o olhar lançado sobre a obra em seis críticas de cinco veículos diversos: *Beat Instrumental*, *Disc and Music Echo*, *Gramophone*, *Record Mirror* e *The New York Times*. Neles, foi possível notar como o oitavo disco da banda The Beatles foi recebido de modo diverso (não unânime), tanto pelo circuito crítico quanto pelo seu público, a partir das evidências suscitadas nos próprios textos apresentados. Formulamos então a pergunta que mobiliza esta pesquisa: como a crítica musical pode atuar na reverberação do cânone valorativo que coloca *Sgt. Pepper* não apenas enquanto obra-prima, mas também como produto cultural que é considerado antológico para o seu gênero e de que maneira a construção do argumento crítico opera no lugar valorativo atingido pela obra, costumeiramente lembrada como um dos discos mais importantes do *rock*.

No capítulo 2, nos debruçamos sobre o amparo teórico-metodológico que avaliamos pertinentes para desenvolver este trabalho. A partir da noção de gênero como categoria cultural, suscitada por Jason Mittell (2004) nos seus trabalhos sobre a televisão, consideramos que a característica midiática do *rock* (JANOTTI JR., 2003) aproximava a proposta de Mittell das perspectivas deste trabalho, uma vez que, tomando a crítica musical como formação discursiva, poderíamos encontrar em seus textos, vestígios de práticas diversas do *rock* e sobre o *rock*, em contextos distintos. Com auxílio de autores que trabalham com gramáticas e valores do *rock*, considerando o seu caráter mercadológico (CHACON, 1982; JANOTTI JR., 2003), sua cartografia de gostos a partir da construção de identidades e afetos (GROSSBERG, 1984), intentamos encontrar nas publicações da crítica musical elementos que possibilitem vislumbrar as características de *Pepper* enquanto um produto cultural relevante para o *rock*, pensando em como ele se relaciona com o movimento de configuração e reconfiguração dinâmica e continua que operam neste gênero cultural em momentos sociais, históricos e culturais distintos. Apresentamos, também como um aspecto inicial, que tipo de relação *Sgt. Pepper* estabeleceu com o *rock* e a cultura pop quando foi lançado, considerando inclusive o tensionamento contínuo entre características autenticidade e mercado em sua relação com a juventude.

Ainda no segundo capítulo, nos dedicamos a discutir sobre a atividade da crítica musical, pensando no papel que ela possui de fomentar debates a partir de espaços institucionalizados e democratizados, observando inclusive um movimento de valorização cada vez maior da fala ordinária do cotidiano (CARDOSO FILHO e AZEVEDO, 2013; CARDOSO FILHO, 2015), a partir do acesso de tecnologias e outras materialidades que culminaram na abertura dos espaços virtuais para o crítico ordinário. Visando compreender a configuração do cânone, considerando a noção valorativa de julgamento, realizamos ainda uma revisão dos Estudos Culturais, onde através de Raymond Williams (1979; 2011) foi possível compreender como a própria dimensão da tradição e da hegemonia tem por base estruturas que continuamente se modificam. As disposições sociais aparecem em incessante formatação e reformatação, e a dinâmica de suas práticas mobiliza elementos das categorias dominante, residual e emergente, que operam na construção de novos valores e na exclusão de outros.

Por fim, a partir de um olhar sobre a Estética da Recepção, nos aproximamos da noção de horizonte de expectativa (JAUSS, 1994) enquanto um conjunto de valores, ideias e princípios que vão nortear os modos de observar determinado produto cultural, o que nos auxiliou na premissa de que em anos diferentes, as críticas musicais a *Sgt. Pepper* serão mobilizadas por elementos distintos. Ainda com apoio de Jauss (2002) nos seus estudos sobre a possibilidade de três leituras sucessivas na interpretação de obras literárias (que aqui, propomos observar as musicais), intentamos perceber como as leituras de caráter estético, interpretativo e histórico vão aparecer nas críticas que selecionamos para este trabalho.

Com a premissa teórico-metodológica devidamente explicitada, partimos para o capítulo 3, onde realizamos as análises de oito críticas celebrativas em quatro aniversários de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1987, 1997, 2007 e 2017). Esperando encontrar na construção dos textos críticos evidências dos horizontes de expectativas e de práticas do *rock* e em torno do *rock* em contextos distintos, e ainda considerando os aniversários de 20, 30, 40 e 50 anos do disco como episódios relevantes para observar a construção de valores em torno de *Sgt. Pepper*, iniciamos o trabalho analítico, cujos resultados serão sistematizados nestas considerações finais. O primeiro esforço foi de identificar quais argumentos são trazidos e de que forma se dá a construção dos diversos textos avaliativos do disco.

Nas críticas de 20 anos ao disco, vislumbramos os modos críticos operando de forma diferente nas duas publicações. Estando circunscritas no ano em que o catálogo dos Beatles foi lançado no formato CD, e que a comemoração de 20 anos de *Sgt. Pepper* suscitou eventos mercadológicos, ambas as publicações trabalham a ideia de uma escuta atualizada da obra. Mas

enquanto a *Folha de S. Paulo* apresenta algumas diferenças sonoras da experiência com a obra nesta mídia, *O Estado de S. Paulo* avalia que as fragilidades do álbum de 1967 foram evidenciadas a partir da experiência com o CD – mas resume sua leitura estética e avaliação à elaboração de um parágrafo. A *Folha* apresenta os eventos celebrativos de lançamento; já *O Estado de S. Paulo* critica como a operação mercadológica de comemoração é absorvida pela crítica cultural em geral, que segundo sua análise, não se preocupa com uma experiência contemporânea com a obra. Os dois textos críticos, em alguma medida, apontam um olhar tensionador para períodos sócio-históricos distintos neste atravessamento de 20 anos desde o lançamento de *Pepper* em 1967, elemento que deixa de aparecer com este vigor nas publicações das décadas posteriores.

No período dos 30 anos do disco, *O Estado de S. Paulo* centra sua publicação em dois elementos principais: a capa, sua arte e seu valor enquanto elemento que compõe a obra e as leituras intertextuais a partir desta obra (seja no aspecto visual ou musical). Esta publicação vai trazer os aspectos musicais e estéticos sobre *Sgt. Pepper* de forma mais superficial, no movimento comparativo com as sátiras, homenagens e referências de outros artistas e mesmo outras modalidades de produtos. Já a *Rock Press* se preocupa em realizar uma leitura histórica, voltada para o processo de passagem dos Beatles até o horizonte de produção e lançamento de *Sgt. Pepper*, trazendo outros atores do horizonte de expectativas da época, demarcando a competitividade entre grupos musicais no período (Beatles x Beach Boys) e erroneamente, classificando *Pepper* como pioneiro em relação a outras bandas contemporâneas. Os equívocos que aponta, o modo como trabalha com uma carga mítica em torno de elementos da obra fragilizam seu teor crítico. De modo geral, nestas duas publicações foi mais difícil extrair uma relação com o horizonte de expectativas contemporâneo aos textos críticos, e mais perceptível a valoração canônica da obra em diversos sentidos, colocando-a como pioneira e como “ponto de partida” para as demais produções. O pouco esforço em promover um olhar mais atual sobre o disco, para além dos produtos artísticos que foram produzidos em torno dele contribuem de forma mais incisiva para a reverberação do cânone.

As críticas lançadas nos 40 anos de *Sgt. Pepper* são as que mais apresentam elementos diferenciados em relação ao *corpus* empírico. Na *Bizz*, a multiplicidade de olhares sobre a obra foi explorada a partir de relatos de personalidades brasileiras que vivenciaram o ano do lançamento do disco, em 1967, o que aproxima do horizonte de expectativas do período, mesmo que a partir de olhares retrospectivos. Além de trabalhar, de maneira geral, em quadros específicos, com elementos que as críticas anteriores trazem, dá destaque maior a outras bandas

do contexto mundial e seu papel para o *rock* em 1967, além de vislumbrar os efeitos do disco em território nacional, valorizando singularidades das relações artístico-musicais no Brasil naquele período. Sua maior fragilidade, todavia, se deve a não relacionar o disco ao horizonte de expectativas contemporâneo, ou suscitar elementos de uma escuta atualizada. *O olhar implícito*, blog de fã, embora posicione *Pepper* como uma obra relevante, vai privilegiar outros elementos: a relação subjetiva de experiência com a obra, a fala do ouvinte comum enquanto um crítico que não se vincula a veículos institucionalizados, além de ampliar o espectro do debate (ainda que limitado à caixa de comentário de seu *blog*). Mas como a *Bizz*, a atualização de sentido de *Pepper* num contexto mais contemporâneo, assim como parâmetros do gênero *rock* em 2007, não são trazidos para referendar o valor da obra.

As publicações dos 50 anos do disco, em 2017 (ano em que a indústria fonográfica promoveu diversos lançamentos comemorativos em torno do álbum), trabalham com elementos semelhantes, mas de forma diversa. Na *Rolling Stone*, a operação mercadológica vai suscitar a análise do disco sob novos formatos, no sentido de apontar que ele pode gerar experiências inéditas e explorar novos elementos, mobilizando público de fãs antigos da banda, assim como novos ouvintes. A leitura histórica promovida, além de trabalhar com o valor agregado da obra, centra-se no Verão do Amor e nos movimentos da juventude, apontando o trabalho de outras bandas no contexto para salientar a reverberação canônica dos Beatles e de *Sgt. Pepper*. Já no *Diário dos Bealtes*, blog onde o fã constrói seus argumentos críticos a partir de livre pesquisa, o horizonte de expectativa da obra é suscitado com comentários da crítica sobre *Pepper* em 1967, trabalhando com as noções de “recepção” e “legado”. Sem promover a dimensão da experiência com o disco, usa listas e números de venda, mais antigos e mais atuais, para fortalecer o valor canônico da obra.

A partir do mapeamento das análises realizadas, é possível perceber que uma série de elementos são trazidos com maior frequência, aparecendo na totalidade ou na maioria das críticas que foram apreciadas neste trabalho. Destacamos assim como recorrentes a tentativa de contextualização sócio-cultural da época, que aparecem no sentido de apontar *Pepper* como retrato de um tempo, sendo acionada a sua relação com a juventude do período, reforçando este argumento. Acreditamos que esta é uma estratégia da crítica de posicionar *Sgt. Pepper* como um disco marcante e simbólico, que pode ser diretamente associado a uma época dimensionada pelos anseios de luta contra o conservadorismo e também à cultura jovem. Desta forma, além de operar no fortalecimento da associação do disco ao caráter de mudança, fortalece a noção de ruptura e inovação que a obra promoveu, elementos relevantes considerando valores do gênero

rock, mas que se ampliam para além disto, quando as críticas estendem o valor da obra enaltecendo seus reflexos sociais e históricos. Neste mesmo sentido, *Pepper* também é reiteradamente apontado pelo seu caráter acontecimental, ou seja, pela ideia do seu lançamento enquanto um evento relevante para a história, para a música, para o gênero *rock* e para os rumos da indústria fonográfica.

Os termos generalizadores do posicionamento canônico da obra, que em apenas uma frase são capazes de apontar ao leitor a relevância valorativa do disco, também aparecem de forma regular, assim como listas e premiações onde o álbum se distingue como superior. Na nossa análise, a depender de como essas expressões aparecem, elas ajudam a reforçar o sentido da obra enquanto resultado da genialidade artística da banda (ou mesmo da banda The Beatles enquanto gênios da música e da arte, considerando o talento do grupo ou a originalidade de seu trabalho). Este reforço ocorre mais quando estes acionamentos não estão relacionados a outros tipos de argumento, que validem ou tensionem essas expressões.

No que diz respeito aos valores do gênero *rock*, a ideia de autenticidade, criatividade e ruptura aparecem com maior frequência. As associações às drogas são recorrentes, por vezes para enfatizar a estética lisérgica nas canções, outras vezes para salientar histórias polêmicas da obra em torno de proibições de execução em rádios, ou mesmos outros fatos de difícil comprovação. A relevância da capa do disco pelo seu caráter artístico, que completa *Pepper* num sentido de obra, também é um argumento que se faz presente, embora trabalhado de diversas maneiras (como o aspecto central da crítica, ou como um elemento complementar, porém essencial à noção de obra-prima). Acionamentos de uma leitura estética podem ser vislumbrados como recorrentes, muito embora nem sempre sejam trazidos a partir da experiência do crítico que escreve com o álbum em questão. E por fim, em episódios celebrativos específicos, onde há lançamentos mercadológicos em torno de *Sgt. Pepper* (como nos aniversários de 20 e 50 anos), a abordagem em torno de novos formatos industriais, tendo em vista em especial a reverberação mercadológica da obra, também se faz presente.

Estes sinais de recorrência, entretanto, embora identificados, não são suficientes para definir se as críticas em específico reverberam ou não o cânone de *Sgt. Pepper*. Resgatamos a hipótese suscitada no capítulo 1, de que a transmissão de sentidos valorativos em torno da obra pode contribuir para a reverberação do lugar canônico do disco quando o conjunto de argumentos que acompanha estes acionamentos não promove uma relação da obra com o seu sentido presente. De maneira ampla, pode-se dizer que elas contribuem, mas não de modo definitivo, pois vai depender de como a construção em torno de seus argumentos é realizado.

Retomando Jauss (1994, p. 57), quando o autor coloca em relação à literatura (e aqui relacionamos à arte, e especificamente à música), que “o abismo entre (...) o conhecimento estético e histórico faz-se superável quando a história da literatura não se limita simplesmente a descrever o processo da história geral conforme esse processo se delineia em suas obras(...)” mas quando busca agregar a relevância de outras forças sociais no processo constitutivo da sociedade, podemos dizer que nas críticas que não promovem esta ideia atualidade, considerando aqueles elementos suscitados à noção do *rock* enquanto gênero cultural (a partir de MITTELL, 2004) em cada período, a reverberação do cânone é mais efetiva. Ainda assim, pode-se dizer que ao menos elas conseguem contribuir para vislumbrar como os valores em torno do disco são transmitidos. Percebemos, de modo geral, que carece às críticas a apresentação do horizonte de expectativas contemporâneos ao seu texto, onde a relevância de *Pepper* se justifique levando em consideração valores mais atualizados do disco para o *rock*. E neste sentido, acreditamos que a proposta metodológica de Mittell aqui desenvolvida, tomando a crítica musical como uma formação discursiva de onde emergiriam resquícios de práticas do gênero e sobre o gênero, não conseguiu extrair evidências dos horizontes contemporâneos em todos os casos.

Sobre a segunda hipótese apontada, na qual salientamos a possibilidade de que o tensionamento do lugar canônico do disco é mais evidente quando a leitura crítica apresenta a relevância de outros atores, outras obras e outros horizontes de expectativas em que *Pepper* tenha seu valor questionado, podemos considerar que a presença destes elementos, para além de desestabilizar o valor canônico de relevância do oitavo disco dos Beatles, oferece ao leitor da crítica um panorama onde ele possa, a partir das informações fornecidas, exercer o seu próprio movimento analítico, considerando seus horizontes subjetivos de valores. Além disto, as publicações que operam com este tipo de argumento contribuem mais para a identificação do cânone da obra, e menos para reverberá-lo de forma acrítica. É necessário considerar ainda que o leitor, enquanto ouvinte em potencial, pode ser mobilizado pelas críticas a consumir ou não consumir o produto cultural que ela analisa, e tomando o papel desta atividade, de não apenas convencer o público ou apresentar operações mercadológicas de lançamentos de produtos, mas de possibilitar o debate e a partilha de avaliações, acreditamos que alguns aspectos operam de forma mais incisiva para que os leitores formulem seus próprios juízos.

Neste sentido, destacamos como a presença de determinadas singularidades na construção das críticas analisadas vão contribuir de maneira mais contundente para o sentido de partilha, pensando nos debates qualificados e percepções ampliadas sobre *Pepper* enquanto

produto cultural (CARDOSO FILHO e AZEVEDO, 2013), assim como no espaço de discussão pública que a crítica enquanto atividade amplia, o que ao nosso ver, vai contribuir para dificultar a reverberação acrítica do cânone. Assim, entendemos que acionamentos como a contextualização do horizonte brasileiro de recepção da obra, multiplicidade de olhares e avaliações sobre o disco, resgate de seus tensionamentos (seja por recepções controversas em horizontes de expectativas diferentes, seja pela presença de outros artistas e produtos relevantes para o *rock*), escuta e experiência atualizadas a partir dos horizontes contemporâneos, a dimensão da experiência subjetiva com a obra como aspecto relevante, e a possibilidade do contraditório através do espaço de debate, aparecem como diferencial nas críticas analisadas. Todavia, do mesmo modo como os aspectos recorrentes, a reverberação do cânone vai ser fortalecida a depender de como a construção é realizada a partir do conjunto dos demais argumentos acionados.

No que diz respeito à contribuição dos Estudos Culturais para este trabalho, tentaremos de alguma maneira sinalizar aqui como os argumentos críticos aparecem se conformando com as categorias do dominante, residual e emergente, num sentido de compreender as dinâmicas de construção da crítica nas narrativas em torno de uma obra valorativamente canonizada. Reconhecemos, todavia, que ainda que tenha sido um ímpeto deste trabalho identificar tais elementos, a complexidade teórica e metodológica que envolve este percurso de pesquisa não nos auxiliou a vislumbrar tais argumentos com tanta clareza enquanto resultado. Ainda assim, há pistas que podem nos servir de alguma maneira enquanto evidências de que a construção valorativa de obras antológicas está em conformidade com a ideia de dinâmica e reapropriação dos fundamentos em que a crítica musical se pauta.

Quanto aos valores em consonância com a categoria do dominante, que ainda permanecem não obstante a passagem de tempo, certamente a força, grandiosidade e relevância do quarteto britânico The Beatles é um dos elementos nas construções críticas que mais reaparece. Mesmo nas publicações anteriores ao *corpus* que propusemos analisar, datadas de 1967 (e mesmo quando este fator se mostra nelas para questionar os feitos estéticos alcançados pela obra), o já significativo lugar alcançado pela banda aparece como algo referendado, instituído e até mesmo determinante para estimular interesse por *Sgt. Pepper* ou mesmo corroborar com o seu sentido de obra valiosa e diferenciada. Também nos aparece como argumento do campo hegemônico que reitera a noção do disco enquanto retrato de uma época frutífera e criativa.

As construções críticas ligadas à categoria residual, que foram dominantes em um momento anterior mas que agora aparecem ativos nas críticas presentes, mas não com a mesma força do dominante, no nosso entendimento, dizem respeito aos aspectos estéticos e musicais das canções e do *rock* – que pareciam ter uma relevância muito maior neste tipo de publicação nos anos iniciais do que nas críticas mais contemporâneas. Isto porque percebemos que cada vez menos as publicações celebrativas se preocupam com uma análise da obra pelas suas características artísticas e que é crescente a reafirmação do lugar de importância por ela já alcançado, por uma série de quesitos outros que tangem uma notoriedade histórica e cultural do disco (e da banda) construída com a passagem das décadas.

Na categoria do emergente, destacamos e centralizamos os modos como a crítica ressignifica a ideia de novidade em cada contexto no qual fala. Se nas críticas mais próximas ao lançamento, a noção de novo estava mais vinculada às noções de ruptura e autenticidade em relação ao horizonte de expectativa do lançamento original de *Pepper*, em décadas posteriores esta noção de novo é atualizada, seja pelos modos como formatos industriais distintos e novas modalidades de escuta permitem identificar e encontrar elementos de frescor na obra, seja para justificar que ela ainda pode suscitar novas modalidades de experiência. O modo como estas três categorias se relacionam, na nossa análises, contribuem para fortalecer a noção de *Pepper* enquanto obra-prima.

Mapeadas as recorrências e singularidades no *corpus* empírico, assim como a forma como aparecem nas construções dos textos das publicações nas nossas análises, e as breves considerações sobre como as categorias do hegemônico, residual e emergente podem ser (ainda que minimamente) vislumbradas, intentamos avaliar como cada uma das críticas vai operar. Pontuamos que as que mais contribuem para uma reverberação mais contundente do cânone valorativo de *Sgt. Pepper* são as da *Rock Press* (1997), *O Estado de S. Paulo* (1997) e *Diário dos Beatles* (2017). Aquela que mais tensiona o posicionamento canônico de *Pepper* é a do *O Estado de S. Paulo* (1987). A crítica que possibilita um olhar mais amplo sobre o produto, pensando na ampliação do debate e no destaque de singularidades é a da *Bizz* (2007). Aquelas que consideramos que podem atuar ou não na reverberação do cânone, mas que se destacam por ao menos suscitarem experiência atualizada com a obra, a partir de novos formatos em seus contextos específicos, são a da *Folha de S. Paulo* (1987) e a da *Rolling Stone* (2017). Por fim, aquela onde são destacados elementos valorativos do cânone, mas que privilegia a dimensão da partilha da experiência subjetiva do crítico é a do blog *O Olhar Implícito* (2007).

Alguns limites foram encontrados na realização deste trabalho. O primeiro diz respeito a abordar uma obra reiteradamente bem posicionada de uma banda que em si, também já compõe um cânone no gênero *rock*. Além da quantidade vultuosa de informação disponível sobre o grupo e das publicações da crítica musical, escolher uma obra da banda The Beatles nos fez perceber que, muitas vezes, o caráter icônico do quarteto, que também aparece reverberado, dificultou o próprio olhar sobre o *rock*, uma vez que os textos críticos em diversos momentos apresentam os trabalhos musicais do grupo para além deste gênero, e que conforme já salientamos, a crítica enquanto formação discursiva não nos trouxe tantas evidências de práticas em torno do *rock* (de escuta, produção e consumo) contemporâneas às publicações. Outra limitação desta dissertação diz respeito aos *blogs* crítica do cotidiano e do ouvinte comum, a partir da democratização destes espaços que flexibilizam a institucionalização da crítica musical. Reconhecemos que talvez os debates possam ser melhor vislumbrados a partir dos comentários das redes sociais, considerando seu papel nas práticas sociais da contemporaneidade. Esta é apenas uma hipótese, já que o recorte definido se restringiu às formulações dos espaços dos *blogs*. Não obstante, entretanto, o fenômeno de plataformas como *Youtube*, *Instagram*, *Facebook*, dentre outras mídias sociais existentes, acreditamos que os *blogs* ainda resistem como formato mais independentes de partilha de experiências.

Muito embora estas limitações tenham sido evidenciadas, consideramos que o trabalho realizado foi relevante inclusive para vislumbrar questões essenciais como o papel da atividade da crítica musical, elementos que podem ou não constituir uma boa crítica, assim como os modos de atuação que podem contribuir para transmitir uma avaliação positiva canônica para a posteridade. Percebemos por exemplo, que à medida que se dá o afastamento do horizonte de expectativas do lançamento original da obra, se fortalece a noção do disco enquanto retrato de uma época. Quando o próprio contexto não é vislumbrado sob um olhar mais contestador, também é fortalecida a noção nostálgica e mítica em torno de um período considerado revolucionário, levando em conta o seu papel contestador sócio-cultural e sua marca de ruptura, sempre resgatada como diferenciada em relação a outros momentos históricos. Muito embora a crítica de música ainda apareça muito vinculada pelas mobilizações de mercado, seu papel é sempre melhor desempenhado quando oferece elementos para que o leitor possa construir suas próprias impressões. Assim, concluímos, a partir de Cardoso Filho e Azevedo (2013, p. 2) que se “a mesma crítica pode considerar argumentos anteriores ou prever novos argumentos, mas a crítica em si não encerra o debate. Do ponto de vista da discussão pública, o fundamental é que haja, disponível ao público, uma ampla variedade de críticas (...)”, atuam melhor em seu papel

aquelas que conseguem trazer elementos diversos para que os leitores construam e formulem suas próprias impressões; e que no tratamento de obras de valorização canônica, a atualização de seus efeitos e a dimensão da experiência subjetiva constituem argumentos essenciais para que avaliações pretéritas não sejam simplesmente incorporadas.

Considerando por fim os limites e alcances deste trabalho, esperamos que esta dissertação possa contribuir para outras pesquisas do campo da Comunicação (não apenas na seara da crítica cultural, mas também outros campos que trabalhem, numa perspectiva, diacrônica com textos em torno de um mesmo objeto – considerando sobretudo as evidências de horizontes e compreensões plurais que eles podem fornecer). Especificamente para a crítica, acreditamos que a aproximação teórico-metodológica poderia ser aplicada não apenas na análise de objetos do universo da música, do gênero *rock* e da cultura pop, como também na apreciação de outros produtos culturais, dada a relevância dos leitores críticos a partir de seus horizontes de expectativas e horizontes subjetivos distintos, não apenas na tentativa de construir e conferir atualidade a estes objetos, a partir de sua compreensão histórica, mas naquilo que eles conseguem agregar para os modos de avaliar e transmitir impressões e parâmetros valorativos de julgamento.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRE, Ricardo. Orgulho (editorial). **Revista Bizz**, ed. 214. São Paulo: Editora Abril, 2007.
- ANTUNES, Pedro. Morre o jornalista Paulo Cavalcanti, aos 56 anos. **Rolling Stone**, 2019. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/morre-jornalista-paulo-cavalcanti-aos57-anos/>>. Acesso em: 12. jun. 2019.
- APPEN, Ralf von; DOEHRING, Andre. **Never Mind The Beatles, here's Exile 61 and Nico: 'The Top 100 Records of All Time' – a canon of pop and rock albums from a sociological and aesthetic perspective**. In *Popular Music*, vol. 25/1, p. 21-39. United Kingdom, Cambridge University Press, 2006.
- AUGUSTO, Breno. O álbum Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band completa 50 anos - Recepção e Legado. **Diário dos Beatles**. 18. jun. 2017. Disponível em: <https://diariodosbeatles.blogspot.com/2017/06/o-album-sgtpeppers-lonely-hearts-club_17.html> Acesso em: 15 jan. 2019
- BARRET, Terry. **Considerations of criticism**. In *Journal of Aesthetic Education*, vol. 3, n.4, p. 22-35, 1989.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998
- BEATLES New L.P.: Most expensive ever produced?. **Beat Instrumental**, Londres, 2 abr. 1967.
- BERGOUNIOX, Pierre. **De volta aos anos 60: uma viagem pelo fim do ideal revolucionário**. São Paulo: Alameda Editorial, 2005.
- BONALUME NETO, Ricardo. O sargento ainda garante sorrisos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano 67, n. 21.243, 1 jun. 1987. Ilustrada, p. A30.
- BROCANELLI, Rodney. Segredos da Longevidade de uma revista de rock. Observatório de Imprensa, Campinas, 27 jul. 2014. Jornal de debates. Disponível em: <<http://observatoriodaimprensa.com.br/jornal-de-debates/segredos-da-longevidade-de-uma-revista-de-rock>> Acesso em: 21 mai 2019.
- CARDOSO FILHO, Jorge; AZEVEDO, Dilvan Passos. **Do argumento à sedução: dimensões (est)éticas da crítica**. In: 22 Encontro Anual da COMPÓS, 2013, Salvador. Anais da 22 COMPOS, 2013.
- CARDOSO FILHO, Jorge Luiz Cunha. **Práticas da escuta do Rock: Experiência estética, mediações e materialidades da comunicação**. Salvador: EDUFBA, 2013.
- _____, Jorge. **Disputas de valor na Música Popular Massiva: Política, Estética e Cultura**. Revista Perspectiva Histórica, Nº6., julho/dezembro de 2015.

CAVALCANTI, Paulo. Pedra Fundamental. **Rolling Stone Brasil**, ed. 130. São Paulo: Spring, 2017a.

_____, Paulo. A Explosão da Contracultura. **Rolling Stone Brasil**, ed. 130. São Paulo: Spring, 2017b.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHACON, Paulo. **O que é rock**. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

CLAYTON, Peter. **Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band (original Gramophone review from 1967)**. Londres, 1 jun. 2017. Disponível em: <<https://www.gramophone.co.uk/feature/sgt-peppers-lonely-hearts-club-band-gramophone-review-1967>> Acesso em: 15 jun. 2018.

CORREA, Vlademir Lazo. Parabéns Sgt Peppers - 40 anos. **O Olhar Implícito**. 01 jun. 2007. Disponível em: <<http://lazocorrea.blogspot.com/2007/06/parabns-sgt-peppers-40-anos.html>> Acesso em: 10 jan. 2019

DAVIES, Hunter. **As letras dos Beatles: a história por trás das canções**. São Paulo: Planeta, 2016.

DISC Exclusive! The first pop paper to give its readers a full track-by-track preview of the – Fantastic Beatles Album. **Disc and Music Echo**. Londres, p. 2, 20 maio 1967. Disponível em: <<https://www.gramophone.co.uk/feature/sgt-peppers-lonely-hearts-club-band-gramophone-review-1967>> Acesso em: 15 jun. 2018.

ECO, Umberto. **A Inovação no Seriado**. In: Sobre o Espelho e Outros Ensaios. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ESCOBAR, Pepe. Vinte anos de ilusão. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, ano 108, n. 34.433, 31 maio 1987. Caderno 2, ano II, n. 355, p.1.

GILMORE, Mikal, Nova viagem a Pepperland. **Rolling Stone Brasil**, ed. 130. São Paulo: Spring, 2017.

GOLDSTEIN, Richard. We Still Need Beatles, but... **The New York Times**, Londres, p. 24 D, 18 jun. 1967. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/06/01/arts/music/archives-beatles-sgt-peppers-lonely-hearts-club-band-review.html>>. Acesso em: 20 jan. 2019

GROSSBERG, Lawrence. **Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life**. In *Popular Music*, v. 4, Performers and Audiences. Cambridge, 1984, p. 225-258.

GUMES, Nadja Vladi Cardoso. **O Admirável mundo da tecnologia musical - Do fonógrafo ao MP3, a funcionalidade do gênero para a comunicação da música**. Ciberlegenda (UFF. Online), v. 2, p. 37-49, 2011.

_____, Nadja Vladi Cardoso. **Eu sou mais indie que você! As disputas do indie rock para se afirmar como rock autêntico.** Teoria e Cultura, v. 13, p. 257-286, 2018.

HANNAN, Michael. **The sound design of Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band.** In OLIVER, Julien (ed.). *Sgt. Pepper and the Beatles: It Was Forty Years Ago Today.* Hampshire: The Contributors, 2008.

HEYLIN, Clinton. **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band: um ano na vida dos Beatles e amigos.** Tradução Patrícia De Cia e Marcelo Orozco. 2a Edição, São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2012.

INGLIS, Ian. **Cover Story: magic, myth and music.** In OLIVER, Julien (ed.). *Sgt. Pepper and the Beatles: It Was Forty Years Ago Today.* Hampshire: The Contributors, 2008.

It Was Fifty Years Ago Today! The Beatles: Sgt. Pepper & Beyond. Direção: Alan G. Parker, Produção: Alexa Morris, Reynold D'Silva. Londres (RU): BFD, 2107 (275 min). Disponível em: <www.netflix.com>.

JANOTTI JR., Jedder. **Aumenta que isso aí é Rock And Roll.** Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78p.

_____. **O texto poético na mudança de horizonte de leitura.** In LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da Literatura em suas fontes.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 873-926.

JONES, Peter. Track-by-track in depth review. **Record Mirror**, Londres, p. 3, 27 maio 1967.

KIMSEY, John. **The whatchamucallit in the garden: Sgt. Pepper and fables of interface.** In OLIVER, Julien (ed.). *Sgt. Pepper and the Beatles: It Was Forty Years Ago Today.* Hampshire: The Contributors, 2008.

LIMA, Carlos Eduardo. Sgt. Pepper's – O disco do tamanho do mundo. **Rock Press**, ed. 8, ano III. Rio de Janeiro: Beat Press, 1997.

MACFARLANE, Thomas. **Sgt. Pepper's quest extended format.** In OLIVER, Julien (ed.). *Sgt. Pepper and the Beatles: It Was Forty Years Ago Today.* Hampshire: The Contributors, 2008.

MARTIN, George. Beatles recording manager George Martin talks about their most ambitious LP. **Record Mirror**, Londres, p. 3, 27 maio 1967.

MARTIN, George; PEARSON, William. **Paz, amor e Sgt. Pepper: Os bastidores do disco mais importante dos Beatles.** Rio de Janeiro: Dumará, 1994.

MARTINEZ, José Luiz. **Música e Intersemiose.** Galáxia (PUCSP), São Paulo, v. 8, p. 163-189, 2004.

MIDLEJ, Roberto. “‘Mande meu amor para a plateia de Salvador’, diz Paul McCartney ao CORREIO”. **CORREIO** 23 set 2017. Entrevista concedida a Roberto Midlej. Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/mande-meu-amor-para-a-plateia-de-salvador-diz-paul-mccartney-ao-correio/>> Acesso em 25 de setembro de 2017.

MIRANDA, Mariana Lage. **Objeto ambíguo: arte e estética na experiência contemporânea, segundo H. R. Jauss**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

MITTELL, Jason. **Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture**. New York: Routledge, 2004.

MUGGIATI, Roberto (et. al.). Você ainda precisa de amor. **Revista Bizz**, ed. 214. São Paulo: Editora Abril, 2007.

NOGUEIRA, Bruno. **Por uma função jornalísticas nos blogs de MP3 - download e crítica ressignificados na cadeia produtiva da música**. In JANOTTI JR., Jeder, LIMA, Tatiana e PIRES, Victor (orgs.). Dez anos a mil: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

O’GRADY, Terence. **Sgt. Pepper and the diverging aesthetic of Lennon and McCartney**. In OLIVER, Julien (ed.). *Sgt. Pepper and the Beatles: It Was Forty Years Ago Today*. Hampshire: The Contributors, 2008.

OLIVIER, Julien. **‘A lucky man who made the grade’: Sgt. Pepper and the rise of a phonographic tradition in twentieth-century popular music**. In OLIVER, Julien (ed.). *Sgt. Pepper and the Beatles: It Was Forty Years Ago Today*. Hampshire: The Contributors, 2008.

REISING, Russell; LEBLANC, Jim. **Within and Without: Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band and psychedelic insight**. In OLIVER, Julien (ed.). *Sgt. Pepper and the Beatles: It Was Forty Years Ago Today*. Hampshire: The Contributors, 2008.

REITBERGER, Cláudia; VERA, Robson. Mea culpa (editorial). **Rock Press**, ed. 8, ano III. Rio de Janeiro: Beat Press, 1997.

PRIMATI, Carlos. Sargento Pimento e sua capa histórica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 118, n. 37.844, 30 maio 1997. Caderno 2, p. D9.

SINGER, André. O primeiro disco a ser editado na história do rock. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano 67, n. 21.243, 1 jun. 1987. Ilustrada, p. A30.

SOUZA, Jeferson Cleiton. **A Estética da Recepção: o leitor na economia da obra e da história**. Criação e Crítica, São Paulo, n. 9, p. 52-60, nov. 2012.

TAYLOR, Derek. **It Was Twenty Years Ago Today**. New York: Bantam, 1987.

TURNER, Steve. **The Beatles: a história por trás de todas as canções**. Tradução Alyne Azuma. São Paulo: Cosac Naif, 2009.

WEBER, William. **The history of musical cannon.** In COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Ed.). *Rethinking music.* New York: Oxford University Press, 1999. 574 p.

WHITELEY, Sheila. **'Tangerine trees and marmalade skies': cultural agendas or optimistic escapismo?.** In OLIVER, Julien (ed.). *Sgt. Pepper and the Beatles: It Was Forty Years Ago Today.* Hampshire: The Contributors, 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____, Raymond. **Cultura e materialismo.** São Paulo: Editora Unesp, 2011. 420 p.

ANEXOS

ANEXO A - BEAT INSTRUMENTAL (ABRIL DE 1967)

EXCLUSIVE

BEATLES
NEW L.P.MOST EXPENSIVE
EVER PRODUCED?

THE current Beatles recording sessions are producing some very trendy clothes as well as forward-looking songs. The variety of musical instruments in the studio is only equalled by the varying styles of the Beatles suits, jackets, ties and shoes.

The new album will also be surely one of the most expensive ever produced. Messrs. Lennon, McCartney, Starr and Harrison, together with road managers, Neil Aspinall and Mal Evans, not forgetting recording manager, George Martin, plus engineers, doormen to keep out intruders, etc., have been spending every weekday night in E.M.I.'s No. 2 studio for the past month and there were dozens of sessions in earlier months too. The results, so far, have been "Strawberry Fields Forever" and "Penny Lane", their recent single, plus six additional tracks for the new album, which means that they are about half-way through.

EXPENSIVE

I estimate that the new LP will eventually cost something like £25,000 to produce! That's a lot of lolly, far more than any normal LP costs to produce, but we're talking, after all, about the princes of pop, and any Beatles album must sell at least a million, if not several, all over the world.

So E.M.I. are hardly likely to begrudge the Beatles studio time. Gone are the days when a track would be run through, rehearsed, arranged and a master tape recorded, all in two hours. Now they frequently arrive at the studio with only a vague theme or rough set of lyrics, which they then proceed to play about with, for hours, or often days.

Three guitars and a set of drums are all old hat and apparently considered incapable of backing a new Beatles song.



John, George and Paul discussing a particularly difficult lyric line for one of the songs on their new album. Note that George has shaved off his beard. That's Rusty Shankar's brother in the background, he's spending most nights in the studio with boys.

Experiment is everything. The night I was in the studio, George Martin spent half an hour, before the Beatles arrived, dropping spoons, pennies, and any other object he could think of, into a large cauldron of water. The bottom of the cauldron was lined with plastic sponge, so that just the resulting splonks, gesplashes and plops would be recorded by the microphone.

Then the fashion display began. Paul zipped into the studio, wearing a lemon yel-

low jacket, set off by a brightly striped tie. With only a pause to shake hands, he was behind Ringo's drum kit, demonstrating that if ever the other three Beatles decided to retire, he could do the whole job, songwriting, singing, harmonising with himself on the vocals, playing lead guitar, bass guitar, piano, organ, trumpet and drums.

Then George strolled in, with his Civil War moustache, but minus beard. With that beard he reminded me of an

Afghanistan sheep-herder, but the illusion is now gone. His moustache was set off by a long, black, Mississippi gambler's jacket and black moccasins.

Ringo and John arrived next, having driven up together in John's Mini—with blacked-out windows, of course. The new moustache and side-boards suit Ringo very much, but curiously they are much blacker than his medium-brown hair. So much so that some people say that

he's stuck them on, John's Chinaman-type moustache topped a neckerchief, held together at the throat with a badge inscribed with the words, "Down with Pants". The contact lenses have now been discarded and he's wearing the steel-rimmed spectacles that he had made for the film "How I Won The War". There's no truth in the rumour that these spectacles are going to be blacked out in the near future, to match his car windows.

VISITORS

No Beatles session is complete without a host of famous visitors. A silent Indian admirer, who turned out to be Ravi Shankar's brother, sat by George. Hollie, Tony Hicks, strolled in soon after the boys had arrived, to let them know that he had finished. What it was that he had finished, no-one revealed.

A short while later, Dave Crosby of the Byrds arrived.

VOCALS

This particular session was concerned with completing the vocal by Paul, John and George over a backing track, and they soon disappeared into a large sound box in one corner of the studio, to work on the tracks after they had completed the lyrics. This took Paul and John about half an hour, huddled together with Mal and Neil in one corner, whilst they worked on words and phrases. The Byrd arrived during a break, and after the greeting, was invited into the box by Paul, to help with the vocal.

The Beatles are very much more relaxed these days. During the earlier years of their stardom, in '63 and '64, everything was one mad rush. There never seemed to be any time for them to sit and

think. The demand for personal appearances was voracious, and no matter how hard they tried to satisfy it, they could never hope to do so. Brian Epstein used to be inundated with a constant stream of telephone calls and letters wanting to know why the Beatles "couldn't just appear in their town, surely it's a very small thing to ask?" In between the incredible round of exhausting touring that they undertook, they also appeared on numerous television shows to promote new releases, appeared in two films, wrote dozens of hit songs, arranged and finally recorded them.

It all had to stop, or at least slow down sometime, and, in my opinion, what made the Beatles put an end to the backbreaking touring round the world, more than anything else, was the realisation that very few audiences heard

even 10% of what they sang and played on stage. And they are very conscious of what they can do, and so there was one simple answer—stop knocking yourself out for the half a million or so people who can see you personally on a tour in any one country, and concentrate on recording and making films, which can be seen by anyone who wants to, anywhere.

OWN FAULTS

These present recording sessions are the ultimate in any pop star's life. Superb studio and equipment at their command and unlimited time to use it in. It's difficult to fault the new combination. No star ever fell because he produced bad records. On the other hand, if the Beatles ever do produce bad records, then they have only themselves to blame.



the 'marshall sound' is getting around...

used by many of today's big names, including THE WHO, SPENCER DAVIS, THE CREAM, and THE SMALL FACES.

Marshall's big sound is for you! Select your own particular set-up, over 2 dozen separate units from 18 watts to 200 watts to choose from.

MARSHALL—the world's most powerful distortion-free amplification. For full details write your name and address on a postcard and send it to us—

ROSE, MORRIS & COMPANY LIMITED,
32-34 Gordon House Road, Keston, London, N.W.5

Rose-Morris
SPECIALISTS IN INSTRUMENTS

1967 Marshall "SupaFuzz"



The latest "HOT PARADE" model! Three transistor, battery-operated units contained in ultra-gritty, rugged metal case. Two channels—volume and filter, jacksocket input and output, foot control push button ON-OFF switch. Extra long sustain (15 seconds). Battery automatically cuts out when unit is disconnected from Amplifier. Durable steel anodized finish in a range of attractive colours. Excellent packed in strong display carton. Price £12.15.8

ANEXO B – DISC AND MUSIC ECHO (20 DE MAIO DE 1967)

2 Disc and Music Echo—May 20, 1967

DISC EXCLUSIVE! The first pop paper to give its readers a full, track-by-track preview of the—

A NEW BEATLES ALBUM is always awaited with breathless anticipation. What, one wonders, will they come up with next? What new dimensions in sound and song will come tumbling out of those famous heads THIS time?

"Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" is the boys' ninth album — and another masterpiece of musical genius.

On first hearing, like much of their work, one finds oneself a bit perplexed by the weird and wonderful intricacies involved. Digested, it matures like a good wine, becomes exceedingly heady and will inevitably knock the rest of pop for six by its sheer beauty and potency.

APPLAUSE

"Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" is released on Parlophone next month — but Disc is able to bring you this exclusive track-by-track preview now.

It kicks off with the raucous, hard-hitting title song. Paul leading the others through the cacophony of driving sounds. Slightly reminiscent of their early work. And includes audience applause.

• "With A Little Help From My Friends" is tailor-made for

Ringo as his solo. His voice seems to have improved and he's well in control of the lyrics.

• "Lucy In The Sky With Diamonds" spotlights a plaintive John in his peculiarly insinuating style. Strongly repetitive title line, easily remembered. It includes some funny little background voices. Jump along on a crashing clavichord-type sound.

• "Getting Better" is a track which will undoubtedly pick up a lot of plays on its merit. Paul, often double-tracked, strikes melancholy, easy-to-

listen-to harmony line. Insistent, well-balanced guitar throughout. Nice change of pace in the middle.

• "Fixing A Hole" is a do-it-yourself, happy sounding song about "filling the cracks and stopping the rain getting in." Fantastic chomp-chomp sort of beat. Paul again.

• "She's Leaving Home," with an attractive arrangement by Mike Leander, retains a certain "Family Way" theme familiarity. John and Paul harmonise delightfully amid earnest, plucking strings. Has a



Mum and Dad lament on the lines of "Our Baby's Gone." Another with strong potential.

• "For The Benefit Of Mr. Kite" has John in a happy-go-lucky mood and is full of interesting, pretty carousel sounds. Tells about a function involving the mysterious "Mr. Kite."

SITAR

• "Within You, Without You," George's solo contribution and packed, of course, with those haunting sitar sounds. Strange drum noises and George's wailing voice is way back behind the music, making most of the words virtually indistinguishable. Bags of echo and mystic madness. Mostly

instrumental. Indian musicians used for this.

• "When I'm 64" is a fevered flashback to the trad days. Paul singing in George Formby style amid often vaudeville melodies. Interesting clarinet. Clever lyrics like "Will you still need me, Will you still feed me, when I'm 64?"

• "Lovely Rita" dominated by nice piano-honky-tonk in parts—and Paul pushing the happy, jumpy words. Pleasant light vocal harmonising.

• "Good Morning, Good Morning." Without doubt one of the most interesting songs on the whole L.P. Full to the brim with all sorts of clever sounds. Kicks off with a cock crowing and much-repeated "Good Morning" greeting line.

John's words come through strongly. Song about waking up. Gorgeous, funky guitar screeching like mad. Words flow in short, sharp, staccato-like bursts. Closes with cocks crowing, horses neighing—a farmyard fantasia!

• "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club" improves on second hearing. Great, jangling guitars and full of fantastic sound.

• "A Day In The Life." This is one of the tracks which has been getting premature promotion in the States and picked up a "drugs" label in the process. An unusual song featuring John and Paul. Clever, intelligent words and some weird, moving sounds. Another which will pick up the plays.

ANEXO C - DISC AND MUSIC ECHO (3 DE JUNHO DE 1967)

BEATLES LP:

**Was it worth the long wait
or should we just take
SERGEANT PEPPER
with a pinch of salt?**

PETE TOWNSHEND: "It's terrific, and fantastic value for money, with the free gifts and things! The trouble was, I heard it first on Radio London, and apart from all the jingles they kept putting in, it sounded like a very bad recording. I think that must have put a lot of people off, because I've never met so many mixed reactions about a record before."

"The Beatles are trying to see how deep they can get into their music without losing public interest."

"It's obviously going to disappoint a lot of people, but to me it's pretty fantastic. The idea of running all the tracks together and making a show out of it is something we've wanted to do, and I hope a lot of groups will follow the example."

"The two tracks that instantly hit me were 'With A Little Help From My Friends' — Ringo's voice is ridiculous—and 'A Day In The Life'."

ERIC BURDON: "It's sort of confusion to me. Every time I hear the Beatles they get better and better. Everyone secretly hopes their work will deteriorate, but it never does. The album is just a joy to me — what more can I say?"

MIKE LEANDER (who produced "She's Leaving Home" for the album): "This record will alter everyone's approach to record making. I have new thoughts myself now every time I go into the studio. Apart from my contribution this is a work of art, but I am terrified of the next one!"

TOM JONES: "I haven't got the record, and am not really interested in buying it. I may have heard some of the tracks on the radio, but I don't think I would have known it was them."

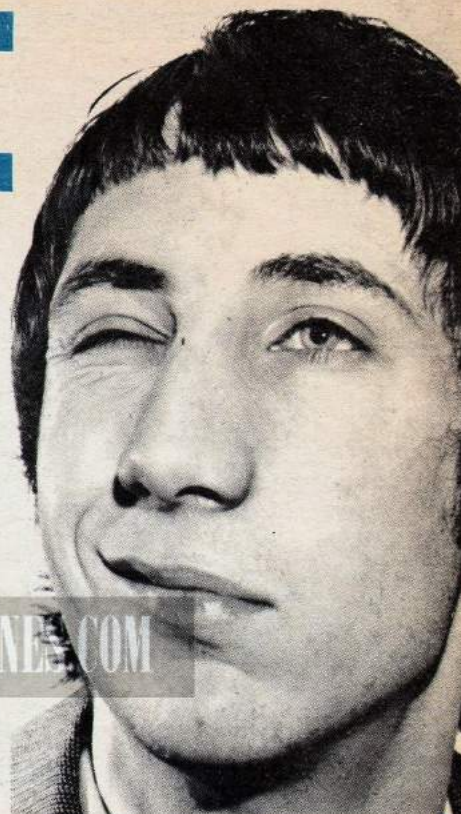
CHRIS DENNING: "What amazes me is that the Beatles can always come up with such tuneful melodies. However, for people who raved about 'Strawberry Fields,' this is not a progression. The strange thing is—the songs I liked at first ('She's Leaving Home' and 'Lucy In The Sky With Diamonds') I don't like now, and those I didn't like ('Good Morning, Good Morning,' 'A Day In The Life' and 'With A Little Help From My Friends') have really grown on me."

JEFF BECK: "I haven't heard the record and have no intention of doing so. It's not my type of music at all, so I'm not interested."

SIMON DEE: "The album is original—in the true sense of the word—and it will take many hearings before you can associate yourself with it."

"I'm a bit worried about all those people on the cover. 'Lucy' is marvellous, 'She's Leaving Home' sheer poetry and 'A Day In The Life' quite magnetic. The Beatles have gone right out on a limb, and this is really another art form—not pop music."

ALAN BLAKLEY (Tremeloes): "We are all mad Beatle fans, so anything by them is good. They keep on doing new things, and the



album is very clever, in the right sense of the word.

"The overall sound is a definite progression on their last LP, and I'm sure they couldn't care less about the BBC's ban on 'Day In The Life'."

RAY DAVIES: "I've only heard two tracks on the radio, so I can't speak for the album. 'When I'm 64' is a very good laugh and a great production. 'Good Morning, Good Morning' is also very good, though I think I may have missed a lot of the farmyard noises on it."

"These are only first impressions, but when I reviewed 'Revolver' for Disc I found that even after six months my impressions hadn't changed."

"I'm sure the Beatles don't care if the songs don't appeal to their fans, but will say 'We did it for ourselves'."

WHO

BOSS

PETE:

'It

is a

pretty

fantastic

album'

ANEXO D - RECORD MIRROR (27 DE MAIO DE 1967)

RECORD MIRROR, Week ending May 27th, 1967



Record Mirror pic by Peter Cloworth

Beatles recording manager George Martin talks about their most ambitious LP

IT'S like painting the Forth bridge: after spending 700 hours in the studios since November working on "Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band", I've been starting all over again to record more material for future Beatles' releases. We've already completed three new tracks.

"Sergeant Pepper" was certainly the most ambitious Beatles album yet. It took a long time because they're perfectionists and wanted to get the LP exactly the way they had it in their minds. They've always wanted to be one step ahead—a policy that is courageous, dangerous but inevitable too if they wanted to survive. Relying on a well-trusted, "can't fail" formula would be ineffective as well as contrary to the Beatles' temperaments.

Obviously, the pressure is there. When you have succeeded so tremendously you wonder if you will continue to be successful. It was almost a relief when "Penny Lane" did not hit Number One. They'd had such a long string of consecutive Number Ones and they knew that sooner or later the chain would be broken. Ironically, "Penny Lane" has sold more copies than the previous "Yellow Submarine"/"Eleanor Rigby" single which did get to the top place.

The aim of "Sergeant Pepper" is to sound like a complete programme, ostensibly by the club band. The title

song gives you the feeling of being in a hall. There are sounds of applause and laughter from the audience. Then comes a solo from Billy Shears (Ringo). Each number follows hard on the heels of the previous one and though you lose the audience sound effects during the LP we return to it at the end of side 2 which concludes with anti-mal sounds, including a hunt in full cry. A chicken clucking blends into a guitar note for the ending.

Fortunately for me, I'd had experience of building up sound pictures (which is what The Beatles were after) through recording Peter Sellers, Spike Milligan, Michael Ben-El-Mechaieq, Peter Ustinov and "Beyond The Fringe" team. In fact, it was those old Peter Sellers' comedy LPs that first enabled me to hit it off with the Beatles. When the boys realised I'd recorded Sellers (whom they much admired) a little of the glory rubbed off on me! But in many ways the Beatles and I have different ways of life. They're night people and they don't like working in the mornings. Usually we start recording at seven in the evening and work through till three. Working on "Sergeant Pepper" I several times had to carry on until seven a.m. That was the most arduous part of the LP for me.

I certainly think the result has justified the effort we put into it. On George's track "Within You Without You" we used Indian musicians and on John's "Being For The Benefit Of Mr. Kite" we had an organ effect like a fairground noise. I played Hammond organ, the Beatles' road managers Mal Evans and Neil Aspinall played mouth organs and I added a variety of electronic effects. On other tracks we also used string players — as many as 41 musicians for one track.

Whenever The Beatles put out a bunch of new compositions there are always plenty of artists waiting to hear them and record their own versions. I discussed this with John and Paul and they liked the idea of singers we record in the AIR London stable doing covers. So I've recorded David and Jonathan on "She's Leaving Home" and Bernard Cribbins on "When I'm Sixty-Four". They'll be released on the first of June.

GEORGE MARTIN

Track-by-track in depth review

POP round to Brian Epstein's Belgrave home, have a chat with the Beatles, listen to the LP... ask any questions you want. That was the urgent invitation. It was accepted with urgency. And the first sensation that broke was the banning of "A Day In The Life" sung on the album by John, with some background noises of planes and guns and general thunderings.

Says John, adamantly: "The banners have got it all wrong. We got the idea from a newspaper headline. It's nothing to do with drugs." But it IS the first Beatles song ever to run into banning trouble...

But back to the LP, track by track. "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" comes over as a sort of way-out concert. Tuning-up sounds, deliberately corny old vaudevilian phrases in the lyrics (sung by Paul) and we're introduced to the singer... Billy Shears, alias Mr. R. Starr.

Which features "A Little Help From My Friends". Pretty strong melody here, with answering bits in the lyrics, and a strong back-beat. If the authorities are REALLY going to inspect the lyrics here, well... there's one line they can latch on to. And be wrong again over it!

"Lucy In The Sky With Diamonds", sung by John, is absolutely tremendous, lyrically, a fantasy treatment and a fantasy song... about rocking horse people eating marsh-mallow pies... and plasticine railway porters with looking glass ties. Rather an electronic triumph, this one. Enhanced by fade-ins and fade-outs, to put it simply.

"Getting Better", taken all round, is one of my favourites. Maybe it's because it's less "progressive"... it's a reminder of what the Beatles used to do. Simpler, well handled mainly by Paul, and a pleasant antidote to the advanced productions of some of the others.

On to "Fixing A Hole"... the hole is where the rain gets in and is either in Paul's head or in the ceiling... not too sure. But it relaxes the tempo a little, is rather less fierce, and the good George

weighs in with a memorable guitar solo mid-way. Thus far, one is perhaps more impressed with the lyrics than with some of the instrumental sounds. But then the lyrics are reported in full on the sleeve — in some cases, that's a downright blessing for first-time hearing.

"She's Leaving Home" is all poignant and plaintive, especially the way John handles it. A girl leaves home... five o'clock in the morning, note on the mantelpiece, must find her freedom. And there are the stock, cliché-ridden parental replies to this domestic disaster. Darned clever, especially the arrangement which features dramatic yet tasteful strings — I believe Mike Leander arranged this one. "Being For The Benefit Of Mr. Kite". Some people were knocked out by this, but I found the whole idea just a trifle dreary. It's John singing about a charity performance by circus folk for one of their kind. It's carousel-roundabout material somehow. Maybe if I was keener on the smell of the sawdust etc...

Side two starts with a lengthy sitar-Indian-whining item "Within You Without You", written and sung by George. He's the only Beatle featured on it and it reflects completely his fascination with Eastern music. I found it hard picking out his lyrics because of his voice and Indian instruments merged too closely. Again, some people hearing the LP for the first time, have regarded this as a bit of a "take-on", a sort of non-Beatle item. But it's only one track, after all.

"When I'm 64" next. Paul sings, it's all about old-age, retirement and so on. First time of hearing you figure it's all very charming. Second time you feel it's a micky-take. Third time you can see Paul's tongue fixed firmly in cheek. Very good indeed.

"Lovely Rita", mostly Paul again, is also amusing, a bit cheeky and dead catchy. Good piano break. All about a romance with a parking-meter warden!

A cockerel crowing heralds "Good Morning, Good Morning". In parts, it is a sort of pet's corner, with dogs and cats joining in. Big backing arrangement, John singing about "one of those days" where nothing much happens. Fast-moving and complex, lyrically. Use your song-sheet to follow this one in full.

Then it's back to "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" again — Paul explains how he hopes we enjoyed the show, but it's time to go and there's only one number to come.

Which happens to be the controversial "A Day In The Life". One way or another, it's obviously a form of dream sequence. About how there are four thousand holes in Blackburn, were counted — so now he knows how many I'll take to fill the Albert Hall.

End of an LP which has many brilliant highlights, seems well worth the wait... and it is the sort of popular music which will exercise the brain cells as well as the entertainment tissues. Packaged in a good full-colour sleeve, with lyrics and with a cardboard cut-out slip including a picture of Sgt. Pepper himself, and his three stripes!

Tongue-in-cheek and clever. Not TOO clever, you understand — but once or twice right on the borderline.

PETER JONES

Illustrada

O sargento ainda garante sorrisos

RICARDO BONALUME NETO

ANDRÉ SINGER

[illegible]

DISCOGRAFIA BÁSICA

QUEM É QUEM NA CAPA DO DISCO

(Imagem: Hogg; "Imagine John Le-
 non" e uma colagem de clipe
 de Yoko Ono, 1972); "Jo-
 n Lennon Live In New York City"
 show no Madison Square Gar-
 den em Nova York, em 1972; "Como
 foi a Guerra" (How I Won 2
 War, com John Lennon, 1967),
 Richard Lester; "Cavendo" (Go-
 ing Home, de Carl Gottlieb),
 "Concerto Para Bangladesh" (con-
 se participações de Ringo Star,
 George Harrison, 1971); "Mas-
 lembranças Para Broad Street"
 com Paul McCartney e Ringo Star
 (1994), de Peter Webb; "Paul &
 McCartney and The Wings, de John
 Wood, 1993); "Condição de País"
 (1992), documental de Paúl
 Montgomery, e "Ready Steady
 Go! 60's", trechos de programa
 de rádio da televisão inglesa, e
 performances de vários bands,
 inclusive os Beatles.

FILMOGRAFÍA

Era a época de maior interesse e
 quatro pelo misticismo da Índia.
 George Harrison era (e ainda é)
 um grande amante da música. Ele
 também de longe, música mais che-
 ga ao LP, a indiarcore "Within You
 Without You".

Não é fácil explicar racionalmente
 este interesse pelo misticismo ori-
 tal, e talvez nem seja um per-
 ceito. Mas há uma série de razões
 de educação e uma atitude racional-
 analítica, que não combinam em um
 atitude mística. Mas o fenômeno
 uma das bases da "Construtivismo",
 que tem sido a base da educação
 moderna baseada na negação,
 mostra, era basicamente uma opo-
 sição à cultura "occidental".

E o mundo das cartetas não era
 um pouco divertido. Os mais velhos
 estavam recorrendo ao mais mistic-
 mo EDA, para ler a lutar a mistic-
 mo.

Quando os músicos ouviram o nome da nova gravadora, ficaram surpresos. "Quando eu ouvi o nome da Magical Mystery Tour, eu fiquei pensando: 'você está falando de mim?'" pergunta o músico. "Eu não sabia que eu estava sendo chamado para fazer parte da Magical Mystery Tour. Eu não sabia que eu estava sendo chamado para fazer parte da Magical Mystery Tour. Eu não sabia que eu estava sendo chamado para fazer parte da Magical Mystery Tour."

[illegible]

(Imagem: Hogg; "Imagine John Le-
 non" e uma colagem de clipe
 de Yoko Ono, 1972); "Jo-
 n Lennon Live In New York City"
 show no Madison Square Gar-
 den em Nova York, em 1972; "Como
 foi a Guerra" (How I Won 2
 War, com John Lennon, 1967),
 Richard Lester; "Cavendo" (Go-
 ing Home, de Carl Gottlieb),
 "Concerto Para Bangladesh" (con-
 se participações de Ringo Star,
 George Harrison, 1971); "Mas-
 lembranças Para Broad Street"
 com Paul McCartney e Ringo Star
 (1994), de Peter Webb; "Paul &
 McCartney and The Wings, de John
 Wood, 1992); "Condição de País"
 (1992), documental de Paúl
 Montgomery, e "Ready Steady Go"
 dos 60's, trechos de programa
 de rádio da televisão inglesa, e
 performances de vários bands,
 inclusive os Beatles.

LPs e vídeos disponíveis

Da Reportings Local

A Brezno Books é um shopping literário em São Paulo, com 2.100, tel. 45-6223. Moema, zona sul de São Paulo) tem a disposição os seguintes discos dos Beatles: "Please Please Me", "With the Beatles", "A Hard Day's Night", "Beatles' Second Album", "Revolver", "The Beatles' "Singles" (Sgt. Pepper", "The Beatles for Sale", "On the Road 1964-66", "Yellow Submarine", "Magical Mystery Tour", "The Beatles' "Let It Be", "The 20 Greatest Hits of The Beatles", "The Beatles' (album branco), "The Beatles 1962-1969" e "The Beatles 1969-1970".

No Museu do Disco (r. J. José de Barros, 329, tel. 220-9538, zona central de São Paulo) podem ser encontrados todos os discos do grupo.

Na 2011 Vídeo, estão disponíveis as seguintes faixas: "Os Reis do 12-16-16" (1994), "Hello" (1995), ambos dirigidos por Richard Lester; "The Magical Mystery Tour" (1968), dirigido por Paul McCartney; "The Beatles' Magical Mystery Tour" (1968), dirigido por Paul McCartney e Roger Starr; "The Beatles and The Wings" (de Jack McCartney; "The Complete Beatles" (1932), documentário de Patrick Montgomery, e "Ready Steady Go! The 60's", trechos de programas transmitidos pela televisão inglesa, com performances de várias bandas, incluindo os Beatles.

Na velha Inglaterra os pe-
sais reais. Dez anos depois do
que simbolizavam o "verão de pú-
sionem os punks e sua visão a-
lógica. Os marcos de 67 e 1968

ANEXO F – O ESTADO DE S. PAULO (31 DE MAIO DE 1987)

NO GUIA DE LEITURA, IDEOLOGIA, CRUZADO E BESTSELLERS

CADERNIO

ANO 1, NÚMERO 355 DOMINGO 31 DE MAIO DE 1987

Vinte anos de ilusão

Amanhã, 1º de junho, faz exatamente 20 anos que saiu aquele que é considerado "o maior e mais influente álbum de música pop do século". O nome: Sgt. Pepper. Os músicos: os Beatles. Mas, por trás dessa formal efeméride, esconde-se muito mais: são 20 anos do sonho hippie, do filme Blow-Up, do LSD e dos loucos sonhos de mudar o planeta. Na avalanche das comemorações, o Sgt. Pepper está sendo lançado em compact disc. Para quem, em 1967, só sabia dizer gu-gu...

Peje Escobar
de Lisboa

It was twenty years ago today Sgt. Pepper taught the band to play. Duas décadas de degradação e restauração vos contemplam.

A data-chave é amanhã, primeiro de junho. Há exatos 20 anos, o sargento Pimenta e seus corações solitários, alter-egos dos fabulosos quatro de Liverpool (não, "banda" não eram Elio & The Bunnymen...), saíram às ruas de Londres com o que hoje é considerado, em todas as latitudes, como "o maior e mais influente álbum de música pop do século". Tradução (da época): os Beatles pegaram o movimento hippie originário de São Francisco, experimentaram e poliram com típica finca estilística inglesa e venderam para todo o mundo.

Este sacro de drogas, dinheiro e liberdade de criação artística, destilado em vinil, resumiu toda a cultura jovem (hoje isso não existe mais) no seu momento de maior expansão, brilho e fascínio. Não é por acaso que todos os que viveram a época, direta ou indiretamente, sentem uma avassaladora, inextinguível nostalgia. Oba, oba, complementa o marketing hardcore. Então vamos restaurar. Amanhã sai em toda a Inglaterra o Sgt. Pepper em compact disc. É o ponto alto de uma vasta campanha promocional em cima do lançamento de todo o catálogo dos Beatles em CD. Público-alvo: 25 a 40 anos. Pesquisas descobrem que este grupo estava querendo voltar a comprar disco (Dire Straits, Fleetwood Mac, este pop aséptico, bem tocado, tão casado quanto um casal de aeroportos). E como se a transgressão punk nunca tivesse existido (e, para a indústria, não interessa que tenha existido, pois a massa não compra as flores e os frutos da transgressão).

Em 1967, Michelangelo Antonioni veio à Inglaterra e voltou com o Blow-Up, uma memorável elegia àquele garotado que, à sombra das cidadelas vitorianas, constrói um novo capítulo da história da música, moda e moral contemporâneas. A Lido de 1967 não tem nada de swinging degradado e violência carnal, equestre de vigilância dignos de 1964, remanesce previos, do passado, e a perspectiva de um enterramento definitivo em caso da próxima e possível vitória da dama-de-ferro nas urnas. Como no Brasil — mas por outras razões — todos buscam a melhor saída, o aeroporto (está até mesmo em capa satírica do *Private Eye*). O Revival de Sgt. Pepper acurta o tempo e realça a nudez do imaginário atual.

Há dois Sgt. Pepper: o mito e o produto, na prática, em vinil. A *BiDisc* promocional jantala, fora do disco em si: É só o zumbido da avalanche

conservadora é chegar aos pais dos filhos do baby-boom e dizer: "você sabe por que nos anos 60, embebidos por essa música horrenda, viviam sonhando com idéias estranhas como 'liberalização', 'idealismo', 'espiritualidade', 'possibilidade'. Os assessores promocionais do racismo extremo têm um raciocínio previsível. Mas aproveitem o que a mídia lhes dá na mão. Por que não, no momento, um "bande de hippies suja", que "emporcalham", até hoje, a assepsia do momento?"

Amanhã, primeiro de junho, também em toda a Inglaterra, vai ao ar pela rede ITV um documentário de duas horas. Título: *It Was Twenty Years Ago Today*. Seu objetivo e sua extrema responsabilidade regubem todos os temas dessa nova discussão: celebra a psicodelia social de 1967 e tenta conciliar o momento histórico com a carreira dos Beatles. É muito difícil. Vejamos por quê.

Em 1967, centenas de milhares de jovens dos EUA e do resto do mundo convergiram para São Francisco — na área de haight-asbury — atraídos pela possibilidade de um estilo de vida alternativo ao do capitalismo terra parada. E o que ficou mundialmente conhecido como *O Verão do Amor*. *Flower-power*, amor livre, barbás e sandálias, colares de contas, rock psicodélico, vida comunitária, manifestações antigueras — estas eram as vigas externas. A política dos hippies era antipolítica de poder, marcada com uma máxima situacionista: a revolução no cerne da vida cotidiana, viável em cada gesto.

Algumas das estratégias de choque que hoje pertencem a antologias folclóricas: Ken Kesey viajando pela Califórnia distribuindo LSD; Timothy Leary — ex-professor de Harvard — e sua frase talismânica: *Turn on, turn on, drop out*, (entre em estado, ignore-se e cala fora). Foi o que centenas de milhares fizeram. Os mais radicais organizaram-se no Youth International Party, os hippies dos também anônimos Abbie Hoffman (hoje "assessor de mídia") e Jerry Rubin (hoje yuppie). Os hippies queriam tudo: "invasão" Washington, levar o Prestígio com força do pensamento, destruir computadores a machadada, bombardear chefaturas de polícia com LSD, fazer grevada espíritos e pais de casa e transformá-los em bases de guerrilha. viver uma vida saudável no campo, com vacas, música e amor livre. O sonho acabou no ditto de Manson, sob a guerrilha dos Vietnã movidos a força e von-

tade e uma tipinha de uroz por dia, contra a e-scrição mais high-tech da planeta movida a LSD e um cassette tocando *Satisfaction*.

O sinarcismo hippie tinha suas raízes no romantismo literário do século XIX e no anarquismo. Vapores (com "V") e hippies "conscientes" especializaram-se no uso de técnicas de atração de mídia, cho eficientes quanto as provocações clínicas e cool de Andy Warhol. Cifram, fizeram ressonar, espetacularizaram e "enterraram simbolicamente" a música e uma maneira de vida, antes mesmo de a mídia, como sempre, começar a assimilar sua existência.

O documentário inglês falava dos elementos-chaves: a guerra do Vietnã (e o que significou como Molotov no complexo sonho americano), e os fermentos da revolução estudantil que iria explodir em 68. Provavelmente ficará para o ano que vem, com a comemoração de "outros" vinte anos — de ofensiva do 1º à revolta em Manter, de bombas em Berkeley à revolução cultural de Mao.

Is em termos de música, é uma trip das galáxias: Byrds, Mamas and Papas, Hendrix voando mais alto do que um míssil ballistik, Jefferson Airplane, Pink Floyd, Grateful Dead, em filmes da época e algumas versões cult de clássicos como *White Rabbit* (Airplane, usada por Oliver Stone em *Portnoy*).

Mr. Tambourine Man (Byrds). Falou a clássica *Drift Hunter*, do Steppenwolf, isso oficial dos que recuperam o ditto-se para o Vietnã.

As imagens da geração da paz e do amor atuando no vito seu antipolítico também são antológicas — como o hippie enfiando flores nos rifles dos guardas do Pentágono, os provos extra-sensitivos da Holanda distribuindo dentadura pelas ruas de Amsterdã — e é claro — o festival pop de Monterey, com Hendrix, Otis Redding e The Who arrastando no palco a moçada encenando um baby-boom na plateia (hoje, os produtores escutam *bestie boys* e os produtores refestalam-se no torpor consumista yuppie).

Tudo isso rememora os "velhos tempos": Abbie Hoffman, Timothy Leary e até mesmo dois dos Beatles, George e Paul (Lennon está na tumba gritando "me deixem em paz"). É a si que o documentário revela claramente o que aconteceu nos 20 anos. Os seis: como hippie e yuppie deu em yuppie. Como o espírito libertário de novidade, experimentação, idealista, romântico, de compreensão sincera de si mesmo e do mundo, em busca de uma vida melhor — ou seja, a esdréxica de tudo que aconteceu de importante nos anos 60, além de qualquer detalhe manipulável — como isso foi de um narcisismo passivo e no consumismo conservador dos anos 80. É só ouvir e ver as reações de Paul McCartney.

Nos anos 60, Paul já era uma cabeça velha, um conformista disfarçado de experimentador. Em relação aos Beatles, como hoje todos sabem, Lennon criava as linhas de fuga, Macca restringia seu potencial de impacto. De uma certa maneira, para os Beatles como grande operação planetária, a "falsa" deu certo. Mas o que é Macca hoje? Um apito derramando-se em autocomplacência e não revolucionário quanto um coronel de Brasília. Lennon, de tumbão e de celulósio, é quem continua tendo o que diz; para os pais e para os filhos do baby-boom. Em todas as latitudes.

O que temos, no final? A gigantesca operação de marketing organizada pela EMI Records para relançar Beatles em CD para sondagens com espírito crítico de amelas. Gern te de vendas: Mr. Paul McCartney. Tem um rap em circulação entre os independentes londrinos, *All You Need Is Love*.

que desafia em cima de parábola de AIDS e revival de Beatles. No fundo, duas faces de uma mesma moeda. Resuscitem seus Beatles, diários cuidados com as recuperações. Des anos 60, resuscitem os seus anos loucos (fontes de gratidão de prazer — e não aos céptios degradados dos 80. Quanto ao *Verão do Amor* em breve seções do ditto, da Califórnia, no vito, mas 20 depois. E quem quiser prosseguir na discussão escreva para este jornal. Mesmo — e principalmente — se estava fazendo "yuppie" em 1967.

Peje Escobar é jornalista do CaderNIO 2

ANEXO G – O ESTADO DE S. PAULO (30 DE MAIO DE 1997)

ESTADO DE S. PAULO 30 DE MAIO DE 1997

CADERNO 2

O ESTADO DE S. PAULO - D9

CADERNO 2

Sargento Pimenta e sua capa histórica

Quem é ele?

Por si só uma coleção de capas e curtas relacionados aos Beatles, a capa do segundo volume desta série faz uma homenagem a arte original de Sgt. Pepper que deve ter escapado aos olhos dos fãs. O artista plástico e eventual baixista Klaus Voorman (autor também da capa do disco *Revolver*, lançado pelos Beatles em 1966) substituiu o rosto do escritor Oscar Wilde por uma figura bigoduda, na verdade seu assistente de estúdio em *Musique*, Alfons Kiefer.

Papai tinha amigos importantes

Em 1988, comemorando os vinte anos de lançamento do álbum dos Beatles, uma dúzia de boxes alternativos bem baratas regravaram cada faixa de Sgt. Pepper – aqui regravado como Sgt. Pepper Knows My Father (Sargento Pimenta Conheceu Meu Pai). Entre os destaques, Wet Wet Wet faz cover de With a Little Help from My Friends, Wedding Present recria Getting Better, Billy Bragg e Cam Tiv fazem uma nova versão de She's Leaving Home, Sonic Youth ousa regravar a complicada Within You Without You e o Pato foi mais longe ainda, criando uma nova versão para a inusitada A Day in the Life.

Encartando

Em 1983 a banda rockabilly Dig Dug lançou pela Silbo (evento o álbum Sgt. Pepper (foto), revisando cada uma das treze canções do álbum original dos Beatles, desta vez dando uma roupagem ao estilo dos anos 50. Vale como curiosidade, já que a banda tem esse costume de limitar-se a pagar canções de sucesso para transformá-las em rockabilly inéditas.

Retribuindo a gentileza

Inspirados pela obra mágica dos Beatles e emocionados com a edição na capa de Sgt. Pepper, os Rolling Stones retribuíram a gentileza colocando os quatro rapazes de Liverpool na montagem da capa do psicodélico *Their Satanic Majesties Request* (1968, mesmo). O problema era que a cara de Ringo estava em meio a seu carismático efeito tridimensional, só ressurto na versão em CD do disco.

De meter medo

Já que os Beatles homenagearam seus grandes ídolos na capa de Sgt. Pepper, os rapazes da banda de death metal Mayhem decidiram fazer o mesmo no álbum *Scream Gore* (1994, mesmo). O problema era que a cara de Ringo estava em meio a seu carismático efeito tridimensional, só ressurto na versão em CD do disco.

Eles estão nessa só pelo dinheiro

O impagável Frank Zappa foi o primeiro a fazer uma versão da famosa montagem da capa dos Beatles. Nem bem Sgt. Pepper tinha sido lançado e Zappa já estava trabalhando em cima. Os Beatles conseguiram adiar o lançamento de *We're Only in It for the Money* (Edição Nova São Paulo) até fevereiro de 1968, mas o disco logo se tornou um clássico à altura do original dos Beatles. A edição é bem no estilo Zappa: uma verdadeira baderna, mostrando as criaturas bizarras do Mothers of Invention com figuras ilustres como Lee Harvey Oswald, The Beatles, Jimi Hendrix e um bicho de *Howe's*. O nome da banda aparece refletido no espelho e os nomes dos Beatles aparecem no espelho. A capa é uma obra de arte.

Cha-cha-cha

Entre os livros mais bizarros já publicados em nome dos Fab Four certamente deve constar este CD "Sain & merengue" lançado em 1995, reunindo uma série de artistas latino-americanos que vão de treze canções dos Beatles. A capa espelha a arte de Sgt. Pepper em uma dança de merengue, fazendo uma coleção de portos-espelhos e colagens com Desi Arnaz, Orel Cruz e Tito Puente. Inclusive, apenas uma faixa do álbum disco dos Beatles foi regravada aqui: With a Little Help from My Friends, interpretada em espanhol por Jesus Enriquez & Miles Peña.

O JOGO DOS

Sade Milton

ANEXO H – REVISTA *ROCK PRESS* (JULHO/ AGOSTO DE 1997)

The cover of Rock Press magazine features a photograph of the band Foo Fighters. The magazine's logo, "rock press", is in a yellow circle in the top left. The band's name "FOO FIGHTERS" is in large yellow letters across the middle. Text in the top right lists exclusive CD giveaways. The bottom right lists other artists featured in the issue. A barcode and ISSN are in the bottom left.

rock press

GANHE 100 CDS!
EXCLUSIVAS:
Raimundos Midnight Oil
Titãs Hoodoo Gurus
Devotos do Ódio Pin Ups
Dread Full Dog Eat Dog
Chickenpox

8
ANO II
R\$ 3,00

FOO FIGHTERS

MEGADETH • KORN • HELMET
MAX CAVALERA • PAVEMENT
JON SPENCER BLUES EXPLOSION
MARILYN MANSON • ROLLINS BAND
30 ANOS DE SGT. PEPPER'S
PIU PIU & SUA BANDA • HENDRIX

ISSN 144-476X
0.8
9 771444 476002



Julho/Agosto 97

EDITORES

Cláudia Reilberger e Robson Vera

COLABORADORES

Adolfo Sá (SE) . Alex Warner
 Alexandre Aquino . Alexandre Dub
 Bianca Jordão . Carlos Eduardo Lima
 Cláudia Amaral . Danúbio Aguiar
 Erich Monteiro . Fábio Seidl . Flávio
 Flock . George Frizzo (CE) . João Veloso
 Júnior (SP) . Leonardo Rocha . Leonardo
 Pinco . Leonardo Salomão . Marcel
 Pauluk (PR) . Marcelo Balzan (SP)
 Marcelo Camelo . Marcelo Viegas (SP)
 Marco Antonio Bart . Marcos Bocayuva
 . Marcos Bragatto . Melvin Ribeiro
 Omar Holman . Pedro de Luna
 Rodrigo Lariú . Ricardo Zentgraf
 Sidarta de Lucca . Tatiana Tavares
 Ziggy . Zulmira Santos

FOTOS

Marcos Bragatto . Vitor Peixoto
 Mariana Vitorelli

CORRESPONDENTES INTERNACIONAIS

Londres - Mônica Rotella . Lisboa -
 Beatriz Santos . Los Angeles - Paula
 Fonseca

ILUSTRAÇÃO

Flock . Leo Rocha . Ronald

REVISÃO

Alice Jones . Erich Monteiro

PROJETO GRÁFICO/EDITORACÃO
ELETRÔNICA

Beat Press

DEPTO COMERCIAL

Robson Vera
 Flávio Mendes

FOTOLITOS

Tipológica
 Múltiplo

IMPRESSÃO

Zit Gráfica e Editora

ROCK PRESS é uma criação da Beat
 Press Editora Ltda publicada em
 parceria com o Estúdio de Criação
 Taquara Editorial Ltda. CGC:
 395.000.38/0001-69

JORNALISTA RESPONSÁVEL

Cláudia Reilberger

CORRESPONDÊNCIA

Caixa Postal 14531 Ipanema - Rio de
 Janeiro/RJ CEP: 22412-970

Tel: (021) 508-5243

Fax: (021) 242-2473

e-mail: rockpress@infolink.com.br
 http://www.infolink.com.br/~rockpress

DISTRIBUIÇÃO EXCLUSIVA PARA
TODO O BRASIL:

Fernando Chinaglia Dist. SA
 R. Teodoro da Silva, 907-
 Rio de Janeiro/RJ
 Tel: (021) 575-7766



Ilustração: Leo Rocha

mea culpa

ev129961668-8

rock press 3

OK * F

No editorial passado dissemos que enquanto fosse possível e plausível, manteríamos o preço de R\$2,00. Batalhamos arduamente para realizar o nosso intento, mas forças nada ocultas obrigaram-nos a aumentar o preço da revista, caso contrário, seríamos forçados a enfrentar situação e atitude mais drásticas ainda, isto é, agonia e fim do Rock Press. Como envergamos mas não quebramos (!), optamos por manter esta revista independente, com a compreensão de todos vocês, que vibram e torcem conosco. Ser flexível na hora certa, ser radical na hora certa e conseguir perceber a diferença, essa é a idéia. Valeu, galera. E toca pra frente!

Os editores

- 4 Brouhaha . 5 Indiegestão
 6 Sujeitos (Ainda) Ocultos/
 Echo & The Bunnymen
 7 Korn . 8 Raimundos
 11 Electric Head . 12 Hendrix
 13 C-60 Max Cavalera
 14 Midnight Oil . 17 Jon Spencer Blues
 Explosion . 18 Rollins Band/
 Marilyn Manson . 19 Devotos
 Do Ódio . 20 Pavement
 21 Helmet . 22 Bookmarks/
 Bob Mould . 23 Megadeth
 24 Dog Eat Dog
 25 Cadê - Fellini
 26 Foo Fighters .
 28 30 Anos De Sgt.
 Pepper's . 29 Piu Piu &
 Sua Banda . 30 Deskaskando
 O Ska . 31 Hoodoo Gurus
 32 Abril Pro Rock
 34 Pin Ups . 35 Folha Do
 Barulho . 36 Titãs
 38 Rock A Rollo . 39 Dread
 Full . 40 Zemos & Dines
 41 Skatin' . 42 Gigs
 45 RP Responde/Check In
 46 Out Now! . 48 Cds Vapt Vupt
 50 Love And Rockets



Jon Spencer (do
 Blues Explosion)
 virando noites
 esperando o
 novo Rock Press

Titulo gentilmente cedido por Luis Antônio Mello. Assinaturas: Para fazer sua assinatura anual de Rock Press, basta enviar um cheque no valor de R\$20,00 (vinte reais) em nome de Beat Press Editora Ltda, mais seu nome e endereço completos, telefone e e-mail (letra de imprensa, por favor). Números atrasados: se você quer completar sua coleção de RP, encaminhe seu pedido para a redação especificando a edição desejada, acompanhado de cheque-nominal

à Beat Press Editora Ltda, no valor (por unidade) da última edição em bancas.

BEAT PRESS
 Robson Vera
 Cláudia Reilberger

TAQUARA EDITORIAL
 Ronald de Oliveira
 Carlos Vinicius Martins

As matérias assinadas são de
 responsabilidade de seus autores.

Trilha Sonora:
 Motorhead
 Minor Threat
 Puffin
 Descendents
 Chickenpox
 Rancid
 Operation Ivy



Discos do Mês:
 Dead Billies (Don't Mess With The Dead Billies)!!!
 Sex Noise (Uma Palma d'Acayá)

O NOVO FAZ
30
ANOS

Parece que o mundo escolheu um ano para transformar-se completamente e começar a ser o que é hoje: 1967. Em vários lugares desta bolota azul e branca, cineastas, pintores, ativistas políticos e pessoas comum foram tomados por um inconsciente dever de mudar e romper barreiras. Já faz trinta anos que isso aconteceu e tudo ainda soa novo em comparação com o que fazemos hoje. Rock Press vem comemorar com você este aniversário, iniciando uma série sobre os acontecimentos musicais que mudaram tudo - ou quase. Parabéns...



Sgt. Pepper's O DISCO DO TAMANHO DO MUNDO



BOB DYLAN HIGHWAY 61 REVISITED



Os Beatles conseguiram atravessar a década de 60 com total desenvoltura musical, sabendo dar os passos certos do tamanho de suas pernas. Fizeram a delícia de jovens com o "she loves you, yeah, yeah, yeah" e sentiram quando esta postura já estava começando a caducar. Fizeram filmes e aprimoraram-se como uma das formações mais melódicas do rock, aliando o talento de Paul McCartney à acidez de John Lennon, tendo ainda a eminência parda George Harrison no comando de todos os arranjos desde o início até o crepúsculo.

Em 1965 os Beatles começaram a perceber que o mundo estava mudando. Sua foto na capa de *Rubber Soul* é uma prova disso. Eles aparecem sem os terninhos, barba por fazer e... Tristes. Músicas memoráveis vinham ao mundo e todos notaram que aquilo não era mais uma brincadeira juvenil. Esta atitude blasé foi interpretada de diversas formas, os fãs não estavam 100% preparados e o álbum demorou para ganhar as paradas. Entretanto, duas pessoas do outro lado do Atlântico, mais precisamente nos EUA, levaram tudo aquilo muito a sério: Bob Dylan e Brian Wilson.

Dylan chocaria a platéia do Festival de Newport ao subir no palco com uma guitarra elétrica e detonar "Like A Rolling Stone", inspirada em Jack Kerouac, nos poetas da geração beatnik e em *Rubber Soul*, mais precisamente na música "Nowhere Man". Já Brian Wilson estava certo de que a vida era muito mais do que um dia na praia ou no volante de um carrão tentando conquistar a menina mais difícil da escola. O líder dos Beach Boys saiu de órbita com o que seus colegas britânicos estavam fazendo e entrou em estúdio para produzir, assinar e conceber o mais importante álbum de todos os tempos, *Pet Sounds*. Quebra definitiva com que estava sendo feito até então, *Pet* era mais revolucionário que *Rubber Soul*, ainda mais para uma banda que meses antes ainda cantava "Surfin' USA". Sinos, ruídos de

animais, trens e outras maluquices foram cometidas por Wilson e seus irmãos, encharcados de drogas. Fizeram o primeiro álbum conceitual do mundo antes deste termo ser imaginado. Teriam ido muito mais longe, não fosse a piração permanente que pousou em Brian Wilson, precipitando o fim da banda.

Os Beatles já haviam lançado *Revolver*, sucessor de *Rubber*, e mantinham-se em busca de algo. A experiência de Lennon e McCartney com drogas refletiu-se em músicas como "Tomorrow Never Knows", onde Lennon havia pedido ao produtor George Martin para que sua voz soasse como a Dalai Lama pregando do alto do Tibet. A capa era a primeira onde os Beatles não pareciam de forma linear, sendo composta por uma grande montagem, que reunia as fotos com desenhos. Psicodélico? Sim. Nada, porém, comparado ao que viria depois.

1967 E O MUNDO COUBE EM UM DISCO

No início de 1967 o mundo já era um turbilhão composto por Guerra do Vietnã, tanques soviéticos em Budapeste, repressão no Brasil, racismo nos Estados Unidos. Os Beatles lançaram em fevereiro um compacto simples com duas obras-primas chamadas "Penny Lane" e "Strawberry Fields Forever", onde davam uma pista do que estavam tramando. Altamente revolucionárias, as canções eram pioneiras no uso extensivo de metais e cordas, além de virem envolvidas por arranjos desconcertantes, como o falso final de "Strawberry Fields" ou o Flügelhorn em "Penny Lane". Algo estava por vir. A imprensa aguardava inquieta pelo "novo disco dos Beatles", que sairia em 1 de junho. Os quatro rapazes ousaram mais do que qualquer outra banda de seu tempo para produzir *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. A música, que seria a faixa-título, havia sido composta por Paul, numa

lembrança de infância onde ouvira seu pai comentar sobre a existência de uma tal Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, por volta do fim dos anos 40. Paul teve a ideia de fazer o disco inteiro como se esta banda estivesse voltando às paradas e conversou com os outros. A decisão pode ter sido tomada em meio a uma das maiores viagens de ácido de todos os tempos. Eles taparam.

As músicas já estavam compostas, em meio às "portas da percepção" completamente abertas. A capa (uma montagem com 57 fotos, mais 7 figuras de cera, e os Beatles, entre outros) mostraria todos os ídolos da banda, desde William Burroughs, H.G. Wells e Dylan Thomas até o mago Aleister Crowley, de Marilyn Monroe ao amigo Bob Dylan e com grandes sacadas mais ou menos ocultas que fizeram a delícia dos boateiros da época. Os Beatles aparecem duas vezes na capa, com trajes circenses, encarnando a Banda do Sargento Pimenta, aliva e orgulhosa, além de surgirem à esquerda da tal banda com seus terninhos e franjinhas de três anos antes, cabisbaixos e tristes. Mais ao lado, um busto de Stu Sutcliffe, primeiro baixista da banda, circundado por folhas de maconha. A capa era tão rica em informações que algumas pessoas acharam que Paul estaria doente ou morto ou que estaria deixando a banda. Alguns ainda veriam um leve aceno sobre a cabeça de McCartney na capa. As letras vinham na contra-capas, algo inimaginável para a época. Os Beatles queriam ter suas novas músicas entendidas e não simplesmente cantadas pelo público.

As músicas são um caso à parte, uma sucessão de polaridades quase loucas de uma mundo que mudava. Além da faixa-título, os Beatles apresentaram clássicos eternos do rock, como "Lucy In The Sky With Diamonds" (alusão ao LSD?), "Getting Better", "With A Little Help From My Friends" e a obra-prima suprema "A Day In The Life", última parceria autêntica de Lennon e McCartney, sem contar outras menos conhecidas como "When I'm Sixty Four" e "Being For The Benefit Of Mr. Kite", composta por John, inspirado em um velho poster de um circo. *Sgt. Pepper's* foi o primeiro álbum a contrariar a lei mercadológica do compacto, onde uma música era escolhida para fazer sucesso. A postura anti-comercial dos Beatles era notável para a época, pois o disco só faria sentido se fosse ouvido inteiro e na ordem estabelecida pela banda. A imprensa babou, o público amou ou odiou e a História seguiu em frente, completamente nova sem saber.

Memoráveis poucos meses depois, Doors, Velvet Underground, Byrds e tantas outras bandas gravariam discos, e você vai conhecê-los ou revê-los aqui. De volta para o futuro. **VP** Carlos Eduardo Lima



ANEXO I – REVISTA *BIZZ* (JUNHO DE 2007)

Orgulho

Preciso pedir licença para tratar de algumas coisas numa esfera que, eu sei, pouco interessa a nosso leitor comum. É a esfera dos valores das virtudes editoriais. Do jornalismo, da reportagem.

Você ainda está aí? Então: há uns poucos minutos, passei um tempão olhando para a primeira impressão da versão final da nossa capa, dependurada na parede, e não consigo esconder o orgulho. Uma arte feita com tanto capricho, detalhismo e esmero, desde o trabalho de pesquisa, tratamento das imagens, layout e pós-produção para uma matéria de dez páginas que contou, só na etapa de texto, com a colaboração de 14 pessoas (!), trabalhando muito além do cumprimento do dever, com um espírito de orgulho que não se costuma associar ao jornalismo musical, ao jornalismo pop, que é uma seara um tanto dominada por cartas marcadas da indústria do entretenimento.

E o resultado me enche de orgulho.

Não é fácil extrair frescor e novidade de um assunto que é estudado e reestudado desde 1967. Tenho certeza que também você se orgulhará da sua revista favorita.

Deve ser por causa desse empenho que, mais uma vez, saímos da festa do Prêmio Abril (a premiação anual de gala na qual competem todas as revistas da editora) com estatuetinhas. Fomos escolhidos como a revista que melhor utiliza ilustrações entre todas as da casa. E ficamos entre os finalistas por causa das nossas reportagens de capa sobre Bob Marley (maio de 2006) e John Lennon (setembro).

Acho meio ridículo assitir a shows em que o artista se farta de sua própria performance. Mas não consigo disfarçar. Você não acha justificável?

RICARDO ALEXANDRE
(Editor-chefe)



CAPA
Ilustração de INDIO SAN
com design de RENATA
STEFFEN e imagens
do ARQUIVO ABRIL.
Inspirada na arte do disco
SGT. PEPPER'S LONELY
HEARTS CLUB BAND,
de 1967. Veja no
revistabizz.com.br
a lista completa das
personalidades que
aparecem na nossa
montagem/homenagem.

BIZZ.JUN.07

Edição 214



Samuel Casal

EMÍLIO SURITA » PÁG. 28

O maior nome da FM brasileira, o chefe de tipinhos como Vesgo e Sabrina, o "velhinho" que comanda o *Pânico*, programa que subverteu o rádio e a TV, confundindo todos os seus limites, está no *Entrevistão*. Por Paulo Teron e Ronaldo Evangelista

SGT. PEPPER NO BRASIL » PÁG. 36

Para celebrar os 40 anos de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, preparamos uma extravagância de dez páginas, 32 depoimentos inéditos e dezenas de histórias fantásticas sobre o disco mais importante do mundo e seu efeito devastador em um certo país tropical

METAL, O SOM DOS GÊNIOS? » PÁG. 48

Uma pesquisa inglesa afirma: a música favorita dos superdotados é o heavy metal. Para tirar a prova, convidamos os metallers Fernandão, Felipe Machado, Carlos Lopes, Kiko Loureiro e Hugo Mariutti para uma sabatina maluca. Por Marcos Bragatto

ABRIL PRO ROCK » PÁG. 50

Medo e delírio em Pernambuco: Arnaldo Branco e Matias Maxx, os reis do *bonzo-journalism*, vão à 15ª edição do principal festival alternativo brasileiro e voltam contando histórias de moquecas lisérgicas e instalações de plástico

Todo mês

FILTRO » PÁG. 8

BARULHO » PÁG. 14

PENSE CONOSCO » PÁG. 24

LISTA NEGRA

As 10 maiores cenas de tortura do cinema » **PÁG. 34**

LANÇAMENTOS » PÁG. 56

CARTAS » PÁG. 80

DISCOTECA BÁSICA

Sessão da Tarde, de Leo Jaime » **PÁG. 82**

JULHO TÁ AÍ!

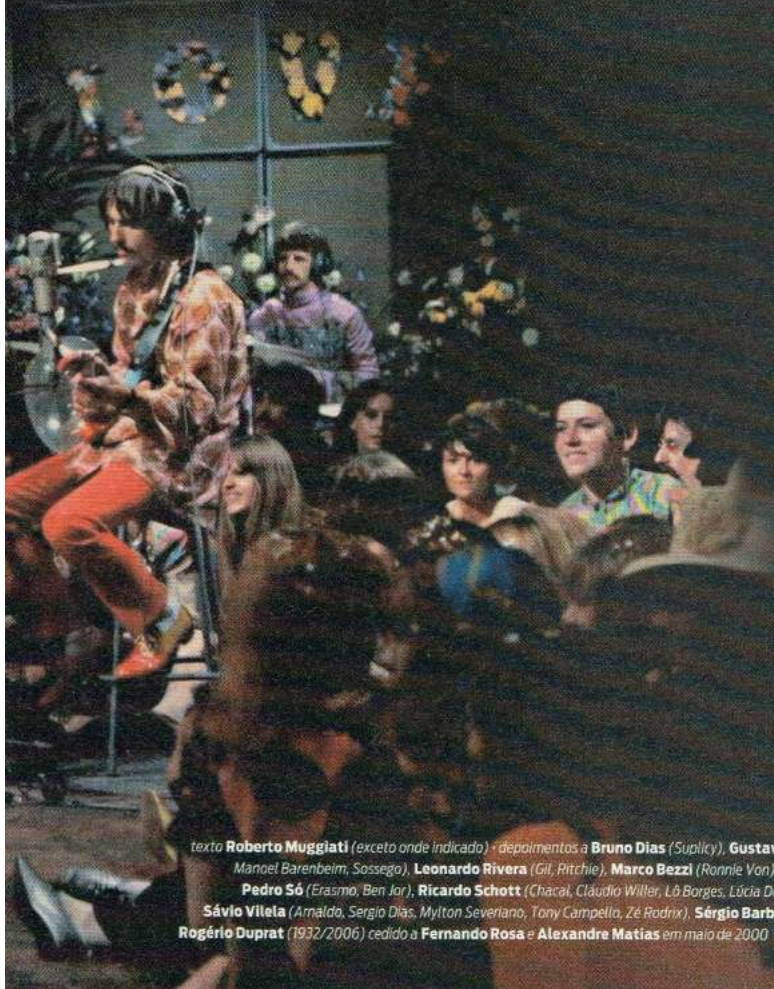
A edição 215 da BIZZ
chega às bancas no
dia 26 de junho

**ATENÇÃO
ROBERTO CARLOS:**

Não tem nada
contra vossa excelência
nesta edição.
Não precisa nos processar



de amor



No mundo inteiro, em 1967, os jovens saíam das sombras e propunham uma nova postura: paz e amor, a flor contra os canhões. O espírito bélico e autoritário dos governos foi atingido em cheio. Era uma verdadeira revolução cultural em marcha, e os Beatles estavam na crista da onda. Após quase cinco meses de gravações, num esquema hollywoodiano de produção, com 700 horas enfileiradas no famoso estúdio em Abbey Road e o custo de 100 mil dólares (um absurdo para um LP da época), eles lançavam, em 1º de junho de 1967, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Eram 12 canções, aparentemente desconexas, mas o todo acabava se fundindo numa espécie de suíte que era o retrato cantado de toda uma geração.

As faixas se encadeavam naturalmente, sem pausa, recurso sofisticado usado dez anos antes no jazz pelo trompetista Miles Davis e a banda dirigida por Gil Evans. A ousadia orquestral de *Sgt. Pepper* e a atmosfera enigmática de suas letras chocaram os fãs de carteirinha dos Beatles, e o álbum se tornou um divisor de águas não só na carreira do grupo, mas nos meios musicais e até na cultura como um todo.

A emblemática imagem da capa do disco explicava o que estava acontecendo: os Beatles de terninho e cabelo no velho figurino mod, representados por bonecos de cera, davam lugar aos Beatles coloridos e psicodélicos, totalmente soltos no espaço, partindo para uma nova aventura, seguidos por artistas do mundo inteiro.

Entretanto, se hoje parece claro que *Sgt. Pepper* deu o norte para o universo pop de seu tempo, um olhar mais atento notará que os Beatles o dividiram: muitos artistas reagiram negativamente, assumindo para sempre sua condição de bonecos de cera.

Foi o que aconteceu também no Brasil. A equipe da BIZZ saiu a campo e ouviu 32 testemunhas oculares que, 40 anos depois, falam do impacto que *Sgt. Pepper* teve em sua arte e sua vida. São depoimentos instigantes, alguns surpreendentes, que revelam a (involuntária, mas fundamental) influência dos quatro de Liverpool na definição dos caminhos futuros da música brasileira. >>

texto **Roberto Muggiati** (exceto onde indicado) • depoimentos a **Bruno Dias** (Suplicy), **Gustavo Martins** (Tom Zé), **Hugo Toni** (Aladin, Hélio Serrano, Manoel Barenbeim, Sossego), **Leonardo Rivera** (Gil, Pittchie), **Marco Bezzi** (Ronnie Von), **Paulo Terron** (Caetano, Rita, Maurício de Sousa), **Pedro Só** (Erasmão, Ben Jor), **Ricardo Schott** (Chacal, Cláudio Willer, Ló Borges, Lúcia Duarte, Paulo César e Renato Barros, Pedro Passos), **Sávio Vilela** (Arnaldo, Sérgio Dias, Milton Severiano, Tony Campello, Zé Rodrix), **Sérgio Barbo** (Petkov, Júlio Medaglia, Lanny, Nenê) • depoimento de **Rogério Duprat** (1932/2006) cedido a **Fernando Rosá** e **Alexandre Matias** em maio de 2000 • design **Renata Steffen** • foto **Rex Features / Keystone**

POR QUE SGT. PEPPER É SGT. PEPPER

• É o disco mais vendido dos Beatles na Inglaterra, com 4,8 milhões. Nos EUA, são 11 milhões de exemplares.

• É o melhor álbum de todos os tempos segundo as votações de *New Musical Express* (1974), *Rolling Stone* (1987 e 2003), *Guinness* (1994) e *Channel 4/HMV* (1997).

• Contém "A Day in the Life", a melhor música dos Beatles segundo eleição da revista inglesa *Mojo* de junho de 2006.

• Liderou a parada de álbuns dos dois lados do Atlântico.

• Foi o primeiro disco pop a ser levado a sério pela imprensa "adulta". O crítico Kenneth Tynan, do *The Times*, o descreveu como "um momento decisivo na história da civilização ocidental".

• Ganhou o Grammy de álbum do ano de 1967 e de melhor disco pop contemporâneo.

• É considerado o primeiro álbum conceitual. O que não deixa de ser um erro duplo: Frank Sinatra já lançava discos temáticos nos anos 50 e, de fato, não há conceito que amarre as músicas de *Sgt. Pepper*.

• Sua capa dupla foi um marco: uma instalação produzida pelo mestre da pop art Peter Blake que custou 1.500 libras, 300 vezes mais do que uma capa de disco da época.

• Foi o primeiro disco selecionado para a gloriosa *Discoteca Básica* da BIZZ, em agosto de 1985.

Caetano em 1967:
"O que ouvi em
Sgt. Pepper foi
imaginação e
liberdade"



CAETANO VELOSO

ELE NASCEU PARA SER
O SUPERBACANA

Gil já vinha falando dos Beatles, sobretudo por causa de "Strawberry Fields Forever". Nessa época, demonstrar interesse pelos Beatles ou por qualquer coisa do rock era um pecado contra a nacionalidade, o socialismo e o bom gosto. Havia uma dicotomia entre *Jovem Guarda* e *O Fino da Bossa*, entre iê-iê-iê e MPB. O tropicalismo se opôs a essa divisão. O que ouvi no *Sgt. Pepper* foi imaginação e liberdade. Roberto e Erasmo eram fãs dos Beatles porque faziam parte do pop rock. Mas nós já partíamos de "A Day in the Life". O grande lance foi encontrar os Mutantes, que já soavam como os Beatles de "A Day in the Life". Eu amava a

seqüência das faixas em *Sgt. Pepper*, que se estruturavam como um filme. E ao longo dos meses ia mudando minhas preferências... mas "A Day in the Life" era a mais radical e ficou sendo a preferida. Acho que Gil partiu mais diretamente de idéias dos Beatles do que eu. De todo modo, há aquela escala descendente em "Fixing a Hole" que usamos conscientemente em "Alegria, Alegria". E "Superbacana" tem uma harmonia calcada em "For No One", canção do *Revolver* que tem todo o espírito do *Sgt. Pepper*.

RENATO BARROS

O "RENATO" DO RENATO
& SEUS BLUE CAPS

Nós da jovem guarda sempre aproveitamos mais o lado romântico dos Beatles. Até pensei em fazer coisas parecidas com *Sgt. Pepper*, mas, naquela época, você ficava muito refém da gravadora. A gente não tinha essa liberdade toda de criar coisas novas, e quem aproveitou *Sgt. Pepper*, de fato, foi a rapaziada da tropicalia. Com o sucesso, começou a aparecer muita coisa

meio mela-cueca na jovem guarda. Para nós restava a receita de sempre gravar aqueles clichês românticos.

CHACAL

POETA E DIRETOR
DO CEP 20.000

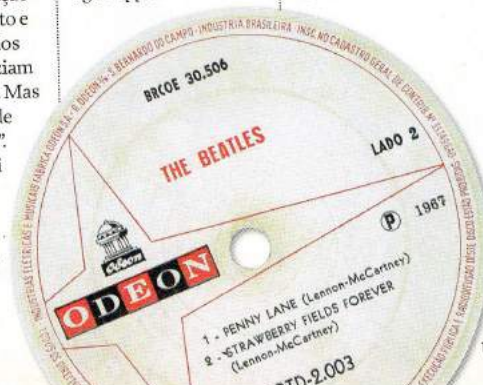
Demorou até as pessoas se acostumarem àquela mutação. Havia uma sensação de "que viagem é essa?". Era um som que, assim como nas raves de hoje com o ecstacy, só funcionava bem com um baseado ou um ácido. As pessoas tomavam LSD e pegavam o LP para ver as fotos se mexendo. Vivi muito isso.



RITCHIE

EM 1967, ELE ERA SÓ
UM BEBÊ-VENENO

Tinha acabado de fazer 15 anos e estudava num colégio interno, em Dorset, sudoeste da Inglaterra. O intervalo durava 40 minutos e *Sgt. Pepper*, 39. Perfeito, em todos os sentidos. Lembro da exata sensação de estar presenciando algo extraordinário, desde o primeiro riff escaldante da faixa-título até o derradeiro acorde de "A Day in the Life". Era um retrato perspicaz, um olhar carinhoso, sobre o "english way of life", tão visual, uma suíte musical em vez de uma coleção de canções. Quando cheguei ao Brasil, em 1972, os



Mutantes, meus primeiros amigos brasileiros, logo deixaram claro o quanto os Beatles os haviam influenciado. Participava de longas jam sessions só de Beatles na casa dos pais de Sergio e Arnaldo. Era nossa "senha".

PEDRO PASSOS

GERENTE DA LOJA DE DISCOS MODERN SOUND, RIO DE JANEIRO

Foi o auge de uma época moderna. As pessoas costumavam olhar muito para a loja, e a capa do *Sgt. Pepper* chamava muita atenção. Era dupla, com aquele encarte... Entretanto,



1. Reprodução 2. Ricardo Toscani 3. Nino Andres

curiosamente, o disco mais marcante para a gente foi *Help!*, por causa do filme. Havia um cinema na galeria e as filas eram enormes. A gente chegou a importar algumas cópias do LP para atender o público. Os discos dos Beatles vendiam muito bem. Até mesmo quando o grupo acabou, continuaram

CRONOLOGIA	29/08/1966 Os Beatles decidem abandonar os shows aos vivo.	Forever/Penny Lane é lançado nos EUA.	19/05/1967 A banda promove uma audição de <i>Sgt. Pepper</i> para a imprensa, na qual aproveita para anunciar seu próximo filme, um desenho animado de longa-metragem chamado <i>Yellow Submarine</i> .	no Brasil.	uma música inédita, "All You Need Is Love" no programa <i>Our World</i> , transmitido via satélite para toda a Europa.	para a Índia, para estudar meditação transcendental.
	09/11/1966 John Lennon conhece Yoko Ono.	30/03/1967 Sessão de fotos para a capa de <i>Sgt. Pepper</i> .	21/04/1967 Última sessão de estúdio para o novo álbum.	01/06/1967 <i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</i> chega às lojas inglesas.	01/07/1967 George Harrison muda-se para o epicentro da cultura hippie, Califórnia, EUA.	28/07/1967 O empresário do grupo, Brian Epstein, morre de overdose. A banda anuncia que ela própria gerenciará seus negócios.
	24/11/1966 A banda entra em estúdio.	05/05/1967 Paul raspa seu bigode.	06/1967 <i>Strawberry Fields Forever/Penny Lane</i> é lançado	16/06/1967 Em reportagem de capa da revista <i>Life</i> , Paul McCartney admite que toma LSD.	25/07/1967 Os Beatles viajam	08/1967 <i>Sgt. Pepper</i> é lançado no Brasil.
	13/02/1967 O single <i>Strawberry Fields</i>			25/06/1967 A banda toca		

vendendo, inclusive os discos solo.

LÔ BORGES

PARA LENNON E MCCARTNEY

Eu era beatlemaníaco já fazia uns três anos, desses de ficar na porta da loja esperando sair disco novo. Meu predileto sempre foi *Revolver*, mas eu gosto demais de *Sgt. Pepper*. Ele é como uma aula, assim como os discos do Chico Buarque eram uma aula, os do Led Zeppelin, Jimi Hendrix. Mas dos Beatles eram a aula de que eu mais gostava!

Nos anos 60, eu e Beto Guedes tínhamos uma banda cover dos Beatles, os Beavers. Sempre fiquei intrigado com a transição da faixa-título para "With a Little Help from My Friends", quando eles anunciavam o "Biiilyyy Sheeeears" e aí entra o "Billy" — que é o Ringo, né? Para mim, soou como um convite, do tipo "entrem na banda junto com a gente!". Eu

aceitei o convite, entrei e nunca me arrependi.

CLÁUDIO WILLER

POETA, ENSAÍSTA, BEAT BRASILEIRO

Eu tinha a impressão de que os Beatles nunca se repetiam. Cada disco é único — se *Help!* era mais lírico, mais animado, *Sgt. Pepper* tinha mais invenção. Pelo menos um comentarista da literatura beat, Bruce Cook, diz que os Beatles se inspiraram nesse movimento. Eu diria que a beat generation iniciou um tipo de ambiente, do anticonvencionalismo... e os Beatles fizeram parte desse ambiente de contracultura.

ALADIN

GUIARRISTA DOS JORDANS, PADRINHOS DO SURF ROCK BRASILEIRO

Quando fui para Londres com os Jordans, *Sgt. Pepper* tinha acabado de sair, mas tudo o que eu queria era ver de perto os Shadows, que nos

inspiravam muito mais. Logo no primeiro dia, fomos a um restaurante italiano. O (saxofonista) Irupê seguiu para o banheiro e voltou tentando dizer que tinha visto um sujeito "que era a cara do Ringo". Íamos comer, quando passaram pelo salão principal três caras caminhando juntos. Um deles realmente tinha a cara do Ringo e os outros a do Paul McCartney e do John Lennon... Eram os Beatles de verdade! Eles estavam ali porque havia um laboratório logo em frente ao restaurante. Saímos correndo atrás deles. Subimos uma escada ao lado e vimos uma porta

entreaberta. Batemos e John Lennon nos atendeu. Nos cumprimentou e olhou para meu braço, onde eu segurava cinco LPs dos Jordans, que ele pegou para ele. Ringo tinha ouvido versões das músicas deles feitas pelo Sergio Mendes e queria saber como tocar bossa nova. O Foguinho, nosso baterista, tentou ensiná-lo, e sem falar inglês! Notei que eles estavam olhando slides e só depois fui sacar que era uma visita para supervisionar o próximo filme do grupo, *Yellow Submarine*. >>



GILBERTO GIL

ELE TAMBÉM SINGOU EM LONDRES

Em 1967, (os baianos) havíamos acabado de iniciar nossa vida artística no sul, com uma disposição enorme para tudo que fosse musicalmente novo e estimulante. Por causa de *Rubber Soul* e *Revolver*, já se instalara, em muitos de nós, jovens criadores iniciantes, um senso de pertencimento a uma nova corrente da música e da cultura planetárias. Apesar dessa condição de fãs-já-quase-adeptos, o impacto de Sgt. Pepper foi muito além do esperado. O grau de inovação, invenção e ousadia embriagou a todos. O último fenômeno do tipo, para mim, havia sido *Samba Esquema Novo*, de Jorge Ben: encantamento, júbilo e paixão em alta voltagem. Os trabalhos de João Gilberto e Jorge Ben haviam despertado em mim fantasias e sonhos extraordinários, e agora os Beatles vinham se somar ao



Gil em fase colorida; à direita, a banda do Sgt. Pepper no filme *Yellow Submarine*

elenco de minhas maiores paixões. Sgt. Pepper foi o disco que lhes concedeu esse altar em meu coração!

ZÉ RODRIX

ELE QUER UMA CASA NO CAMPO

Soube do lançamento do Sgt. Pepper quando *Revolver* ainda estava fazendo efeito por aqui. Na época, os

discos de artistas estrangeiros levavam seis meses ou mais para ser lançados aqui. Só consegui ouvir uma faixa ou outra no programa de rádio do Big Boy. Mas logo depois, rolou o Festival da Record de 1967, e Ricardo Vilas e eu nos hospedamos no hotel Danúbio. Ficamos ao lado do apartamento de Gilberto Gil e Nana

Caymmi, e o disco tocava no apartamento deles o dia inteiro! Ainda que através das paredes, ouvi tudo muito bem. E ouço até hoje e a cada audição encontro novidades em todas as faixas. É um dos discos que mais me marcaram. Os Beatles fizeram o que lhes deu na veneta, sem se guiar pelo que era certo ou errado, do que vendia ou não. É um disco feito rigorosamente segundo as necessidades artísticas. Isso que é mais fascinante. É de uma liberdade criativa absurda. Deixou claro que, na música, estávamos livres para usar quaisquer meios para nos expressar, que sem liberdade e sem risco não existe arte.

ANTONIO PETICOV

ARTISTA PLÁSTICO

No dia que o disco foi lançado no Brasil, eu fiz a minha primeira exposição individual.

No caminho para a galeria, parei no centro de São Paulo e vi uma loja coberta de Sgt. Pepper e comprei no ato. Toquei no vernissage, em primeira mão, o disco fresco, e as pessoas



adoraram. Pela primeira vez um disco era um objeto inteiro, tinha um conceito, apesar de se poder escutar as músicas em separado.

Na época, a inteligência brasileira via com maus olhos tudo que fosse estrangeiro. Da mesma forma que eu era roqueiro, drogado, e só fui descobrir a beleza da bossa nova anos depois, acho que a MPB só foi assimilar Sgt. Pepper depois. Porque os Beatles começaram de forma ingênua, mas foram se sofisticando, falando de coisas mais sérias...

A LOUCURA DOS BASTIDORES DE PEPPER – EM CINCO MOVIMENTOS

A decisão de abandonar as excursões mundiais deu aos Beatles o tempo necessário para que se trancassem nos estúdios em Abbey Road e abusassem do experimentalismo em suas novas composições. Após seis meses e 700 horas de gravação, Sgt. Pepper rendeu um rosário de histórias clássicas

A letra de "Being for the Benefit of Mr. Kite" era uma reprodução quase literal do texto de um cartaz de circo de 1843. Coube ao produtor e arranjador George Martin a tarefa de evocar o clima circense. "Quero sentir o cheiro da serragem do picadeiro", pediu John.

A inspiração de Lennon para "Good Morning Good Morning" veio de um anúncio de TV dos cereais da Kellogg's. Para os efeitos de animais do final da canção, a idéia de John era organizar

uma sequência na qual um animal devorasse seu predecessor.

Sinais de desintegração: para "Within You Without You", George convocou um grupo de músicos indianos. Em "She's Leaving Home", John e Paul gravaram as vozes, e o instrumental ficou a cargo de um noneto de cordas e de uma harpista.

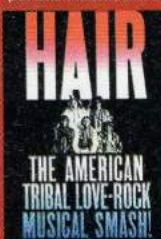
Quem também usava os estúdios em Abbey Road na época era o Pink Floyd, que trabalhava

em seu primeiro LP. "Era como encontrar a família real", descreveu o baterista do Floyd, Nick Mason. Paul McCartney já conhecia o grupo do circuito underground da época.

A gravação de "A Day in the Life" consumiu 34 horas (o primeiro álbum inteiro dos Beatles, *Please Please Me*, foi gravado em 10 horas). Para preencher um espaço de 24 compassos, foi contratada uma orquestra de 41 músicos – vestidos com nariz de palhaço.

1967: O ANO QUE MUDOU TUDO

por Luiz Antonio Mello



O pavio acendeu quando o então presidente dos EUA Lyndon "The Mule" Johnson, contrariando toda a humanidade, decidiu mais do que dobrar o envio de tropas para o Vietnã, transformando a deserção em palavra de (des)ordem. Iniciava ali o ciclo mais ousado e criativo do rock.

JANEIRO Os Doors detonam seu primeiro álbum (com "Light My Fire"). Cat Stevens estreia com o lendário *Matthew & Son*. **MARÇO** Eric Burdon recomeça psicodélico com *Eric Is Here*. Estreia do Velvet Underground com *The Velvet Underground & Nico* e com um bananão de Andy Warhol pintado na capa.

MAIO Hendrix lança *Are You Experienced?* **JUNHO** No mesmo mês de Sgt. Pepper, John Phillips (Mamas & Papas) inventa o Monterey Pop Festival, que reúne Byrds, Grateful Dead, Who, Janis, Buffalo Springfield e muitos outros. **JULHO** Brian Wilson desiste das gravações de seu *Smile*. Os Yarbirs lançam *Little Games*.

AGOSTO O Pink Floyd de Syd Barrett estreia com *The Piper at the Gates of Dawn*. **OUTUBRO** Dez dias depois de Che Guevara levar um tiro covarde na Bolívia, estreia no off-Broadway o musical *Hair*, berrando deserção!

DEZEMBRO Dylan sai com John Wesley Harding fechando o ano que teve cheio de milênio e desembocou no 1968 de fogo na Europa e numa revolução musical jamais vista.

TONY CAMPELLO

ROCK'N'ROLL
OLD SCHOOL

O disco é importante, mas foi a gênese daquele rock mais sofisticado que nos anos 70 começou a virar erudição, com Emerson, Lake and Palmer. A alegria e a espontaneidade deram lugar a um papo cabeça. Eu até tenho Sgt. Pepper em casa, mas gosto mais da capa que do som. Ela tinha um apelo comercial e visual absurdo. Os Beatles sabiam das três coisas principais na indústria fonográfica: primeiro, o comércio; segundo, o comércio; terceiro, o comércio. Eu não era bem fã dos Beatles, gostava de uma coisa ou outra. John Lennon, sim, tinha cara e alma de rock'n'roll. Não o Paul McCartney, que sempre foi um chato. Quando assassinaram o Lennon, eu falei para a *Folha de S. Paulo* que tinham matado o beatle errado.

NENÊ BENVENUTTI

ELE É CLEVER! ELE É INCRÍVEL! ELE É ORIGINAL!

Não dá pra comparar nada com Sgt. Pepper. Nem a jovem guarda, nem o tropicalismo, nem os próprios Beatles. Aquilo foi uma viagem musical alucinógena genial, que rompeu com o comum e inovou a música pop do mesmo



jeito que o fusion fez com o jazz. Aquelas melodias com arranjos tão ousados fizeram a minha cabeça.

EDUARDO SUPLICY

SENADOR E RAPPER

Há 40 anos, eu fazia pós-graduação nos EUA. O Eduardo, que é o Supla, ainda era um bebê, então ele passou a primeira idade dele ouvindo essas músicas no rádio. Quando voltamos ao Brasil, ele até formou uma banda cover dos Beatles. "With a Little Help from My Friends" é uma música de que gosto muito. Do Sgt. Pepper é a minha preferida, tenho sempre vontade de cantar junto. Sei que esse álbum tem toda uma cultura (hippie) em torno dele, mas eu tinha filhos pequenos,

Em 1967, o Brasil ainda assistia aos cartoons dos Beatles em preto-e-branco

estava dedicado aos estudos. O que me interessava mais eram as questões relativas ao envolvimento dos EUA no Vietnã e as manifestações, contra a guerra, de Bob Dylan e Joan Baez — que eu assisti no ginásio da universidade em San José, na Califórnia.

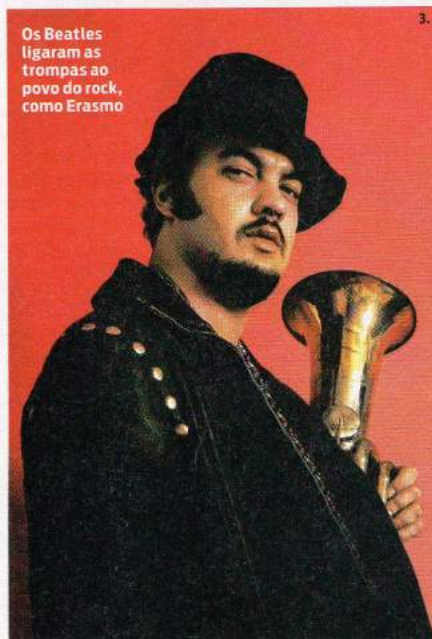
ERASMO CARLOS

O TREMENDÃO

Tenho uma vaga lembrança da época do lançamento do disco, bicho. Ele me bateu como aquela coisa lisérgica, de ficar ouvindo as guitarras ao contrário, os vocais de trás pra frente. E havia o folclore da capa,

do suposto velório do Paul, tudo atraindo a atenção. Depois, fiz experiências sob influência direta do Sgt. Pepper, quando gravei "Saudosismo" (em 1970) ou quando trabalhei com Rogério Duprat (em 1971). Os Beatles eram meus contemporâneos e influenciados por Chuck Berry, o tipo de rock'n'roll que a gente gostava. Da música que eles faziam, a gente curti o lado romântico e ingênuo, semelhante ao da jovem guarda. Mas a partir de Sgt. Pepper, quem pegou a influência deles diretamente foi o pessoal da tropicália. A jovem guarda não acompanhou. Eu até entendo os motivos. Quem quis seguir, seguiu; quem não quis, tudo bem. Não se pode ir contra o que se está sentindo. >>

Os Beatles ligaram as trompas ao povo do rock, como Erasmo



ROGÉRIO DUPRAT

MODO "FREE AS A BIRD" LIGADO

Em 1967, todo mundo já conhecia o *Sgt. Pepper* e, é claro, quando viram meus arranjos disseram "é esse cara aí". Porque eu não era nem melhor nem pior do que os outros. Estávamos todos a fim disso aí. Não é que eu tenha dado aula a eles (os tropicalistas), pelo contrário. Eu aprendi pra burro com os Mutantes, com Gil, com Caetano, sobre como fazer algo popular e avançado, uma coisa na frente dos Beatles. Porque os Beatles não sabiam fazer "Panis et

Circenses", por exemplo. Nenhuma peça dos Beatles era tão avançada. Quer dizer, não quero denegrir os Beatles nem nada, mas os Mutantes eram melhores do que eles.

RONNIE VON

TODO SEU

Não vejo *Sgt. Pepper* como um divisor de águas, mas como a continuação de *Revolver*. É fascinante, mas não é "o" disco revolucionário da carreira deles. Ele simplesmente acabou sendo mais palatável do que você abrir um disco com "Taxman" e logo depois ter "Eleanor Rigby" — algo às avessas do que

nos acostumamos a escutar vindo dos Beatles. *Sgt. Pepper* é um disco que tem começo meio e fim, coisa que *Revolver* não tinha. Talvez aí esteja o segredo de ele ser uma peça mais fácil de digerir.

CARLOS ALBERTO "SOSSEGO" LOPES

RADIALISTA

A verdade é que quando *Sgt. Pepper* chegou, quase ninguém entendeu nada por aqui. O público comprava porque era Beatles, mas entender o álbum mesmo, só umas poucas pessoas esclarecidas. O povão era muito levado pelo ritmo e pela diversão

da música. O pessoal da jovem guarda, na minha opinião, não digeriu *Sgt. Pepper* até hoje. Acho que só os Mutantes, um tempo depois, conseguiram pegar a influência dessa nova fase dos Beatles e transformar em música boa.

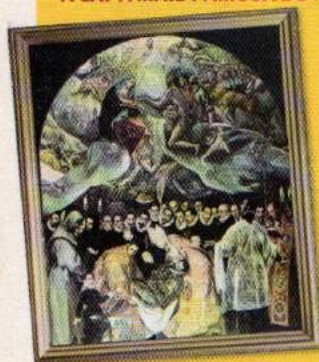
LANNY GORDIN

A GUITARRA FALA

Na época, eu morava com meus pais, em São Paulo, e *Sgt. Pepper* se tornou meu disco preferido. O começo de carreira dos Beatles era a fase de "I Want Hold Your Hand" e "She Loves You", depois subiram a escada, em que cada disco foi um degrau. *Sgt. Pepper*

A CAPA MAIS FAMOSA DO MUNDO: UM PLÁGIO? DOIS PLÁGIOS??

por Valdir Montanari



SABE AQUELA sensação de *déjà vu*? Pois aconteceu comigo há exatos 40 anos, quando coloquei os olhos na capa de *Sgt. Pepper*. A solução do mistério só viria duas décadas depois, quando ajudava a organizar um livro sobre o pintor El Greco. Ao deparar com a pintura *Enterro do Conde de Orgaz* (acima), entendi tudo.

Peter Blake, convidado para cuidar da capa do disco dos Beatles, recebeu da banda a sugestão de bolar um cenário em que a tal "Lonely Hearts

Club Band" posaria como uma bandinha de coreto que tinha acabado de tocar para celebridades. Cada um dos quatro indicou sua lista de dignatários que gostaria de ver na capa. Curiosamente, depois de diversas idéias, o resultado ficou muito semelhante a um enterro — o que foi fartamente usado durante os boatos da "morte" de Paul McCartney. Um enterro, como o do Conde de Orgaz, pintado por El Greco em 1586. O quadro retrata uma lenda popular na Vila de Orgaz, Espanha, segundo a qual um nobre muito generoso, Don Gonzalo Ruiz, teria sido visitado por anjos durante seu cortejo. Repare como as cores dos mantos são as mesmas ostentadas por John, Paul, George e Ringo e como as multidões de celebridades locais é retratada de forma distorcida — como fez o fotógrafo Michael Cooper, contratado em 1967 para clicar a instalação.

Blake já era famoso na época por sua arte

pop, na esteira de Marcel Duchamp, Richard Hamilton e Andy Warhol. O que o teria levado a invocar um retratista renascentista como El Greco? Defendo a tese de plágio involuntário. Sua mente o teria induzido a tomar o mesmo caminho de um quadro clássico que certamente conhecia. Um ou dois quadros clássicos, a julgar pelas semelhanças com *A Apoteose de Homero*, de Jean Auguste Dominique Ingres, de 1827 (abaixo), em que o poeta grego aparece coroado por um anjo e observado por 46 "celebridades" da época. No mínimo, Ingres também plagiou El Greco. Coisas do inconsciente coletivo, como diria Jung — que, aliás, está na capa de *Sgt. Pepper*...



FILHOTES



Frank Zappa
We're in It for the Money (1969)



Jon Fukamachi
Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1977)



Macabre
Sinister Slaughter (1993)



Os Simpsons
The Yellow Album (1998)



Big Daddy
Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1992)



Zé Ramalho
Nação Nordestina (2000)

mudou a concepção que tínhamos de rock nacional e tradicional.

JÚLIO MEDAGLIA

"40 ANOS DO ARRANJO DE TROPICALIA" (ELE ASSINA ASSIMOSE-MAILS)

Sgt. Pepper foi a grande resposta dos Beatles àqueles que pensavam que eles haviam caído na linearidade e no cancionismo redundante. Se de um lado a América mandava torpedos poderosíssimos para um novo rock com figuras como Hendrix, Janis e Zappa, de outro entrava no circuito beatle a figura de Yoko Ono. Com grande experiência em diversas áreas da vanguarda de então, ela motivou os moleques ingleses a reassumir a liderança e apontar mais uma vez o caminho da música do futuro. Sgt. Pepper era provocação musical, literária, comportamental, social, política, estética, filosófica. Motivou a música inteligente brasileira a abrir seus horizontes para milhões de novos componentes. O tropicalismo foi uma das consequências disso. Meu arranjo de "Tropicália" já incluía discursos, ruídos, mudanças bruscas de idéias, sonoridades não do repertório da MPB etc. Estávamos sintonizados, e as idéias explodiam dos dois lados do oceano.

1. Lóiel Mala

JORGE BEN JOR

BABULINA

É um disco maravilhoso, embora eu goste mais do Revolver. Mas tem o Submarino Amarelo também... O principal foi saber que, além dos quatro músicos, também havia um grande maestro ali, um arranjador.

TOM ZÉ

UM OH! E UM AH!

Foi a audição mais curiosa da minha vida. Aconteceu numa viagem que fiz com Caetano da Bahia pra São Paulo, em outubro de 1967, o disco tinha acabado de sair. Eu não ouvia muito os lançamentos, então Caetano se trancou comigo num quarto na casa do (empresário) Guilherme Araújo e foi traduzindo letra por letra, dando as



informações colaterais. Fiquei muito impressionado. Na mesma noite fomos ver (a peça) O Rei da Vela — foi um dia de sargentos e reis!

Jorge nem precisou de drogas para ficar psicodélico



LÚCIA DUARTE

VIÚVA DO DJ NEWTON DUARTE, O BIG BOY

Newton tinha as melhores conexões possíveis com a EMI internacional e com a Odeon no Brasil. Ele fazia parte do mailing vip de todas as gravadoras, nacionais e estrangeiras. E era bastante conhecido e respeitado no meio musical também fora do Brasil. Nós éramos um dos maiores mercados de discos do mundo e o Big Boy era o maior formador de opinião do mercado daqui. Ele recebeu o disco e o tocou no mesmo dia de seu lançamento na Inglaterra, 1º de junho, e um dia antes do lançamento nos EUA. Depois vieram dizer que, por causa do fuso

horário, o disco acabou sendo tocado no Brasil antes mesmo de sair na Inglaterra. Foi uma consagração pessoal e profissional, como DJ, jornalista e fã.

LENO

E A LÍLIAN, VAI BEM?

Eu saí de uma gravação do programa Jovem Guarda, em São Paulo, e fui a uma loja de discos na avenida São João para procurar o Sgt. Pepper — sabia que tinha acabado de sair. Vi aquela capa de plástico dupla da Odeon, ouvi um trecho na loja... Confesso que de início não gostei, achei esquisita aquela coisa de orquestra. Mas depois desbunde! Algum tempo depois, comprei o LP importado, mono — até hoje eu prefiro a mixagem mono, o som fica mais concentrado

— e peguei a ponte-aérea com o disco. Sentei ao lado de dois garotos americanos, de uns 13 anos. Puxei assunto com eles e ficamos falando sobre rock. Eles vieram com um papo de "ih, Beatles já era, cara! O negócio agora é Jefferson Airplane". Eles ainda não haviam ouvido o Sgt. Pepper. Acho que eles devem ter mudado de idéia depois...

RITA LEE

NÃO VOLTOU COM OS MUTANTES

Caí de boca, como o resto do planeta. Foi um manuscrito bíblico encontrado nas cavernas patafísicas que de repente ficou ao alcance de todos que tinham sede de subir aos céus e gritar aleluia. Acho que o fato de os Mutantes terem entrado de sola na brasilidade louca do tropicalismo — que foi o momento Sgt. Pepper



do Brasil — fez com que não virássemos caretas. Eu contava vantagens de ter uma música mencionando meu nome ("Lovely Rita"), cheguei até a mentir que uma época trabalhei de "meter maid" em Londres e quase multei o Paul McCartney... >>

ARNALDO BAPTISTA

ELE É VELHO, MAS GOSTA DE VIAJAR

Gil morava no hotel Danúbio, em São Paulo, com Nana Caymmi, e nós fomos até lá porque os Mutantes iam gravar a música "Bom Dia" com Nana. Ele tinha conseguido uma fita do Sgt. Pepper. Assim que ele colocou aquilo no gravador, toda visão que eu tinha do mundo tornou-se tangível. Aquela audição culminou com o que queríamos fazer, que era a combinação de banda de rock e orquestra. Foi o disco que mais me influenciou e ousou dizer que é a melhor fase da banda. Ainda que as personalidades de cada beatle ficasse mais explícita do que nunca. O Sgt. Pepper tinha um lado polifônico inédito, de alternar sons de orquestra, vozes, de

tudo quanto é instrumento, efeitos de automóveis, telefone... E fizeram isso só com oito canais! Quando visitei o (estúdio) Abbey Road, deparei com um ambiente tecnológico que permitia que os Beatles se aprofundassem em seus sonhos musicais. Entendi a estrutura que havia por trás do Sgt. Pepper e me certifiquei de que o disco foi mesmo um florescimento de tecnologia, poesia e aventura.

SERGIO DIAS

MUTATIS MUTANDIS

Eu me lembro de estar em casa sozinho, ouvindo o disco de luzes apagadas e pirar. Cada disco dos Beatles era como se os extraterrestres descessem na Terra e fizessem uma coisa que você nunca tinha visto na vida. Cada um

que vinha mudava sua vida. A porrada era tamanha que você tinha de mudar completamente seus conceitos, sua maneira de tocar. E Sgt. Pepper era e ainda é um escândalo.

Os sons das guitarras, os vocais, a construção das músicas... Eu toco o disco de ponta a ponta, até os erros. Como eu e o Arnaldo vínhamos de uma família com uma formação profunda de música clássica, então a música não era tão difícil para nós. Tecnicamente era até bem fácil, o desafio estava no conceito. O trecho final de "A Day in the Life"... Lembro-me de ter mostrado a música para minha mãe, que é uma grande pianista, e ela ter ficado impressionada. Aquela progressão de orquestra é divina.

PAULO CÉSAR BARROS

O BLUE CAP FAVORITO DE RENATO

Eu nem sou um cara 100% entendido em Beatles, o que decepciona muitos fãs do Renato & Seus Blue Caps. Acho que Sgt.

Pepper representou grande mudança... mas acho que depois dele tudo ficou meio (pausa)... os Beatles começaram a viajar demais nas idéias, foi uma fase de drogas, eles começaram a discordar muito. Os primeiros anos eram mais verdadeiros, no peito. Eu assistia aos Beatles na televisão, tocando ao vivo, e via que a sonoridade era a mesma do disco, a pulsação toda. Em 1967, eles se enriqueceram musicalmente, mas tudo o que antes era feito com pura alma começou a ser destruído. As coisas ficaram mais técnicas, rolaram mais brigas, começou a individualidade. Sempre debati muito sobre isso, porque Sgt. Pepper é uma unanimidade. Claro que eles continuaram a fazer coisas lindas, mas o som já vinha com melancolia. Eu ouvia e ficava me sentindo pra baixo.

MYLTON SEVERIANO

JORNALISMO REALIDADE

Não lembro de um disco ter me causado tanta estupefação — talvez quando eu descobri Mozart — quanto Sgt. Pepper. Eu já era um pai de família e o disco me impactou como se eu fosse um adolescente. Havia um racha entre meus colegas jornalistas, muitos deles abominavam os Beatles. Os mais comunistões os viam como um braço do imperialismo. Eu também vinha de uma família comunista, em casa não entrava nem chiclete nem Coca-Cola, mas tive percepção que aquilo era bem mais do que um simples produto. Depois de Sgt. Pepper, era evidente uma sofisticação geral nos arranjos do rock, vide (a influência sobre o maestro) Rogério Duprat. Aquela foi a centelha da cultura pop no Brasil.

HÉLCIO SERRANO

DONO DA LENDÁRIA (E EXTINTA) HI-FI DISCOS, DE SÃO PAULO

Quando a edição brasileira chegou à loja, dois meses de espera depois, todo mundo percebeu que aquela era a trilha sonora para as nossas viagens de ácido. Decidi fazer uma festa à altura para comemorar o disco:



Arnaldo, Rita e Sérgio: os Mutantes bruxos. Acima, os Beatles magos

PAUL MCCARTNEY, 2007: DILEMAS PESSOAIS E MORTALIDADE

por Claudio Dirani

"**ESTE É MEU ÁLBUM** favorito de Paul. Talvez o melhor de todos. E não só por eu estar envolvido com ele...", provoca David Kahne. Jogo rápido: o americano tenta convencer o mundo de que *Memory Almost Full* — álbum que chega às lojas na mesma semana em que *Sgt. Pepper* vira quarentão — está à altura de seu aclamado antecessor, *Chaos And Creation in the Backyard* (2005).

Sem apelar para a falsa modéstia, e com a tarimba de ter produzido McCartney em *Driving Rain* (2001), David Kahne não mede palavras ao declarar sua paixão pelo novo CD — um disco polêmico desde o berço: após uma aliança de 37 anos, Paul McCartney lança um produto fora da EMI. Em seu lugar, a vaga fica com a Hear Music, selo da rede de cafeterias Starbucks, em parceria com a Concord Music.

Memory Almost Full teve uma concepção caótica. Cerca de 25

músicas foram gravadas para o projeto. As sessões de estúdio de McCartney tiveram início em 2003 e chegaram a ser interrompidas por três anos. Entre as gravações, outros lançamentos e turnês, Paul atravessou uma das piores crises pessoais de sua vida, que culminou com sua ruidosa separação da ex-modelo Heather Mills.

Comparo algumas das canções do novo disco com trabalhos passados de McCartney. E Kahne não refuga na hora de responder. "Por favor, não use referências de outras músicas! Paul é diferente. Ele não resgata nada em seu passado. Compõe, toca e grava sempre pensando em criar algo novo", reage o produtor. De repente, o que aparentemente soava como irritação se transforma em excitação, quando confesso ter me surpreendido com a atmosfera de "House of Wax": psicodélica, densa, com solos incomuns de guitarra. "Nunca tinha ouvido uma

canção como essa", exalta Kahne.

"Sugeri a Paul que ele mesmo executasse todas as guitarras. Meia hora mais tarde, os solos estavam prontos", vibra.

Revelo a Kahne minhas favoritas do álbum, que aparecem seguidas por seus comentários. São elas: "Only Mama Knows" ("Rock direto. Você consegue ouvir o som cavernoso do estúdio Abbey Road"); "That Was Me" ("Melo rockabilly. Me arrepiei todo quando ele cantou o terceiro verso a uma oitava acima") e "Mr. Bellamy" (um de seus trechos é composto de uma peça de música clássica).

Memory Almost Full termina festivo com "Nod Your Head", que pode ser apenas um disfarce para a melancolia antes declarada em "The End of the End", balada



Paul tem os 64 anos imaginados em "When I'm Sixty-four"

gravada com o mesmo piano usado pelos Beatles nas sessões de "Lady Madonna". E no "final do fim", McCartney ousa ao flertar com sua mortalidade: "No dia de minha morte quero que contem piadas... e que as canções fiquem como os cobertores usados pelos amantes enquanto ouviam as músicas que cantávamos...". Em tom solene, Kahne nota: "Não me recordo de uma canção como essa. Até onde sei, um artista é capaz de compor sobre a morte uma única vez..."

vestindo uma túnica oriental prata e dourada, coloquei plantas e cadeiras no meio da rua, em frente à Hi-Fi, e botei o disco pra rodar. A loja ficava na rua Augusta, que era o centro cultural de São Paulo nos anos 60. Uma amiga veio com o uísque e os garçons. Quem passava de moto, parava e ficava um pouco. Depois, resolvi mergulhar nessa história de influência oriental e cítara. Fui para a Índia e segui até o Nepal, com roupa de indiano e muito haxixe a tiracolo. Não tem como eu dizer o que me levou a gostar de Beatles ou por que eles me fizeram ir para Índia. Simplesmente resolvi e fui. Sempre fiz tudo por inteiro — e *Sgt. Pepper* é um álbum que só se ouve por inteiro.

MAURÍCIO DE SOUSA

O PAI DA MÔNICA

Gosto muito dos Beatles, mas não sou um fã como meu irmão Márcio ou alguns roteiristas que já colocaram John, Paul, George e Ringo fazendo "pontas" nas nossas HQs. Até por isso, em 1990, desenvolvi o projeto Beatles 4 Kids (abaixo). Fomos à



Inglaterra e nos reunimos com representantes do grupo. A ideia foi encaminhada para a aprovação de Yoko Ono, Paul, Ringo e George. Infelizmente, houve um veto — até hoje não sei de quem. Mas como acho os Beatles 4 Kids um projeto 4 Ever, quem sabe não tentamos retomá-lo um dia?

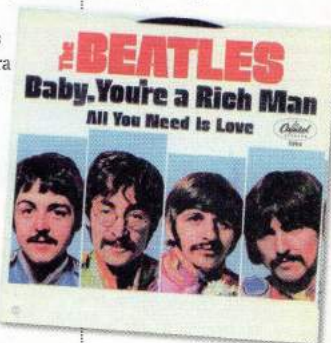
MANOEL BARENBEIN

PRODUTOR DO TROPICALISMO

Os Beatles eram cinco. Sem a participação de George Martin, as canções não teriam sido as mesmas, pois ele transformava as ideias dos músicos em algo vivo. Isso ajudou a dar unidade a *Sgt. Pepper*, coisa que não

se vê nos discos de hoje. Músicas como "A Day in the Life" contam com um estilo de descrição cinematográfica, em que os efeitos sonoros contribuem para constituir uma situação. Foi essa uma das inspirações de Rogério Duprat, que fazia trilhas para cinema, ao finalizar, por exemplo, a faixa "Panis et Circensis", dos Mutantes, com a ambientação de uma sala de jantar. Quando um diretor da Philips, em 1967, veio me perguntar sobre os Mutantes, eu usei os Beatles como referência: "É um rock estilo Beatles, com humor zombeteiro,

bem inglês". Disse que acreditava naquilo e ele acabou contratando a banda. Quando completei 64 anos, botei para tocar



a música "When I'm Sixty-four" para tentar compreender o que eles queriam dizer com ela. Cheguei à conclusão que no mundo de hoje não há mais lugar para o romantismo que os Beatles pregaram com sua música na década de 60. ZZ

ANEXO J – REVISTA ROLLING STONE (JUNHO DE 2017)



RS130

A MAIOR Revista de
Entretenimento do MUNDO

NESTA EDIÇÃO

40 A Sagração da Guerreira

Elza Soares saboreia o duradouro sucesso de *A Mulher do Fim do Mundo*, mas não quer saber de descanso no topo da montanha. Em meio a diversos projetos, ela relembra rasteiras e glórias da longa carreira. *Por Mauro Ferreira*

50 Chris Cornell 1964-2017

Amigos exaltam o legado do líder do Soundgarden, cuja morte trágica intriga familiares e fãs.

62 Especial Sgt. Pepper's

No aniversário de 50 anos do melhor disco já feito, dissecamos os relançamentos, o contexto e o papel dos Beatles no Verão do Amor.

SEÇÕES

17 R&R A Vez dos Esquisitos

Twin Peaks, *American Gods* e *The Handmaid's Tale* são apenas alguns exemplos da expansão dos limites criativos na televisão contemporânea.

28 P&R Laverne Cox

A atriz fala sobre a série *Orange Is the New Black* e do desejo de trabalhar por trás das câmeras. *Por Stella Rodrigues*

35 POLÍTICA NACIONAL A Era das Mentiras Digitais

A "pós-verdade" cria o risco da tomada de decisões fundamentada em mentiras. *Por Aline Oliveira*



SOUTHERN ROCK
Allman em carreira solo, em 1981



Sepultura segue levando o metal nacional e outras partes do mundo

32 Coração Melódico

O adeus a Gregg Allman, que ao lado do irmão, Duane, no The Allman Brothers, ajudou a formatar o que hoje chamamos de southern rock.

58 Talhado para Durar

O Sepultura repassa o legado – e os traumas – em documentário que estreia este mês nos cinemas.

Por Paulo Cavalcanti

Flashback [14]
Calendário [26]
Randômicas [30]

Close-Up [48]
Portfólio [68]
Guia [73]

CAPA ELZA SOARES Foto: Daryon Dornelles. **Assistente:** Juan Dias. **Produção executiva:** Pedro Loureiro e Juliano Almeida. **Direção de estilo:** Leo Belch. **Produção de moda:** Bruna Franklin. **Beauty artist:** Wesley Pachy. **Cabelo:** Beto Carramarinhos. Elza veste quimono Loungerie. **Maquiagem:** M.A.C. Cosmetics. **CAPA CHRIS CORNELL** Foto: Casey Curry/Invision/AP

REGULACAO: NEW SHUTTERSTOCK/JP (GREGG ALLMAN); EDIÇÃO: 130

SGT. PEPPER'S

Pedra Fundamental

Cinquenta anos após seu lançamento, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* ainda é o nº 1



SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND permanece, intocável, como o maior disco de todos os tempos – inclusive na lista de 500 melhores álbuns compilada pela *Rolling Stone*. Foi um divisor de águas não apenas na carreira dos Beatles mas também dentro da cul-

tura pop ocidental. Assim como a primeira vez que o homem pisou na Lua marcou a linha do tempo da história da humanidade, a imagem da capa e a chegada daquelas canções às rádios mudaram a produção e a percepção a respeito dos limites da música feita para as massas.

REPRODUÇÃO

Filhos das primeiras gerações do rock, os Beatles colocaram um pouco de tudo que era feito no gênero em seus primeiros discos: o rockabilly, a Motown e o som dos grupos de garotas. A amálgama sonora os levou a um tipo de estrelato até então desconhecido no mercado musical. Mas sete discos e milhões de cópias vendidas mais tarde os rapazes se viram fartos dos mecanismos que os haviam levado à fama mundial. Sentiam que não tinham mais o que conquistar.

Parar de se apresentar ao vivo foi o primeiro passo para a mudança. Eram jovens adultos que deixaram a novidade do sucesso para trás; começaram a se interessar por misticismo oriental e passaram a usar drogas psicodélicas em busca de novos caminhos mentais e mais criatividade. A chave da equação, porém, é que eles queriam voltar às raízes inglesas.

Ray Davies, do The Kinks, já havia aberto o caminho para essas explorações britânicas, e os Beatles, instintivamente, seguiram o rumo. Nas sessões para o disco que se tornaria *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, gravaram "Strawberry

Fields Forever" e "Penny Lane", crônicas sobre as experiências deles como habitantes de Liverpool. O compacto lançado com as canções continha duas visões diferentes, mas complementares e essenciais para o que viria a ser o novo álbum: a primeira delas, escrita por John Lennon, era sinistra e enigmática; a segunda, de Paul McCartney, soava ensolarada e otimista. Deu tão certo que a banda resolveu ex-

por som do tempo do vaudeville, instrumentos hindus, quarteto de cordas e flertes com a música concreta de Karlheinz Stockhausen.

O manifesto psicodélico dos Beatles foi lançado em meio ao Verão do Amor. *Sgt. Pepper's* parecia unificar todas as tribos que rejeitavam um mundo velho e em preto e branco. O álbum refletia um novo estado de espírito, quando a juventude buscava um caminho alternativo ao imposto pela sociedade (trabalhar, servir e não questionar o sistema, constituir família, envelhecer calmamente e morrer como "cidadão de bem").

Philip Norman, jornalista e biógrafo autor de diversas obras envolvendo os Beatles, tem uma explicação pessoal para o lugar ocupado por *Sgt. Pepper's*. "Acho que as pessoas ainda cultuam esse álbum porque se sentem atraídas por toda aquela mística charmosa dos anos 1960. E isso ele tem de sobra", afirma. O fato é que dificilmente um disco tirará de *Sgt. Pepper's* o posto de mais importante registro fonográfico já feito.

PAULO CAVALCANTI

SGT. PEPPER'S PARECIA UNIFICAR TODAS AS TRIBOS QUE REJEITAVAM UM MUNDO VELHO E EM PRETO E BRANCO

pandir o conceito para um disco cheio.

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, lançado em 1º de junho de 1967, pode ser definido como um espetáculo de cabaré vitoriano e roqueiro filtrado por uma viagem de LSD pela Swinging London. Nele, o quarteto de Liverpool se despiu de todas as influências de blues, soul e country music, substituindo-as

Nova Viagem a Pepperland

As várias edições comemorativas do álbum estão recheadas de belas surpresas

Em 2006, os Beatles convenceram o produtor George Martin a sair da aposentadoria para remixar e rearranjar várias canções que seriam usadas no espetáculo *Love*, do Cirque du Soleil, encenado em Las Vegas. Para ajudá-lo, Martin trouxe o filho Giles, que criou um projeto revelador que serviu para nos lembrar do impecável trabalho do pai nos anos 1960. Giles acaba de conduzir outro projeto histórico: a edição expandida de 50 anos de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, a indiscutível obra-prima dos Beatles. Ele não apenas honra o legado do George, morto em 2016, aos 90 anos, mas também constrói algo totalmente novo. O relançamento chega em vários formatos: CD simples, disco duplo, box com CDs e dois DVDs (contendo vídeos e uma mixagem 5.1 do álbum original) e vinil duplo. Todas as novas edições incluem versões alternativas das faixas clássicas.

Essa ambição revisionista poderia parecer meio arriscada. Afinal, *Sgt. Pepper's* é considerado o momento supremo do rock e um



trabalho essencial para entender a tal mística dos anos 1960 – um exemplo de como aquela geração forjou novas ideias. Mas este novo *Sgt. Pepper's* revela maravilhas, particularmente na remixagem em estéreo. Em 1967, a versão mono era o foco e George Martin se esforçou muito para criá-la. Para Giles, a mixagem estéreo era apenas uma exigência do

mercado. Mesmo assim, foi com ela que as pessoas mais se familiarizaram ao longo dos anos. Giles queria nesta nova versão um efeito "mono 3D" – e ele conseguiu. O álbum agora salta dos alto-falantes: o som é afiado, vivo e ressonante. A batida de Ringo Starr, que é a força propulsora de "Lucy in the Sky with Diamonds", ganha gravidade e torna a faixa ainda mais alucinógena; "Getting Better" tem realçada uma agressividade que trai a mensagem do título; já "A Day in the Life" adquire uma profundidade assustadora. A canção sempre se destacou no espectro de *Sgt. Pepper's* como uma viagem fantasmagórica. É uma visão de sonhos, morte, caos e revelação, e nos mantém em alerta até o fim, mesmo depois do oceânico acorde de piano. Agora, as fronteiras da canção vão ao infinito.

Os discos extras têm registros iniciais das faixas, quando elas ainda estavam sendo desenvolvidas pelos músicos. É fascinante ouvir as origens espartanas de "Strawberry

Fields Forever" e também de "A Day in the Life". Algumas canções, sem dúvida, ficaram melhores depois que a banda acrescentou efeitos de estúdio. O take 4 de "Being for the Benefit of Mr. Kite!" é assustador, mas o take 7 se mostra mais caloroso, realçando o baixo pulsante de McCartney e o ataque de Starr aos pratos da bateria. Ainda assim, versões alternativas de "With a Little Help from My Friends", "Lovely Rita" e outras demonstram que, antes de os overdubs e outros efeitos serem aplicados às faixas, havia uma banda coesa e focada. *Sgt. Pepper's* representa a união e a imaginação do quarteto. Nós perdemos muitas coisas desde o verão de 1967, incluindo qualquer chance de ingenuidade. Mas agora, graças a Giles Martin, podemos ouvir o apogeu dos Beatles da maneira como foi concebido para ser ouvido. Isso não vai consertar os problemas do mundo, no entanto, 50 anos depois, *Sgt. Pepper's* continua a nos intrigar, e isso é um generoso milagre. MIKAL GILMORE

SONA HENDES

SGT. PEPPERS

A Explosão da Contracultura

Há 50 anos, o Verão do Amor marcava o apogeu do movimento hippie e mudava as regras do jogo no rock



GUIARRA DE FOGO
Jimi Hendrix na histórica
apresentação que fez no
Monterey Pop Festival, em
junho de 1967

BRUCE LUNDQUIST/PHOTOS

JUNHO DE 1967. POR UM BREVE MOMENTO, a juventude parecia ter tomado conta do mundo ocidental. Naquele mês, tudo o que vinha sendo fermentado nos anos anteriores explodiu em São Francisco, Califórnia, em um fenômeno social que ficou conhecido como Verão do Amor. Cerca de 100 mil jovens rumaram até a

cidade para se estabelecer na vizinhança do distrito de Haight-Ashbury. Foi um movimento espontâneo, com frentes em outras partes dos Estados Unidos e na Inglaterra. Os hippies traziam uma mensagem pacifista e a rejeição de um estilo de vida consumista. E, claro, se opunham aos horrores da Guerra do Vietnã.

Graças à sua herança cultural e posição geográfica privilegiada, em meio a belas praias e ao clima quente e iluminado, a Califórnia foi um local perfeito para o florescer da contracultura. Inspirados pelos ideais libertários e pelo estilo de vida propagado pela cultura beat, muitos jovens abandonaram a vida "convencional" e passaram a morar em comunidades onde tudo era compartilhado. Grupos organizados, como o Diggers, mantinham a ordem e cuidavam da assistência médica e da alimentação.

Não era apenas um modo alternativo de viver. Era também o retrato de uma efervescência cultural que iria mudar o panorama pop. Em 14 de janeiro de 1967, ocorreu o primeiro ponto alto desse processo, o Human Be-In, evento que juntou diversas tribos na Golden Gate, em São Francisco. Esse prelúdio do Verão do Amor reuniu cerca de 30 mil pessoas e juntou palestras, atividades culturais e shows. O mote inicial era protestar contra o decreto que baniu o uso de LSD na Califórnia. As drogas lisérgicas eram uma das principais forças da contracultura e tinham como principal guru o doutor Timothy Leary, um ex-professor universitário que decidiu abandonar o sistema. Foi lá que ele entoou a célebre frase "Turn on, tune in, drop out" (algo como "fique ligado, entre de cabeça, caia fora"). Personalidades como o poeta beat Allen Ginsberg marcaram presença, além de diversos artistas que acabaram estabelecendo a cena musical de São Francisco, entre eles The Jefferson Airplane, The Grateful Dead e Janis Joplin & Big Brother and the Holding Company.

O Human Be-In causou um impacto tão grande que um novo evento foi marcado para o verão que se aproximava. Em maio, o cantor Scott McKenzie lançou a canção "San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair)", escrita por John



CENAS DA REVOLUÇÃO
1. Timothy Leary fala à multidão no Human Be-In; 2. A jovem Judy Smith durante o Verão do Amor; 3. Protesto contra a Guerra do Vietnã, em São Francisco



JOHN PHILIPS GRAVOU UM HINO, MAS OS BEATLES ESCREVERAM A CARTA DE PRINCÍPIOS DA ÉPOCA

Philips, do grupo The Mamas and the Papas. Era um convite sedutor, uma poderosa propaganda para o vindouro Verão do Amor. O single vendeu mais de 7 milhões de cópias e se tornou o hino definitivo da era hippie. Mas quando os Beatles lançaram *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, no dia 1º de junho, a contracultura ganhava mais do que um hino — ganhava uma declaração de princípios.

Como profetizou Scott McKenzie, uma quantidade surpreendente de jovens ru-

mou a São Francisco e entupiu as ruas na região de Haight-Ashbury. Muitos deles também foram a eventos como o Fantasy Fair and Magic Mountain Music Festival e o Monterey Pop Festival, que marcou o ápice do Verão do Amor. O festival, realizado de 16 a 18 de junho, reuniu cerca de 60 mil pessoas e hoje é considerado o primeiro grande evento do tipo na história do rock. Vários ícones se consagraram lá, como Jimi Hendrix e The Who, que eram praticamente desconhecidos nos Estados Unidos. Janis Joplin e Otis Redding viraram superastros depois de Monterey. Filhos da cena local, como Jefferson Airplane e The Grateful Dead, também marcaram presença, além de hit-makers como The Mamas and the Papas, The Byrds, Buffalo Springfield, Johnny Rivers e The Association. Paralelamente, Ravi Shankar mostrou a força da música indiana. As memoráveis apresentações foram registradas em um filme homônimo dirigido por D.A. Pennebaker.

O flower power ("poder da flor") se tornou palavra de ordem. Mas nem tudo era paz e solidariedade. Haight-Ashbury ficou pequena para tanta gente; houve uma explosão do abuso de drogas e da criminalidade. Quando junho terminou, muitos jovens voltaram para casa e São Francisco retornou, gradativamente, a uma certa normalidade. Independentemente disso, o que hoje é visto como apogeu hippie mudou a música, a moda, a cultura pop. Foi na esteira daquele momento que, inspirados pelos eventos ocorridos em São Francisco, Jann S. Wenner e Ralph Gleason criaram uma publicação chamada *Rolling Stone*. Não fosse o Verão do Amor, você não teria esta revista em mãos. PAULO CAVALCANTI

AP PHOTO/JOHN ALLEN (2); AP PHOTO/ROBERT W. ALLEN (3); U.S. ARMY AIRCRAFT CENTER (4); DOMINGO RUBIO (5)