



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

DIOGO XAVIER SAES

**A RETÓRICA DOS BEATLES:**

A VISUALIDADE E AS RELAÇÕES MULTISSENSORIAIS  
ENTRE MÚSICA, IMAGEM E O CONTEXTO SESSENTISTA  
NAS CAPAS DOS DISCOS DOS BEATLES DE 1965 A 1968

DIOGO XAVIER SAES

**A RETÓRICA DOS BEATLES:**  
A VISUALIDADE E AS RELAÇÕES MULTISSENSORIAIS  
ENTRE MÚSICA, IMAGEM E O CONTEXTO SESSENTISTA  
NAS CAPAS DOS DISCOS DOS BEATLES DE 1965 A 1968

Dissertação apresentada em banca de defesa  
a Universidade Estadual de Londrina (UEL)  
como requisito para o título de Mestre em  
comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Silvio Ricardo Demétrio.

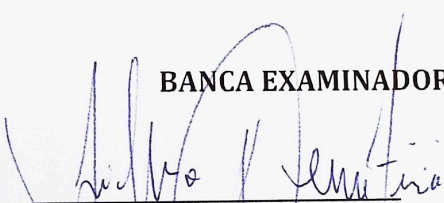
Londrina  
2015

DIOGO XAVIER SAES

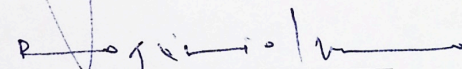
**A RETÓRICA DOS BEATLES:**  
A VISUALIDADE E AS RELAÇÕES MULTISSENSÓRIAS ENTRE  
MÚSICA, IMAGEM E O CONTEXTO SESSENTISTA NAS CAPAS DOS  
DISCOS DOS BEATLES DE 1965 A 1968

Dissertação apresentada em banca de defesa a Universidade Estadual de Londrina (UEL) como requisito para o título de Mestre em Comunicação.

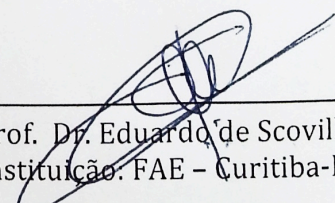
**BANCA EXAMINADORA**



Prof. Orientador: Silvio Ricardo Demétrio  
Instituição: UEL



Prof. Dr. Rogério Ivano  
Instituição: UEL



Prof. Dr. Eduardo de Scoville  
Instituição: FAE - Curitiba-PR

Londrina, 30 de Abril de 2015.

A todos os fãs de Beatles e minha amada  
família.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus pais, Manoel e Maria Lucia, por sempre estimularem a busca pelo conhecimento. Aos meus irmãos, Rafael e Danillo, que são espelhos para muitas de minhas atitudes. À minha cunhada e sobrinha, Alessandra e Eloisa, que estão por perto em todas as situações.

Ao meu orientador, Silvio Ricardo Demétrio, que, além de exercitar minha mente rumo ao esclarecimento, tornou o processo do programa de mestrado mais cativante e interessante com sua atenção e colaboração.

Agradeço a Paul McCartney, John Lennon, George Harrison e Ringo Starr por juntos terem apresentado o mundo com suas contribuições artísticas e provido materiais riquíssimos os quais possibilitaram a execução deste estudo.

Aos amigos que carregou ao longo dos anos e acompanharam ao meu lado esta jornada. Aos colegas de turma e aos demais professores do programa que realmente deram suas contribuições no decorrer de meu aprendizado.

*Blackbird singing in the dead of night  
Take these sunken eyes and learn to see  
All your life  
You were only waiting for this moment to be free*

Paul McCartney  
*Blackbird*

SAES, Diogo Xavier. **A Retórica dos Beatles:** A visualidade e as relações multissensoriais entre música, imagem e o contexto sessentista nas capas dos discos dos Beatles de 1965 a 1968. 2015. 109 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2015.

## RESUMO

*The Beatles* é uma banda fundada em Liverpool que, embora reconhecida internacionalmente pelo seu legado musical, transcende os limites sonoros e assume uma postura multimidiática, uma vez que seu trabalho não se restringe às composições e gravações de canções, estabelecendo *links* sinestésicos entre os lançamentos dos discos e o contexto histórico de cada álbum. Com o objetivo de analisar e compreender a relação multissensorial que o grupo estabelece entre as músicas, capa dos discos e o enredo dos anos 1960, esta pesquisa lança mão dos conceitos de Retórica da Imagem, de Jacques Durand, somado às contribuições de Julio Plaza sobre a transposição sensorial, e faz uma leitura dos discos lançados pelo quarteto entre 1965 e 1968, apurando as pontes mais significativas entre as diferentes plataformas as quais os *Beatles* operaram. Como as capas dos discos possuem a função de embalagem dos vinis que elas resguardam, o conteúdo imagético utilizado como apresentação visual destes materiais pode ser encarado como uma imagem publicitária, possibilitando a identificação de elos retoricados. O período aqui delimitado corresponde principalmente à fase psicodélica e mais criativa da banda, abarcando 5 dos 13 LPs (*Long Play*) lançados pelos britânicos, sendo, respectivamente, o *Rubber Soul* (1965), *Revolver* (1966), *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), *Magical Mystery Tour* (1967) e *The BEATLES* (ou *The White Album* – 1968). A análise aqui empregada identifica as relações e diálogos existentes entre os discos do recorte escolhido e permite uma aproximação dos diferentes suportes utilizados, emparelhando imagem, som e a contextualização contracultural sessentista que se desenvolveu nos Estados Unidos e Inglaterra.

**Palavras-chave:** The Beatles. Sinestesia. Contracultura. Retórica da Imagem. Comunicação.

SAES, Diogo Xavier. **The Beatles' Rhetoric:** visibility and multisensory relationships among music, image and sixties context on The Beatles' album covers from 1965 up to 1968. 2015. 109 pages. Dissertation (Master's degree in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2015.

### **ABSTRACT**

The Beatles is a band founded in Liverpool that, despite of the internationally recognition for its musical legacy, transcends the sonic boundaries and assumes a multimedia posture, since their work is not restricted to compositions and recordings of songs, establishing synesthetic links between releases of records and the historical context that each album belongs. Aiming to analyze and understand the multisensory relationship that the group establishes among songs, cover art and the 60's, this research makes use of the concepts of Rhetoric of the Image, by Jacques Durand, added to the contributions of Julio Plaza on sensorial transposition, and takes a reading of the discs released by the band between 1965 and 1968, investigating the most significant links between the different platforms which Beatles were into. As the covers of the discs are used as packing vinyls, the imagistic content used as visual presentation of these materials can be seen as an advertising image, enabling the identification of rhetoric issues. The period defined here corresponds mainly to the psychedelic and most creative phase of the group, covering 5 of 13 LPs (Long Play) released by The Beatles, which are, respectively, Rubber Soul (1965), Revolver (1966), Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967), Magical Mystery Tour (1967) and The BEATLES (or The White Album - 1968). The analysis used here identifies the dialogues relationships that exist between the discs that are been studying in this research and allows an approximation of the different kinds of media used by the band, putting side by side image, sound and sixties countercultural context that has developed in the United States and England.

**Key Words:** The Beatles. Synesthesia. Counterculture. Rhetoric of the Image. Communication.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – Capas de Please, Please Me (1963) e Let It Be (1970).....	<b>13</b>
<b>Figura 2</b> – Capa de Abbey Road (1969).....	<b>14</b>
<b>Figura 3</b> – O Pequeno Livro dos Beatles .....	<b>19</b>
<b>Figura 4</b> – Beatles in Comic Strips.....	<b>19</b>
<b>Figura 5</b> – The Beatles - Divulgando a Agenda .....	<b>20</b>
<b>Figura 6</b> – Capas dos discos de The Beatles de 1963 até 1970 .....	<b>21</b>
<b>Figura 7</b> – The Beatles em Hamburgo - Alemanha, 1960 .....	<b>36</b>
<b>Figura 8</b> – The Beatles em 1º de Janeiro de 1963 .....	<b>37</b>
<b>Figura 9</b> – Capa de Beatles For Sale (1964) .....	<b>38</b>
<b>Figura 10</b> – Capa de Beatles For Sale na Inglaterra, Austrália e Brasil (1964).....	<b>45</b>
<b>Figura 11</b> – Capa de Help! na Inglaterra, EUA e França (1965).....	<b>45</b>
<b>Figura 12</b> – Capa de Rubber Soul na Inglaterra e nos EUA (1965) .....	<b>46</b>
<b>Figura 13</b> – Capa de Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band (1967) .....	<b>51</b>
<b>Figura 14</b> – Capa de Revolver (1966).....	<b>54</b>
<b>Figura 15</b> – Marilyn (1963) de Mimmo Rotella.....	<b>55</b>
<b>Figura 16</b> – Discos Conceituais de acordo com Turner (2014) .....	<b>60</b>
<b>Figura 17</b> – Imagem dos bastidores da capa do Sgt. Pepper’s .....	<b>72</b>
<b>Figura 18</b> – Capa de The BEATLES (The White Album/O Álbum Branco - 1968) .....	<b>74</b>
<b>Figura 19</b> – Contracapa de Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band (1967) .....	<b>75</b>
<b>Figura 20</b> – Encarte interno de Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band (1967) .....	<b>76</b>
<b>Figura 21</b> – Capa de Magical Mystery Tour (1967).....	<b>78</b>
<b>Figura 22</b> – Branco Sobre Branco, de Malevich (1918).....	<b>85</b>
<b>Figura 23</b> – White Painting (three panel), de Robert Rauchenberg (1951).....	<b>89</b>
<b>Figura 24</b> – Capa de Rubber Soul (1965) .....	<b>93</b>
<b>Figura 25</b> – Fotografia Original para capa de Rubber Soul.....	<b>94</b>
<b>Figura 26</b> – Desenhos na letra de The Word, dado a John Cage .....	<b>96</b>
<b>Figura 27</b> – Elvis 21 Times (1962) de Andy Warhol e capa de A Hard Day’s Night .....	<b>102</b>

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>A MUDIATIZAÇÃO DOS BEATLES.....</b>	<b>16</b>
<b>3</b>	<b>OS CROMÁTICOS ANOS 60.....</b>	<b>23</b>
3.1	THE BEATLES.....	35
<b>4</b>	<b>AS INESTESIA DOS BEATLES.....</b>	<b>44</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>99</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>104</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O Reino Unido já revelou ao mundo nomes grandiosos de bandas que deixaram uma marca significativa na história da música ao longo das décadas. Emergindo do berço britânico encontram-se *The Rolling Stones*, *Iron Maiden*, *Arctic Monkeys*, *Black Sabbath*, *Coldplay*, *The Clash*, *The Who*, *Cream*, *Radiohead*, *Led Zeppelin*, *Deep Purple* entre tantas outras. Uma delas revolucionou o mercado e influenciou os trabalhos que a indústria musical viria a produzir, mudando a perspectiva de como encarar e lidar com a criação, produção, desenvolvimento, distribuição e lançamento de um disco. Trata-se de *The Beatles*, grupo que teve como a principal formação os músicos George Harrison (guitarrista), Paul McCartney (vocalista e baixista), John Lennon (vocalista e guitarrista) e Ringo Starr (baterista).

Fundada na cidade portuária de Liverpool, no noroeste da Inglaterra, *The Beatles* começou a ganhar forma em 1960, ainda de modo tímido e despretensioso. Com a evolução da banda e de seus integrantes, composições foram trabalhadas e discos lançados, sendo o primeiro em Março de 1963, *Please Please Me*. O décimo terceiro e último disco da banda feito a oito mãos veio em Maio de 1970, depois da diluição oficial do quarteto, intitulado *Let It Be*. Ao longo desta jornada de sete anos e treze discos lançados é possível perceber as diferenças e nuances que caracterizavam cada contribuição e que marcaram fases diferentes do grupo. A evolução do trabalho seguinte dava-se em função do crescimento dos músicos, da maturidade que foram adquirindo – uma vez que começaram a se aventurar no mundo da música ainda adolescentes –, da orientação profissional que receberam em estúdio e das novidades tecnológicas que passariam a desfrutar.

No início da carreira as canções geralmente relatavam amores correspondidos ou não, relações de amizade, possuíam letras com um teor inocente e singelo, contavam histórias para garotos e garotas sem entranhar-se em reflexões mais profundas ou em discussões politizadas. Esta fase ficou conhecida como “*Yeah, Yeah, Yeah!*” nome que surgiu da música *She Loves You*. Este período pode ser identificado principalmente ao longo de *Please Please Me*, *With The Beatles* (ambos de 1963), *A Hard Day's Night*, de 1964 e lançado no Brasil em 1965 com o nome de “Os Reis do iê iê iê”, *Beatles For Sale* (1964) e *Help!* (1965).

Ainda em 1965, os garotos de Liverpool lançam o *Rubber Soul*. Este disco apresenta alguns traços que sugerem mudanças na jornada da banda e proporciona um vislumbre de uma nova perspectiva para os trabalhos que estavam por vir. Traços estes que são explorados no decorrer deste estudo. Embora ainda com vestígios do *Yeah, Yeah, Yeah!*, este segundo lançamento de 1965 mostra-se distinto quando observado como o início de uma curva tomada pelos *Fab Four*<sup>1</sup> que revelaria a estrada do psicodelismo, firmada com o *Revolver* – disco subsequente disponibilizado em 1966 – coroada com o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de 1967 e, no mesmo ano, reforçada com o *Magical Mystery Tour*. Em 1968 nasce o disco que recebeu o nome de *The BEATLES*, mas ficou conhecido como *The White Album*, ou “O Álbum Branco”, um LP (*Long Play*) duplo contendo trinta faixas e com uma capa desprovida da gama de cores que as duas anteriores apresentaram.

Na reta final da trajetória da banda encontram-se *Yellow Submarine*, de 1969, *Abbey Road*, lançado no mesmo ano, e, já na década seguinte, o *Let It Be*. Os materiais divulgados depois do trabalho de 1970 foram resultados de coletâneas, gravações já realizadas, conteúdos inéditos ou não, mas sem novas participações dos quatro integrantes juntos em estúdio.

Dada esta rápida retrospectiva, tem-se uma sumária apresentação dos treze discos dos *Beatles* de 1963 até 1970, um recorte oceânico que proveria uma quantidade incontável de afluentes para diferentes focos de pesquisa e estudos. A proposta aqui desenvolvida é estabelecer um diálogo entre a apresentação das músicas, a apresentação imagética e o contexto e condições referentes ao período dos lançamentos. Frisa-se que a abordagem da competência auditiva não tem o intuito teórico da escola da música e, por isso, não adentra nas leis de estruturas de composição, escalas etc. Se em algum momento o faz é de forma pontual objetivando a real intenção deste estudo e identificando as âncoras multissensoriais que a acuracidade sonora estabelece com a visualidade e o entorno. Estas três esferas, então, portam-se como timoneiras para o olhar científico aqui empregado e, como são abrangentes e demandam imersão no prisma analítico, o objeto de estudo retratado nesta dissertação delimita-se

---

<sup>1</sup> “Quarteto Fantástico” ou “Os Quatro Fabulosos” (tradução livre), termo popularmente conhecido para se referenciar aos *Beatles*, utilizado pela primeira vez por Tony Barrow, assessor de imprensa dos *Beatles* de 1962 a 1968.

ao período que envolve desde o disco *Rubber Soul*, de 1965, até o *White Album*, de 1968, abarcando o *Revolver*, *Sgt. Pepper's* e *Magical Mystery Tour*.

A escolha destes cinco discos dá-se em função de incluir um período o qual se inicia uma transição na música dos garotos britânicos e finaliza em outro ponto de alternância, contrastando com os lançamentos anteriores. Este recorte também engloba a fase psicodélica da banda e a revolução que promoveram com as inovações em estúdio, testes sonoros, técnicas que compensavam a limitação tecnológica, além do modo de vender tanto os discos como a imagem do grupo, passando a entender a produção de um novo trabalho como um álbum, e não apenas um LP. Um disco contém músicas, já um álbum conta histórias, tem um enredo, instiga as percepções e não se restringe aos limites sensoriais auditivos<sup>2</sup>. Este intervalo foi bastante produtivo para os quatro de Liverpool e, conforme detalhado e discorrido ao longo deste estudo, propiciou um legado que exerceu influência em toda uma geração de fãs e profissionais da música.

Entre os lançamentos delimitados para esta pesquisa, vale ressaltar que, conforme Levy (2005, p.9, grifos nosso, tradução livre) comenta na publicação da revista *Rolling Stone* sobre os 500 melhores discos de *rock*, o *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* “é o álbum de *rock'n'roll* mais importante que já foi feito, uma aventura sem igual em conceito, composições, capa e tecnologia de estúdio feito pelo melhor grupo de *rock* de todos os tempos”, ocupando o primeiro lugar desta distinta seleção que, entre os 10 primeiros, ainda encontram-se o *Revolver*, o *Rubber Soul* e o *White Album* nas 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> posições, respectivamente. Em complemento à relevância e poder de influência deste trabalho apresentado ao mundo em 1967, uma época conturbada e trêmula, Poirer (apud HEYLIN, 2012, p. 182) afirma que com o Sargento Pimenta os *Beatles* “existem não apenas como um fenômeno do entretenimento, mas como uma força de consequências históricas”.

Não obstante, DeRogatis e Kot (2011) indagam se já não foi comentado tudo sobre *The Beatles*, por serem um grupo de extrema midiaticização e um dos principais da cultura *pop*. No decorrer de suas pesquisas os autores respondem à própria questão, confirmando que muito ainda se tem a ser extraído e descoberto sobre o quarteto, como uma fonte insaciável de possibilidades. E são essas possibilidades de

---

<sup>2</sup> A relação entre disco e álbum, assim como o entendimento de um “disco conceitual”, é retomada posteriormente neste trabalho com o amparo referencial de Shuker (1999).

novos desdobramentos, assim como a representatividade histórica e marcante da banda, que fomentaram a investigação desta pesquisa.

Ainda é interessante notar, neste intervalo escolhido, o modo evolutivo e o progresso de cada trabalho quando vistos panoramicamente ao longo da jornada dos *Beatles*. O *Rubber Soul* como um prelúdio para o *Revolver*, que arrou o terreno para o *Sgt. Pepper's*, o qual teve reforço com o *Magical Mystery Tour* e que desembarcou no *White Album*. Compreender o passo a passo que levou ao disco seguinte e, também de uma forma desconstrutiva, assimilar os rastros que mapeiam o caminho o qual estava sendo seguido são características exploradas nesta pesquisa.

Como uma abordagem inicial para observar os dois extremos da trajetória dos *Beatles*, com o *Please, Please Me* de 1963 e o *Let It Be* de 1970, é válido um rápido e sucinto direcionamento da atenção para as capas destes dois discos que podem revelar algumas diferenças interessantes para uma contemplação introdutória, já que alguns discretos comentários sobre a estrutura musical destes LPs já foram tecidos. Ressalta-se que este paralelo exposto na sequência não se trata de uma análise profunda e possui caráter restritamente introdutório e contextual, com considerações superficiais apenas para auxiliarem em um contraponto entre o início e o fim da carreira da banda.

**Figura 1** – Capas de *Please, Please Me* (1963) e *Let It Be* (1970)



**Fonte:** The Beatles (2014)

A capa do disco de 1963, conforme mostra respectivamente a figura 1, traz uma fotografia em ângulo contra *plongée* do quarteto junto, com expressões felizes em

um edifício. A perspectiva aplicada retrata o início tímido de uma carreira que, mesmo ainda sem saberem, subiria muitos degraus. Enquanto isso, o *Let It Be*, também exibido na figura 1, traz as fotos individuais e únicas dos rostos de cada *Beatle*, diagramadas lado a lado, com um fundo preto. Os integrantes nunca tinham sido tão individuais até este ponto. O rompimento da relação de banda já era certo e a capa retrata as boas-vindas para as carreiras paralelas de cada membro.

É curioso observar também que a capa do penúltimo disco, o *Abbey Road* de 1969, como mostra a figura 2, já funcionou como uma despedida, com os quatro músicos “saindo de cena”, atravessando a rua londrina no sentido *Abbey Road Studios* para a estação de metrô *St. John’s Wood*.

**Figura 2** – Capa de *Abbey Road* (1969)



**Fonte:** The Beatles (2014)

Mergulhar o olhar analítico no trabalho dos *Beatles* esclarece, também, nuances de uma década que foi palco de acontecimentos significativos para a história do homem, como a luta pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos, a Guerra do Vietnã, o movimento contracultural que se alastrou na segunda metade dos anos dourados, entre outros. Esta imersão procura vislumbrar os reflexos do meio que incidiram na produção de *The Beatles* e, em via dupla, como o desenvolvimento sonoplástico e imagético da banda reverberaram no contexto político e social que estavam inseridos.

Para tal, o primeiro capítulo desta dissertação aborda a midiatização dos *Beatles* e traz um mapeamento imagético da banda, expondo os principais meios e plataformas em que apareceram ou produziram principalmente na década de 1960. Um universo que trilha desde as capas de seus discos, passa pelos quadrinhos, desenho animado, cinema e outros. Este panorama mostra alguns campos visuais de atuação da banda, provendo uma bagagem necessária para o avanço com o recorte selecionado. Saber os principais campos de atuação visual dos *Fab Four* pode possibilitar uma melhor associação analítica do recorte elencado para esta dissertação.

O segundo capítulo contextualiza a década de 1960, navegando pelos acontecimentos mais marcantes da época e mergulhando no universo psicodélico e cultura das drogas. Leary (1989), Hobsbawm (2007), Geertz (2008), Goffman e Joy (2007), entre outros autores, ajudam no entendimento dos laços e eventos dos anos dourados. Ainda, neste mesmo capítulo tem-se um histórico dos *Beatles* e como eles se encaixam em meio ao contexto contracultural que se desenrolou nos Estados Unidos e Inglaterra.

Na sequência, o terceiro capítulo tange o procedimento metodológico e já o deixa em contato com o recorte deste trabalho, aproximando a técnica de estudo adotada com o objeto elencado, o qual é encarado como imagens publicitárias – uma vez que envolvem e revestem os discos, servindo como embalagens, e anunciam o que se encontrará em seu interior. Por isso, a retórica da imagem de Jacques Durand e a tradução intersemiótica de Julio Plaza são, principalmente, os subsídios teóricos para os argumentos desdobrados com as análises empregadas. É neste capítulo que estão inclusas as relações dos discos com o contexto histórico, as capas com as letras das canções, a imagem e o visual com as mensagens sonoras, os efeitos sinestésicos que as diferentes mídias articuladas pelos *Beatles* promovem, entre outros. Autores como Marshall McLuhan, Susan Sontag e outros ainda incrementam a perspectiva analítica aqui proposta.

Por fim, o capítulo final é edificado com as considerações extraídas das percepções que ocorreram com o decorrer deste estudo e as relações entre os discos dos *Beatles* ao longo dos anos, assim como seu diálogo imagético como representação musical e efeitos multissensoriais.

## 2 A MUDIATIZAÇÃO DOS BEATLES

A contribuição musical deixada pelos *Beatles* é reconhecida, difundida, reproduzida, reeditada e popularizada. As músicas nos topos das paradas de sucesso desde os anos 1960 e a as evoluções nos processos de gravações em estúdio são alguns exemplos da influência musical que o grupo exerceu no cenário.

No entanto, muito além da música, vale ressaltar também o papel de agente multimidiático que o quarteto exerceu. Sua midiatização extrapolou o campo sonoro e enlaçou um universo que tem suas fronteiras firmadas em um horizonte distante que contorna um terreno fértil e bastante diversificado. A banda foi contemplada de inúmeras formas na esfera imagética e possui um legado grande com ramificações no cinema, televisão, desenho, fotografia, quadrinhos e assim por diante. Ao trabalharem com meios diferentes, a sincronicidade entre eles se faz possível pois o conteúdo de um acaba sendo outro meio ou veículo. A mensagem translada e se reforça no meio adjacente. Marshall McLuhan (1969, p. 22) afirma que “[...] o ‘conteúdo’ de qualquer meio ou veículo é sempre um outro meio ou veículo. O conteúdo da escrita é a fala, assim como a palavra escrita é conteúdo da imprensa [...]” e assim sucessivamente. Um rápido passeio, então, por essas camadas midiáticas possibilita uma brisa contextual interessante e um mapeamento introdutório para, em um segundo momento, aprofundar o estudo no recorte já indicado, mantendo em mente o posicionamento e função dos *Beatles* como agentes multimidiáticos.

Com isso, se mostra necessário uma conceituação de “Meio”, aqui pautada sob o prisma de McLuhan (1969), que entende como meio as formas de tecnologia desbravadas pelo homem e que são utilizadas por ele como extensões do próprio corpo (extensões dos sentidos), como um *gadget* que abre novas possibilidades operacionais ou funcionais. Por exemplo, o autor encara a roda como uma extensão dos pés ou o martelo como um prolongamento das mãos. As tecnologias proporcionam a evolução da sociedade e os meios de comunicação seriam parte delas, amplificando tecnicamente as habilidades dos indivíduos.

O quarteto britânico se importava com a imagem que transmitia. A preocupação de como as pessoas perceberiam a banda era evidente, principalmente com Brian Epstein empresariando os garotos. Os *Beatles* eram os “bonitinhos, fofos e adoráveis – o rosto aceitável da contracultura tanto para os mais velhos como para as

crianças”, conforme afirmam DeRogatis e Kot (2011, p. 16), mas eles foram criados distantes de uma estrutura cultural forte, na classe baixa e média baixa de Liverpool e o lado rebelde era bastante nítido no início da carreira da banda, com indumentárias em couro, jeans escuros e camisetas. Epstein orientou o grupo com um show mais estruturado, com roupas combinando e que eles reverenciassem o público ao final (gesto que ficou marcado no quarteto). Epstein ajudou a transformar a imagem de rebeldia nos rostos queridos do Reino Unido e da América, ainda de acordo com DeRogatis e Kot (2011).

Com isso, a imagem acerca do grupo passou a ser reverberada de diferentes formas, em diferentes plataformas, com contextos distintos. A produção e exibição de videoclipes, por exemplo, passou a ser uma prática comum a partir da década de 60, quando os *Beatles* passaram a recorrer a esta tática, pois não tinham condições de estarem presentes a tantos programas de televisão e, quando estavam, mal conseguiam se escutar devido aos gritos ensandecidos das fãs. Assim sendo, começaram a gravar suas performances, que eram exibidas posteriormente. Uma alternativa que era amigável com a agenda da banda e que atendia as necessidades das emissoras. Com o tempo, os videoclipes passaram a ter uma carga mais expressiva e uma preocupação em não apenas com a exibição para determinado programa, mas também na imagem da banda e para o lançamento de *singles*<sup>3</sup>. Para Marshall McLuhan (1969, p. 73) “os artistas de todos os setores são sempre os primeiros a descobrir como capacitar um determinado meio para uso ou como liberar a força latente de outro”, e foi isto que os *Fab Four* fizeram, convertendo os clipes musicais em uma constante da indústria musical, acoplando o visual ao sonoro. “Os meios, como extensões de nossos sentidos, estabelecem novos índices relacionais, não apenas entre os nossos sentidos particulares, como também entre si, na medida em que se inter-relacionam” (McLUHAN, 1969, p. 72). O homem evolui com as tecnologias e meios e estes, por sua vez, evoluem consigo mesmos.

Ainda no ambiente televisivo, *The Beatles* participou da primeira transmissão internacional via satélite da história, fazendo parte do programa *Our World*, da rede britânica BBC (*British Broadcasting Corporation*). O fato aconteceu em 25 de Junho de 1967 e, para esta ocasião especial, prepararam uma música que foi lançada nesta transmissão internacional, chamada *All You Need is Love*. Para tal, foi feito um *link*

---

<sup>3</sup> Músicas lançadas separadamente, podendo ou não estarem inclusas em um disco posterior.

direto com os estúdios *Abbey Road*, onde os *Beatles* gravavam, mostrando o produtor do quarteto, George Martin, e o engenheiro de som Geoff Emerick postados à mesa de estúdio e a banda simulando em *playback*<sup>4</sup> o mais novo *single*. A ideia inicial era uma execução ao vivo, mas Martin se recusou devido aos riscos de erros em frente aos telespectadores, estimados em 400 milhões espalhados em 24 países. Além da mais nova música dos *Beatles*, o programa contou com uma entrevista ao vivo com o teórico de comunicação Marshall McLuhan e a participação de Pablo Picasso, entre outros nomes (EDWARDS, 2014).

No que tange aos longas-metragens, a banda lançou oficialmente *A Hard Day's Night* em 1964; *The First US Visit* em 1964 com 40 minutos de duração e, posteriormente em 2004, com um relançamento com o dobro da duração e áudio remasterizado; *Help!* em 1965; *The Beatles at Shea Stadium* em 1966, que mostra a primeira vez na história que uma banda fez um *show* em um estádio; *Magical Mystery Tour* em 1967; *Yellow Submarine* em 1968, um desenho animado que mistura a cultura *pop* com a arte moderna, contando com a aparição dos *Beatles* ao final; e *Let It Be* em 1970, que foi originalmente produzido para televisão. Depois de 1970 e da diluição da banda, ainda vieram os lançamentos de *The Beatles Anthology* em 1995 e *The Beatles in the Studio* em 2009 (THE BEATLES, 2014).

Entre 1965 e 1969 foi exibido o desenho animado dos *Beatles* na rede ABC (*American Broadcasting Company*), intitulado *Beatles Cartoons*, conforme comenta Bonfim (2014), totalizando 3 temporadas e 39 episódios com dois temas principais cada (ou duas miniaventuras, o que pode ser considerado também como 78 episódios). Cada miniaventura continha uma música do quarteto executada na íntegra com as letras na legenda. As estórias possuíam cenário internacional, decorrendo-se no Japão, Irlanda, Índia e diversos outros países.

Nas HQs (Histórias em Quadrinhos) também há representação para os meninos de Liverpool. Em *O Pequeno Livro dos Beatles*, lançado em 2010 no Brasil, Hervé Bourhis traz a trajetória ilustrada do grupo, como pode ser observado na figura 3.

---

<sup>4</sup> Processo de sonorização que utiliza uma gravação prévia de trilha sonora.



As HQs dos *Beatles* também podem ser encontradas em aplicativos para celulares, como o *The Beatles Story*, desenvolvido pela *Rok Comics*, com ilustrações que são acompanhadas de narração.

Os cartazes de divulgação dos shows ou qualquer outro tipo de material que propagava a agenda da banda também reforçavam a imagem em construção do grupo. Na figura 5 observa-se lado a lado, respectivamente, a capa do programa do Milwaukee Auditorium em 1964, na cidade de Milwaukee em Wisconsin, nos Estados Unidos, e a programação do Rizal Memorial Football Stadium, em Manila, nas Filipinas, em 1966.

**Figura 5** – The Beatles - Divulgando a Agenda



**Fonte:** Burrows (2012, p. 23 e p. 39)

Entre tantos materiais, o conteúdo imagético da banda de McCartney, Lennon, Starr e Harrison passa, certamente, pelas capas de seus discos, os quais já foram sumariamente comentados neste estudo. Agora, retomam-se estes trabalhos com o olhar direcionado à imagem. Na sequência têm-se as capas dos treze discos do grupo ordenados cronologicamente, sendo: (1) *Please Please Me*, 1963; (2) *With The Beatles*, 1963; (3) *A Hard Day's Night*, 1964; (4) *Beatles For Sale*, 1964; (5) *Help!*, 1965; (6) *Rubber Soul*, 1965; (7) *Revolver*, 1966; (8) *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967; (9) *Magical Mystery Tour*, 1967; (10) *The BEATLES (The White Album)*, 1968; (11) *Yellow Submarine*, 1968; (12) *Abbey Road*, 1969; e (13) *Let It Be*, 1970, respectivamente.

Figura 6 – Capas dos discos de The Beatles de 1963 até 1970



Fonte: TheBeatles.com (adaptado pelo autor)

Com uma rápida examinada nas capas dos materiais produzidos pelos *Beatles* é possível perceber alguns nuances interessantes para uma abordagem inicial. Por exemplo, o *Rubber Soul* traz uma atmosfera diferente dos discos anteriores, com uma ligeira semelhança ao *Beatles For Sale*, mas com um devaneio próprio e algumas características que seriam os primeiros indícios de uma nova fase; como exemplo, é o primeiro disco que a palavra “*Beatles*” não aparece na capa. Já a de *Revolver* contrasta radicalmente com os lançamentos precedentes, se portando como único no legado do grupo. O *Sgt. Pepper’s* surge com uma explosão saturada de cores, que é reforçada pelo *Magical Mystery Tour*, e o *White Album* emerge visualmente nu e sereno, todo branco.

Esta é uma pequena degustação dos caminhos que este estudo desbrava. Os contrastes e detalhes ultrapassam as fronteiras do visual e são explorados com a devida atenção no decorrer desta pesquisa.

Até este ponto já foram elencados inúmeros meios e canais que os *Beatles* utilizaram para a midiaticização de sua imagem. Essas plataformas múltiplas permitem uma associação e entendimento através do conceito de *transmídia* de Jenkins (2009). É possível se valer das palavras deste autor (2009, p. 137) e ponderar que os *Beatles* empregam “múltiplos textos para criar uma narrativa tão ampla que não se pode ser contida em uma única mídia”. Isto também pode ser visto de modo mais claro em determinados momentos da trajetória dos quatro mais famosos de Liverpool. Por isso, tal conceito é retomado no decorrer desta pesquisa. O grupo, operando em diferentes mídias, expande seu leque de abrangência e fortifica seu legado junto à legião de fãs.

### 3 OS CROMÁTICOS ANOS 60

A carreira dos *Beatles* cresceu e aflorou nos solos férteis dos anos 1960. Ela se desenvolveu junto a acontecimentos históricos que movimentaram a estrutura social, econômica e política da época tanto nos Estados Unidos como na Inglaterra. A evolução visual e sonora da banda deu-se em paralelo a crises, inquietações e episódios que influenciaram milhares no modo de ver, pensar e encarar o estilo de vida e até mesmo, em uma reflexão ontológica, a própria vida.

Para compreender o significado e intensidade dos impactos registrados ao longo da década de 1960, primeiramente, se faz necessário uma retomada de determinados conceitos que corroborarão para uma contemplação mais profunda. Previamente ao resgate dos fatos e acontecimentos mais decisivos da década, uma abordagem conceitual de cultura auxilia na compreensão posterior de contracultura e dos movimentos sociais que incidiram entre 1960 e 1970. Portanto, como ponto de partida elege-se a definição de cultura, que pode ser vista de diferentes prismas sugeridos por diferentes pesquisadores, às vezes até de modo antagônico.

Entre as fortes divergências apresentadas por diversos autores, Laraia (2001), ressalta que há algumas características conceituais em comum nos estudos modernos sobre cultura. Entre elas, o fato da cultura ser um princípio que vai adaptar as comodidades humanas de acordo com sua condição biológica, inferindo no modo como se comportam, na estrutura econômica e política, nas tecnologias desenvolvidas, nas atividades religiosas etc. O ser humano é um animal e, como todos os animais, tem a necessidade de se adaptar ao meio que está inserido. Com isso, a mudança cultural é vista como um processo de adaptação social.

Outro autor que também imprimiu suas preocupações a respeito do tema foi Clifford Geertz na obra *A Interpretação das Culturas* (2008). Em suas contribuições, afirma:

Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado (GEERTZ, 2008, p. 4).

A cultura está relacionada às atribuições que o homem, enquanto ator social, emaranha ao seu cotidiano, sejam elas para justificar uma conduta específica de comportamento ou mesmo para facilitar o entendimento de algo que não poderia ser compreendido às luzes da razão. Os significados acoplados aos diferentes objetos, coisas, gestos e outros, ajudam a tornar um modo de vida mais peculiar e/ou distinto que outro. Ao imergir na trama de significações do próximo, o indivíduo pode ter a chance de compreender de forma mais clara as suas próprias pertinências, uma vez que vivenciar o que é considerado óbvio para uma cultura diferente estimula a reflexão sobre o que é tido como óbvio para si mesmo. É como um distanciamento que aproxima, dando alguns passos para trás com o intuito de enxergar melhor e de forma mais abrangente o seu próprio contexto.

Deste modo, o comportamento é uma ação simbólica que expressa as crenças do ser. Crenças estas que norteiam condutas e padrões dentro da esfera social e, em seu entorno, funcionam como engrenagens do coletivo. Ou seja, a cultura é compartilhada, manifesta, pública; isto porque a sua teia, conforme explica Geertz (2008), é também coletivizada, atando as pessoas em um convívio mútuo que se justifica por si só, como um plano de instruções que orientam o comportamento. Por isso, a preocupação de análise de Geertz é o significado e a equivalência que uma sociedade adere às coisas, fatos, símbolos, rituais, celebrações, entre outros. O significado define, molda, orienta, norteia, induz, conduz o vetor social na direção cultural mais pertinente a uma determinada estrutura social estabelecida. “Por mais expressivos que sejam, os símbolos jamais se podem converter nas coisas que representam” (HUXLEY, 2002, p. 14).

Este pacote de coordenadas e equivalências que são entregues a todos os indivíduos depende diretamente do meio em que se vive. Cada pessoa nasce com a habilidade de ter uma vida em qualquer parte do planeta, em quaisquer condições que venham a lhe confrontar. Uma das principais razões de um indivíduo ter uma vida diferente de outro que está a milhares de quilômetros de distância é em função do legado cultural que lhe é inserido ao longo de seu desenvolvimento e de sua formação, influenciando na sua forma de ver, pensar, agir e se comportar.

Permanecendo com o pensamento e raciocínio de Geertz, é possível complementar com uma ideia de Huxley (2002, p. 10), que comenta que “cada um de nós é, a um só tempo, beneficiário e vítima da tradição linguística dentro da qual nasceu”,

pois o idioma permite ao homem compartilhar experiências e adquirir conhecimento de terceiros. Nesse ínterim, a bagagem linguística limita o saber à classificação etimológica, condicionando o indivíduo a acreditar que esta é a única verdade, fazendo da palavra fatos reais. Com isso, é natural que o código utilizado para falar e escrever influencie no modo de pensar e expressar. Concordando com estes autores, Julio Plaza (2008, p. 19) afere que “a linguagem é necessariamente social, pois todo conhecimento é mediado pela linguagem que não é propriedade individual, mas coletiva”.

Assim sendo, é notória a presença de culturas, no plural, e não apenas uma matriz cultural que embasa as diferentes formas de sociedade. Elas apregoam os diferentes modos de encarar o “real” e de como o interpretar; ou seja, não representam a realidade em si, mas os códigos que cifrarão a leitura para sua compreensão, como diferentes óticas e pontos de vista que realizam leituras distintas do cenário o qual o indivíduo está inserido.

A concepção de cultura aqui exposta é, então, condensada a uma dimensão pontual que, ao mesmo tempo em que se mostra abrangente, é direta e objetiva em seus consentimentos. O homem evolui com a cultura e a cultura evolui com o homem. Conforme abaliza Laraia (2001, p. 63), “a compreensão exata do conceito de cultura significa a compreensão da própria natureza humana”. Com esta consideração em mente, a assimilação da contracultura torna-se mais pertinente e acessível.

A contracultura, por sua vez, alastra-se ao longo da história e possuiu características diferentes em cada uma de suas eras. A pertinente ao tema aqui apurado está situada no que decorreu entre 1960 a 1970, sendo que suas raízes estão glutinadas na década precedente.

Segundo afirmações de Shuker (1999), o termo contracultura inicialmente surgiu para designar determinados grupos dos anos 50 e, em um segundo momento, as subculturas da classe média da década de 60, que seriam, embora não haja um consenso que delimite o termo “subcultura”, grupos sociais articulados com interesses em comum, geralmente se opondo às culturas de origem.

Conforme apurado, a cultura é permeada por compassos que orquestram, de certa forma, a conduta social harmônica. A herança cultural pode estabelecer um perímetro de juízo e condicionar o homem a lançar um olhar com perfídia àqueles que demonstram atitudes intangíveis ao comportamento plural pré-estabelecido, aquilatando maneiras com base nas crenças que lhe foram injetadas. Deste modo,

aqueles alheios ao contexto majoritário com atitudes avulsas e idiossincráticas em meio à padronização, com um pensamento alternativo e não-conformista, podem representar a manifestação da contracultura.

O mesmo autor, Shuker (1999, p. 79, grifo do autor), ainda afirma que “o termo contracultura continua a ser usado para designar diversos grupos e subculturas que não se integram ou se opõe ao *mainstream* social e econômico”, características estas que foram as mais marcantes para o movimento nos Estados Unidos durante os anos 1960, ganhando visibilidade internacional. No Reino Unido, onde a nomenclatura adotada para a contracultura foi o termo *underground*, esta revolução também estabeleceu presença significativa com características similares.

O que aconteceu, então, para os anos 1960 serem tão representativos para o movimento contracultural? Na sequência, alguns fatos que colaboraram para a tônica sessentista.

Dois acontecimentos marcantes são considerados como o estopim contracultural que respingou seu efeito sinérgico sobre a classe jovem. Um deles foi a reunião de um grupo de estudantes em Junho de 1962, com Tom Hayden entre eles, que resultou na escrita da Declaração de Port Huron. De acordo com as impressões de Goffman e Joy (2007, p. 274) este manifesto “definiu uma nova política de esquerda pós-comunista mas radical, baseada nas noções amplas de ‘democracia participativa’, conceitos existencialistas de identidade individual forjados por intermédio do ativismo e alienação jovem”. A declaração foi como um desabafo sobre a mediocridade conformista vigente nos Estados Unidos na época, uma expressão inquieta que cita os conflitos raciais, a guerra fria e demais acontecimentos que intrigavam e despertavam os jovens estudantes da década de 1960.

O outro marco do início do movimento contracultural foi a demissão, naquele mesmo ano, de dois professores de Harvard, Timothy Leary e Richard Alpert (que passou a atender por Ram Dass), por liderarem pesquisas com a psilocibina e drogas que ativam circuitos até então inacessíveis do cérebro, como gosta de comentar Leary (1989). A demissão da dupla docente foi ainda mais curiosa devido à pressão da CIA (*Central Intelligence Agency*), que pesquisava secretamente os efeitos de drogas psicoativas para serem utilizadas em táticas de guerra, interrogatórios, lavagem cerebral. Leary e Alpert já haviam se desligado pacificamente da universidade quando foram demitidos. Conforme lembra Leary (1989), eles se dissociaram de Harvard devido

às complicações sociais e políticas que a diretoria estava enfrentando em função das pesquisas controladas com drogas. Por isso o choque. Não havia sentido em demitir alguém que já não trabalha mais no local. Os motivos publicados das demissões foram de não comparecimento às aulas para Timothy, que já tinha concluído suas turmas, e um envolvimento afetivo de Alpert com um dos alunos.

Leary passou a ser um rosto querido entre os jovens devido ao seu posicionamento “descolado”. O professor de Harvard que realizava pesquisas com drogas psicoativas e apoiava o uso consciente e seguro de substâncias que estimulam o cérebro causou empatia com os “quase adultos” daquela década. É interessante ponderar que os primeiros filhos do *Baby Boomer*<sup>5</sup> completaram 17 anos e estavam prestes a entrarem para as universidades em 1963, mesmo ano em que os *Beatles* lançaram seu primeiro LP e mesmo ano do famoso discurso “*I Have a Dream*” de Luther King. Esta geração pós-guerra, que foi concebida na promessa e expectativa de novos tempos de paz adiante, assumiu um modo de pensar diferente, conseqüentemente, como tende a ser a cada nova geração. Em 1946 as pessoas estavam aliviadas com o fim da II Guerra Mundial, as chances de crescimentos pareciam agora tangíveis, o grito “Faça amor, não faça guerra!” proclamado no Verão do Amor<sup>6</sup> de 1967 reflete as circunstâncias da época em que aqueles jovens vieram ao mundo, principalmente entre 1946 e 1949. Leary acabou sendo uma das personificações deste sentimento embrionário, que foi um dos ingredientes da pedomorfose dos *Baby Boomers*.

O historiador britânico Eric Hobsbawm (2007) pondera que é muito difícil um jovem compreender os anseios, preocupações e considerações daqueles mais velhos que presenciaram a conflitos políticos os quais deixaram marcas e cicatrizes. Falar, ler, estudar sobre guerra é diferente de vivenciá-la. Do mesmo modo o oposto é verdadeiro. É difícil para as pessoas mais velhas aceitarem as atribuições de valores diferenciadas de seus filhos e netos. O contraste fica evidenciado pelo hiato das gerações. A cultura jovem encontrou seu próprio meio de difundir-se através da distribuição mundial de imagens, dos discos, do rádio, dos contatos internacionais providos pelo turismo juvenil, da rede mundial de universidades com capacidade de rápida comunicação, pela sociedade do

---

<sup>5</sup> Nome dado para à explosão demográfica nos Estados Unidos que aconteceu após a II Guerra Mundial. Entre 1946 e 1964 nasceram 77 milhões de bebês, sendo 40% da população norte-americana em 1964 com menos de 20 anos de idade (SHUKER, 1999).

<sup>6</sup> Período com manifestações sociais em diversas partes do mundo. Tem como marco inicial a caminhada pela paz, realizada em 15 de Abril de 1967 na cidade de Nova York.

consumo. Desta maneira, a existência de uma cultura jovem global passou a se consolidar.

O mesmo autor (HOBSBAWM, 2007) aborda ainda a relação de autonomia que os jovens estavam conquistando, um vislumbre de independência às correntes ancestrais. O que houve foi algo como uma autoemancipação, o poder de decisão referente a si próprio em mãos mais jovens do que de costume. Conforme afirma Hobsbawm (2007, p. 318) a “radicalização política dos anos 60, antecipada por contingentes menores de dissidentes culturais e marginalizados sob vários rótulos, foi dessa gente jovem, que rejeitava o status de crianças e mesmo de adolescentes [...]”. As mudanças e movimentos que permearam nos anos 60 não aconteceram repentinamente. Foi um processo de décadas que, quando emergiu, foi inevitável e único.

Estes jovens cresceram, então, em cenário bastante conturbado tanto na Inglaterra como, principalmente, nos Estados Unidos. Entre os fatos mais marcantes da década, logo dando as boas-vindas ao novo decênio, em Janeiro de 1960, de acordo com as lembranças de Leary (1989), Fidel Castro assumindo o poder em Cuba e a China invadindo o Tibete esquentaram a Guerra Fria; livros *undergrounds* eram *best-seller*, como Almoço Nu, de William Burroughs; entre os filmes populares estavam *Hiroshima, meu amor*, *Orfeu Negro* e *Quanto mais quente melhor*.

Ainda em 1960 foi firmada a SDS (*Students for a Democratic Society*), que dois anos depois viria a publicar a Declaração de Port Huron. Anteriormente conhecida como SLID (*Student League for Industrial Democracy*), a troca do nome refletiu a independência dos jovens comentada por Hobsbawm, uma nova geração estava assumindo as rédeas e controle<sup>7</sup>.

Ao longo da década, como apontam Goffman e Joy (2007), ainda estão o assassinato do presidente dos Estados Unidos, John Kennedy, nas ruas de Dallas em 1963, sendo que o vice Lyndon Johnson assumiu, um presidente conservador demais, “careta”, aos olhos jovens; a guerra dos norte-americanos com o Vietnã, mesmo com 90% de aprovação da população em 1967, era polêmica e as ações bélicas chegaram a ser classificadas como um genocídio; os altos impostos cobrados pelo governo britânico insatisfaziam a população; conflitos raciais se instalavam entre os americanos, principalmente em Oakland; Martin Luther King Jr., um dos mais importantes líderes do

---

<sup>7</sup> Há um estudo realizado por Judith Goldsmith intitulado “*Time Out of Mind: a Timeline of the Counterculture*” que traz um mapeamento completo dos principais fatos que marcaram a contracultura.

movimento dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos, foi assassinado em 1968; os *hippies*, que eram vistos como os novos *beats* – ou *beatniks*, como eram chamados os jovens com comportamentos marginais que deram corpo à contracultura, ainda em seus primórdios nos anos 1950 (SHUKER, 1999) –, se reuniam pelas ruas em protesto.

Os cabelos longos, as indumentárias coloridas, os estilos musicais diferentes, um certo fetiche por misticismo, as representações artísticas saturadas em cores, as atitudes de contramão, a insatisfação com a classe majoritária, a tentativa de manifestar uma represália interiorizada, o pensamento de igualdade e nivelamento dos homens, as formas gráficas diferentes e a procura por um caminho que possibilitasse mudanças, juntas com o LSD, encorpavam o apelo de rebeldia que foi estereotipado naquele período. Contudo, conforme afirma Pereira (1988), essas marcas superficiais se confirmaram apenas como a ponta de um *iceberg*, que ocultava submerso um composto de novas formas de pensar, de interagir com os outros, de amar, de enfrentar o mundo, uma cultura diferente que aparentava ser contra aos rótulos convencionais e patriarcais da época e que fazia as pessoas refletirem e indagarem o consenso coletivo ocidental. Seria como uma migração da latência destinando a maturação do pensar.

Rebeldes, sim. Mas, agora com causas definidas e um anseio por perspectivas que ainda não haviam sido desdobradas ao sabor da consciência de boa parcela da população. Como exemplo comparativo do comportamento *beatnik* dos anos 50 *versus* os novos *beats* dos anos 60, pode-se observar o espírito aventureiro ilustrado por Goffman e Joy (2007): os *beatniks* queriam sair pelas estradas viajando, curtindo a vida, aproveitando cada minuto, colecionando histórias e se contrapondo, ao seu modo, aos padrões dos anos 50. Os novos *beats* também possuíam este espírito revigorante e ativo, mas somados a isso tinham causas. Então, ao invés de saírem de ônibus pelas *highways* norte-americanas simplesmente pela diversão da aventura, eles podiam realizar esta jornada rumo ao sul e somar quórum aos jovens negros que lutavam contra a segregação racial.

Uma geração que poderia não saber exatamente aonde iria, mas tinha conhecimento de suas origens e de como trilhar o seu caminho. Um comportamento que condiz com os efeitos dos psicotrópicos, os quais se “permite chegar à contemplação, mas a uma contemplação que é incompatível com a ação e até mesmo com a vontade de agir, com a própria ideia de ação” (HUXLEY, 2002, p. 19), uma confusão em não saber ao

certo “como fazer algo” que possui uma carga de expressiva similaridade com os efeitos dos ácidos que os novos *beats* utilizavam.

A contracultura pode, então, ao invés de ser observada como um movimento antagônico e fastidioso, ser encarada, conforme expresso nas palavras de Pereira (1988, p. 10), como um “antídoto, um anticorpo, necessário à preservação de um mínimo de saúde existencial”, que veio para confrontar a ordem vigente com uma roupagem assíncrona da cultura oficial, buscando ejetar-se do sistema instalado, seja nos Estados Unidos ou na Inglaterra. As inquietações acerca dos fatos que menearam este período estimularam a sede e degusta dos jovens por novos tons de percepções.

Com tanto ocorrendo pelas ruas dos anos 1960, um termo cunhado em 1957 pelo psiquiatra Humphry Osmond teve seu momento de áurea na metade final daquele decenário e foi a tradução destes novos tons de percepções almejados pelos jovens. Psicodélico. Uma palavra que se refere às experiências sensitivas saboreadas através de substâncias psicoativas que transportam a percepção humana a patamares surreais e vibrantes, intensificando a atividade sensorial de cada um dos órgãos, conforme conta Leary (1989). As viagens – como são chamadas as experiências com essas drogas – faziam tudo parecer ter sentido ao indivíduo e se mostravam intensas e significantes o suficiente para serem simplesmente designadas ao ostracismo da mente daqueles que as percorreram. Assim, elas transbordaram para uma esfera tangível e com possibilidade de compartilhamento através da música, da pintura, da composição etc. O *rock* psicodélico é um exemplo, uma forma de compactação de algumas das sensações experimentadas através da indução de substâncias psicoativas, utilizando sintetizadores e outros recursos em estúdio durante as gravações para codificar a expansão da mente em um material sonoro. Por ser algo multissensorial, conseqüentemente, não se restringe a apenas uma plataforma. “O *rock* psicodélico e o *acid rock* relacionaram-se tanto com a moda, os pôsteres, os projetos de gravação e os efeitos visuais dos concertos quanto com a música em si” (SHUKER, 1999, p. 245).

Os *Beatles* tiveram uma fase psicodélica marcante, sofisticada e com contágio massivo. *Revolver* inclui músicas “assombradas e saturadas de LSD de George Harrison e John Lennon, uma delas com letra filada de um livro de Timothy Leary [O Livro Tibetano dos Mortos]” (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 288). Já o Sargento Pimenta, como comenta Leary (1989), foi como um manifesto midiático sobre realidades múltiplas e os efeitos de substâncias psicoativas. Ao longo das análises que se têm dos discos elencados

para o recorte da presente pesquisa – conforme já citado – serão apuradas, com a progressão deste trabalho, as características pertinentes ao *rock* psicodélico e cada fase da banda britânica. Por ora, este discurso ata-se na atmosfera contextual sessentista.

O LSD, que consiste em um representante de peso do psicodelismo, era utilizado para abrir a mente, para expandir o pensamento, para experimentar realidades múltiplas, para “ligar” as pessoas ao psicodelismo agravitacional e amplificar o modo de pensar da sociedade. Timothy Leary (1989, p. 47, grifo do autor) compartilha o conselho que Aldous Huxley lhe forneceu, recomendando para ir devagar “iniciando artistas, escritores, poetas, músicos de *jazz*, cortesãs elegantes, pintores, boêmios ricos”, e que estes influenciadores de opinião passariam adiante naturalmente. E assim foi – embora não de maneira tão discreta como Aldous sugeriu. Já no final de 1965 Michael Hollingshead<sup>8</sup> foi enviado ao Reino Unido para propagar a cultura de drogas psicoativas, portando 5 mil doses que foram distribuídas para pessoas como Keith Richards (*The Rolling Stones*), Eric Clapton e Paul McCartney. Assim, os artistas induzidos ao “mundo das revelações” passaram a tentar codificar estas realidades paralelas para serem percebidas em um nível de consciência não alterado. Outra banda fruto desta geração do psicodelismo inglês e que tocava nos encontros regados a ácido se chamava *Pink Floyd* (GOFFMAN; JOY, 2007).

Em adendo, é interessante também correlacionar as substâncias psicotrópicas e a busca pelo sagrado, que é inerente na história antiga e moderna, conforme comenta Huxley (2002). A relação com o divino se intensifica quando a percepção do mundo é dada pelo ópio, haxixe, cogumelos ou qualquer outro alucinógeno que desbloqueie o cérebro como “válvula redutora” (nomenclatura de Huxley), permitindo o acesso a regiões e circuitos não desbravados ou não acessíveis nos estados de consciência e percepção considerados como normais. Estas drogas podem possibilitar sensações que muitas pessoas buscam pela fé, mas não encontram. Elas, ainda – fé e psicoativos –, não são excludentes. Diversas tribos utilizam tais catalizadores de percepções em seus rituais, buscando revelações providas por um Ser Superior – que pode ser chamado de Deus, Xamã, Buda, Allah, Sol ou qualquer força extra-humana em que se acredite em cada círculo social – mas que são entregues pelos psicoativos ingeridos. Uma experiência espiritual, transcendental, que tem seu processo operacional

---

<sup>8</sup> Pesquisador britânico de Harvard sobre drogas psicodélicas e alucinógenas, tais como psilocibina, LSD, entre outras.

justificado pela química. Uma reação orgânica que intensifica a transposição mística do indivíduo.

A classe dominante vigente, em maioria, não apreciava esta nova droga e não aceitava seu uso. Hobsbawm já explicou um dos porquês deste contraste e Barreto (1982, p. 28) complementa que “a droga é o anti-édipo, prolifera como uma reação separatista da juventude frente à Família – assim como o rock, que jamais é extensivo ao gosto dos pais”. Na guerrilha de informação, enquanto Leary e seus discípulos atuavam com as pessoas-chaves, a cultura hegemônica soltava notícias falsas e manchetes sensacionalistas deteriorando o LSD e seus derivados, chegando a ser divulgado que seu uso danificava os cromossomos. Timothy erguia a bandeira da aplicação consciente e de ambientes preparados para sessões com drogas alucinógenas, apresentando suas pesquisas e dados objetivos. Ele chamou de Quinta Liberdade o direito de um ser humano lidar com seu próprio estado de consciência (1989, p. 54). Ainda sobre a lacuna divergente de opiniões e seus impasses, na mesma obra (1989, p. 46) o autor afirma que “a diferença entre aqueles que queriam explorar os terrenos desconhecidos do cérebro e aqueles que de forma alguma aceitavam esse desafio foi uma amostra do conflito cultural terrível que se instaurou em todas as partes na década que se iniciava”.

A cultura das drogas se espalhou do mesmo modo que os fatos marcantes dos anos 60. Fundidos, tem-se como resultado jovens inquietos e não conformados, em movimento, com acesso a uma substância que liga circuitos inacessíveis do cérebro e amplia o modo de encarar o mundo e as pessoas que nele habitam. Eram necessárias que muitas coisas acontecessem para ter-se o enredo contracultural de 1960, e elas aconteceram. Uma cacofonia política, econômica, social, religiosa, cultural, intelectual, revolucionária, musical, artística, visual e sensorial que fez a colagem dos fatos respingar em outras áreas.

O LSD aguçava os sentidos e trazia uma reflexão ontológica para seus usuários. No entanto, não havia uma masterização linear entre as sensações provocadas ou entre os sentidos evocados, sendo que o visual era o apelo mais pulsante e vibrante durante as viagens. Faz-se importante não confundir “visual” com “visões”. Apesar de alucinógenos, os ressaltos oculares davam-se a partir de objetos e símbolos existentes no campo visual do usuário. Huxley (2002, p. 9) lembra que o “mundo ao qual a mesalina me conduzia não era o mundo das visões; ele existia naquilo que eu podia ver com meus olhos abertos. A grande transformação se dava no reino dos fatos objetivos”.

Plaza (2008, p. 46) também faz sua comparação acerca deste tópico, distinguindo o “mundo visual”, sendo o mundo existente, e o “campo visual”, que corresponde àquilo que é processado pelos olhos puramente como informação. O “campo visual” registra a memória do momento, representada pelo mundo como ele é. O “mundo visual” é aquele sob o ponto de vista do observador, que considera, inclusive, suas sensações e sentimentos a respeito do mundo.

O entendimento alternativo do mundo e das coisas dava-se a partir do que se enxergava. Tanto é que a preocupação de Timothy em preparar a ambientação adequada e propícia para as viagens era uma constante. As *bad trips* – como são chamadas as experiências negativas com as drogas – estavam diretamente relacionadas com a atmosfera e clima de onde ocorriam as sessões. Os estímulos cerebrais eram ativados pela captação ocular do indivíduo. Leary (1989, p. 37) conta sobre sua primeira experiência com substâncias psicoativas com os cogumelos do México, dizendo que “as cores e as formas se tornavam vivas e mais definidas” e que a observação de objetos simples e inanimados traziam significados desconhecidos até então.

O companheiro de pesquisa e colega de Timothy, Aldous Huxley, comenta que “a mescalina aviva consideravelmente a percepção de todas as cores e torna o paciente apto a distinguir as mais sutis diferenças que, sob condições normais, ser-lhe-iam totalmente imperceptíveis”, tornando os itens de segundo plano, os objetos banais, as características aparentemente triviais, nas mais importantes (2002, p. 13). Em outra passagem na mesma página o autor (2002) ainda comenta: “[...] quão significativa é a enorme ampliação da percepção das cores sob o efeito da mescalina!”. O LSD era uma droga visual.

Uma das propostas de Timothy Leary era treinar e condicionar o cérebro a acessar seus circuitos, ativados com o uso das drogas, sem a necessidade de utilizar psilocibina, cogumelos mágicos, LSD ou qualquer outro psicotrópico. Nesta busca, ele desenvolveu em conjunto com outros profissionais um espetáculo de luzes, uma experiência visual inovadora que tinha como proposta proporcionar uma “viagem” ao espectador mesmo sem a ingestão do psicoativo. As pessoas pagavam para assistir a esse *show* multicromático do mesmo modo como uma peça de teatro em cartaz. Segundo os relatos do ex-professor de Harvard, o resultado foi muito satisfatório, impactando de maneira intensa a plateia que lotava as apresentações e que classificava a experiência como única (LEARY, 1989).

O que Timothy Leary desenvolveu foi, na verdade, um processo de tradução. Tradução esta que tomou o efeito alucinógeno como alfa, sendo o ponto original de partida e, depois de codificado, foi transposto em luzes. Elementos distintos foram utilizados para remeterem a uma sensação terceira. Uma migração interlingual, já que os psicotrópicos operam de forma diferente no cérebro do que a reação às luzes. Sobre este procedimento é possível incidir um olhar segundo Plaza (2008, p. 49), que afirma:

A relação de substituição e complementaridade entre original e tradução, nessa medida, pode ser vista como uma relação interlinguagens, onde empregamos signos como substitutos com graus de abstração e concreção relativos à coisa significada. [...] Quer dizer: os signos se interpõem entre nós e o mundo, mas ao mesmo tempo nos presenteiam com significações e apresentações de objetos que, sem eles, não viram até nós e com situações até mesmo previamente inexistentes.

É provável que sem este show a plateia não teria acesso ao condicionamento do cérebro o qual Leary estimulava e que, em suas performances, apresentara este novo universo aos espectadores. Se estes, por sua vez, desejassem a experiência direta com a “obra não traduzida”, em seu original, poderiam procurar a degustação lisérgica posteriormente.

Huxley (2002, p. 22, grifo do autor) avança na reflexão visual dos alucinógenos e indaga: “poderia um músico, prodigamente aquinhoado pela Natureza, *ouvir* as revelações que, para mim, foram exclusivamente visuais?”. Pergunta que é respondida na mesma obra pelo próprio Huxley, que enaltece a importância da música para a compreensão dos acontecimentos de sua vida. Analogamente, Barreto (1982, p. 40) reforça esta relação visual com as substâncias psicoativas ao atestar que “o processo de evolução do consumo de drogas [...] não apenas reflete na música como também permite um desenvolvimento da estrutura musical e do pensamento estético [...]”. A relação visual-LSD-visual é algo extremamente relevante para a análise impressa neste estudo. No momento oportuno, são mostradas as reações de formas e cores dos *Beatles* com a “magia” alucinógena borbulhante dos ácidos daquela década.

A década de 60 teve toda essa visualidade cognitiva coroada com o que pode ser considerado como o ponto nevrálgico daquele último verão; um encontro contracultural que recebeu o nome de *Woodstock*<sup>9</sup>, que pode ser visto como:

[...] uma demonstração convincente do poder agregador da geração do Baby Boom. O meio milhão de pessoas reunido naquele final de semana formando a terceira maior cidade do Estado de Nova York. Uma metrópole instantânea! Cem mil viagens de LSD; dois nascimentos, três mortes, nenhuma causada por drogas (LEARY, 1989, p. 295).

Outros fatos desenrolados naquele período engrenam todo movimento da última década dos anos dourados. Alguns deles estão inseridos em meio à história dos *Fab Four*. Dando seguimento à contextualização entre 1960 e 1970, tem-se um passeio biográfico seguindo os passos dos *Beatles*.

### 3.1 THE BEATLES

“Depois de conhecer John, tudo mudou.” (McCARTNEY apud CARLIN, 2011, p. 34).

Paul McCartney realmente estava certo ao proferir esta frase. O encontro ocorreu em 6 de Julho de 1957, em Liverpool, logo após a apresentação de John Lennon com sua banda recém formada, *The Quarrymen*, a qual Paul assistiu e gostou. Assim, após as devidas apresentações nos bastidores daquela tarde de verão inglês, Macca – como é carinhosamente chamado McCartney – entrou para a banda e banhou especialmente Lennon com todo seu conhecimento musical e habilidades de um excelente instrumentista. Na época, John estava prestes a completar 17 anos e Paul acabara de entrar nos 15.

Após alguns encontros e desencontros, em 1960 o corpo inicial da banda que passou a ser chamada de *The Beatles* contava com Pete Best na bateria. Ringo Starr viria a assumir as baquetas apenas dois anos mais tarde. Nos dois primeiros anos da década a banda fez uma turnê em Hamburgo, Alemanha, com uma carga de shows intensa que provocou um amadurecimento musical e, de modo mais enfático, pessoal. Na época, Lennon, com 19 anos, era o mais velho. Foi em Hamburgo que os *Beatles*

---

<sup>9</sup> Festival de música que aconteceu de 15 a 18 de Agosto de 1969, nos Estados Unidos, com apresentações de artistas como Jimi Hendrix, Janis Joplin, Greatful Dead, The Who, The Band, Joe Cocker, entre outros.

entraram no mundo do *rock'n'roll* regado a *shows* intensos, pílulas, bebidas e mulheres, dando forma à banda que passou a ser empresariada por Brian Epstein em 1961 (CARLIN, 2011).

Epstein era gerente de uma filial da loja de discos de seu pai em Liverpool, a NEMS (*North End Musical Store*), e após assistir uma apresentação dos *Beatles* no *Cavern Club* – clube de Liverpool onde o quarteto se apresentou ao todo 292 vezes – assumiu as responsabilidades burocráticas e executivas dos jovens talentos. Brian era mais velho, com 27 anos, quando conheceu os *Beatles* em 1961. Esta lacuna etária e a experiência do empresário trouxe para a banda o direcionamento para o sucesso que seria construído posteriormente.

Entre as contribuições de Brian pra a revelação britânica em ascendência, destaca-se sua preocupação com o visual e estilo, trocando a roupagem das jaquetas de couro, roupas pesadas e escuras e o penteado Elvis por serenos ternos de *mohair*<sup>10</sup>, cabelos ligeiramente caídos e expressões delicadamente bucólicas de “meninos de família” (CARLIN, 2011), unificando a imagem do conjunto, conforme supracitado no capítulo “A Mídiação dos *Beatles*”. As figuras 7 e 8 mostram a diferença indumentária antes e depois de Brian Epstein.

**Figura 7** – The Beatles em Hamburgo - Alemanha, 1960



**Foto:** Astrid Sutcliffe

**Fonte:** DeRogatis e Kot (2011, p. 18)

---

<sup>10</sup> Tecido semelhante à seda, feito a partir de pelo de cabra.

**Figura 8** – The Beatles em 1º de Janeiro de 1963



**Foto:** Popperfoto

**Fonte:** Burrows (2012, s.p.)

Imagem. A jornada dos *Beatles* se preocupou com este quesito tanto quanto a música, composição, gravação, produção, distribuição e os demais itens que, de certa forma, a indústria musical já estava acostumada a operar. Sobre isto, John Lennon afirmou em 1970, ao se lembrar desta época, que “sabia que foi ali que começamos a nos vender” (apud CARLIN, 2011, p. 89), sendo que Paul McCartney ajudou Epstein a convencer o restante da banda na migração do visual.

O desgaste causado pela música e imagem dos *Beatles* como objetos de comercialização foi manifestado ainda cedo na jornada da banda. O disco *Beatles For Sale* traz em sua capa e em seu nome menções às lassidões comerciais que o quarteto atravessava. Com o título do disco dizendo “*Beatles à Venda*” (tradução livre) e uma fotografia da banda com rostos cansados, olhares fatigados e expressões apáticas, há a revelação do cansaço e submissões que as tarefas e deveres de ser um *Beatle* traziam, como mostra a figura 9. O *Beatles For Sale* foi o quarto disco da banda lançado já no ano seguinte após a estreia do grupo com os LPs.

**Figura 9** – Capa de Beatles For Sale (1964)



**Fonte:** TheBeatles.com

O primeiro *single* da banda veio em 5 de Outubro de 1962, com as músicas *Love Me Do* e *P.S. I Love You* como lado A e lado B, respectivamente. Enquanto isso, na história da humanidade, neste mesmo mês, como comenta Goldsmith (2014), o mundo nunca esteve tão perto de uma guerra nuclear. Conforme a banda se desenvolvia, as tensões globais também se intensificavam.

Após o lançamento do *single* vieram os discos, de acordo com a sequência já exposta previamente. Com o sucesso se tornando mais sólido e constante a cada dia, um fenômeno se instalou no cenário musical. Inicialmente no Reino Unido, em 1963, a *Beatlemania* foi o nome dado para descrever o comportamento histérico, frenético e desesperado das fãs da banda, que idolatravam o quarteto com um êxtase voraz e intensidade lasciva. A data considerada como o nascimento da *beatlemania* é 18 de Abril de 1963, quando o grupo se apresentou no Royal Albert Hall, em Londres, com transmissão ao vivo pela BBC. Conforme redige Colin (2011, p. 99-100) sobre este acontecimento, “quando os quatro jovens de Liverpool finalmente surgiram diante das

luzes, os gritos os atingiram com a força e volume de um furacão. ‘Aquele foi o verdadeiro nascimento da Beatlemania’, afirmou Chris Hutchins”<sup>11</sup>.

Os *Beatles* foram uma das principais bandas influentes na invasão britânica, contagiando também os norte-americanos (principalmente o público feminino), com sua primeira visita à América já em Fevereiro de 1964. A *beatlemania*, então, eivou epidemicamente pelos Estados Unidos. Pisando em solos do outro lado do Atlântico, estes ingleses também abriram as portas para demais bandas conterrâneas (SHUKER, 1999).

É comentado por Kleff (2013) que a primeira estadia do quarteto na América foi acompanhada de aparições no *Ed Sullivan Show*, lendário programa televisivo estadunidense que conseguiu uma audiência de 73 milhões de espectadores com os garotos de Liverpool em frente às câmeras. Desta maneira, além de firmarem a escalada ao topo das paradas de sucesso nas terras do Tio Sam, mudaram também alguns conceitos e operações no contexto televisivo. Foi depois desta apresentação, por exemplo, que os cinegrafistas passaram a utilizar fones de ouvido com isolamento acústico. Naquele dia, os gritos das fãs presentes no estúdio eram tão altos que os operadores de câmera não conseguiam escutar as orientações vindas do diretor, conforme relatado no documentário “The Beatles: a noite que mudou a América”, dirigido por Gregg Gelfand (2014).

A segunda passagem pelos Estados Unidos ocorreu no verão daquele mesmo ano, 1964. Nesta oportunidade, Bob Dylan visitou o grupo em seu hotel. Sua influência e amizade, que seriam firmadas nos anos seguintes tanto no enredo pessoal como no profissional da banda, foram significativas. O primeiro encontro entre eles aconteceu em 28 de Agosto e ficou conhecido como o dia em que os *Beatles* foram apresentados à *cannabis*. Dylan ficou surpreso ao saber da virgindade *marijuana* dos garotos. “Nós ficamos um tanto honrados por termos sido apresentados à maconha pelo Dylan”, comentou Paul McCartney (apud LEE, 2014, tradução livre).

Ainda sobre esta experiência, Lee (2014) comenta que John, George, Ringo e Paul passaram a enxergar a si mesmos como artistas ao invés de apenas intérpretes. Eles estavam acostumados a ingerirem algumas substâncias para aguentarem o ritmo de *shows*, como as longas horas exaustivas que passaram na Alemanha, mas não tinham experimentado, até então, nada como aquela erva. Bob Dylan disparou o gatilho criativo

---

<sup>11</sup> Hutchins na época era editor musical do periódico semanal britânico *Disc*, publicado entre 1958 e 1975.

do grupo, que passou a se preocupar com outras questões nas letras e melodias de suas músicas. A mente dos compositores começou a operar em terrenos diferenciados. A cultura das drogas psicoativas arraigou no universo dos *Beatles*. O reflexo deste fato começou a ser percebido algum tempo depois, ainda pudicamente, em *Help!*, 1965, um pouco mais perceptível em *Rubber Soul*, também de 1965, e de forma mais aberta em *Revolver*, 1966.

Um fato que ilustra a transição do *Yeah, Yeah, Yeah!* para a fase mais madura e o início da tomada do novo curso, ocorreu em algum momento de 1964, quando McCartney começou a compor a música que viria a se chamar *Yesterday*. Um dia, ao apresentá-la para o produtor Dick James, recebeu o seguinte comentário como resposta: “você não tem nada com *yeah, yeah, yeah?*” (CARLIN, 2011, p. 109, grifos do autor). A música foi lançada somente um ano depois, com o *Help!*. Ainda neste trabalho, Peter Ames Carlin (2011, p. 131) destaca a identificação de John com Dylan, “ansiando por (e encontrando) letras que revelassem sua dissonância interior, mesmo quando encobriam os detalhes salientes das fantasias teatrais e dos duplos sentidos”.

Sobre o período de gravação de *Help!*, Lennon se referia a esta época como “o período da maconha”, de acordo com Turner (2014, p. 111). Bem como, foi aproximadamente na mesma época em que a banda experimentou o LSD pela primeira vez, com uma hesitação inicial de Paul, nos primeiros meses de 1965. John tentou persuadir o baixista canhoto a viajar com eles, prometendo que “aquela nova droga poderia alterar seu estado de consciência para sempre” (CARLIN, 2011, p. 143). Aldous Huxley há de condizer com Lennon. O autor afirma que:

[...] o homem que vem de cruzar de novo a *Porta na muralha* jamais será igual ao que partira para essa viagem. Será, daí por diante, mais sábio, embora menos arraigado em suas convicções, mais feliz, ainda que menos satisfeito consigo mesmo, mais humilde em concordar com a própria ignorância, embora esteja em melhores condições para compreender a afinidade entre as palavras e as coisas, entre o raciocínio sistemático e o insondável mistério que ele procura, sempre em vão, compreender. (HUXLEY, 2002, p. 34)

A *cannabis* foi o primeiro passo do quarteto para explorar os horizontes distintos do cérebro e o abre-alas para psicoativos<sup>12</sup> mais fortes. É necessário acompanhar a progressão do trabalho dos *Beatles* em paralelo com a imersão nos

---

<sup>12</sup> Substâncias psicoativas ou psicotrópicas são consideradas como perturbadoras do sistema nervoso central, causando reações como alucinações e distorções de espaço, tempo e sentidos. Maconha, haxixe, ecstasy, cogumelo, psilocibina, mescalina, LSD, entre outros, fazem parte deste grupo.

alucinógenos. Ao comentar sobre o Sargento Pimenta, lançado em 1967, Carlin (2011, p. 152, grifos do autor) diz que este álbum viria a ser “um distanciamento completo de *Revolver*, que já apresentara um afastamento total de *Rubber Soul*, que mal podia ser comparado a *Help!*”.

Em 1967, com a gravação do *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, os *Beatles* pararam de realizar as turnês de *shows*, sem precisar mais viajar ao redor do mundo e se apresentar em palcos de diferentes países. Com isso, a carreira da banda timoneou para o lado da produção, horas em estúdio e tempo para tentarem algo diferenciado. E assim o fizeram. O álbum “se tornou um trabalho de tal forma original que os próprios *Beatles* não sabiam o que pensar”, como diria Carlin (2011, p. 156). O disco de *rock'n'roll* mais importante já lançado demandou 105 horas de gravações para os *singles Penny Lane* e *Strawberry Fields Forever*, além de mais de cinco meses para ficar pronto, como aponta Turner (2014, p. 184).

“Até então, ou dali em diante, nenhum disco de *rock'n'roll* seria capaz de condensar um momento no tempo. [...] *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* foi um triunfo instantâneo, um ‘ponto de partida histórico no progresso da música’”, comenta Peter A. Carlin (2011, p. 160, grifos do autor). O momento condensado retratado é o reflexo do “Verão do Amor”. Timothy Leary (1989, p. 273) comenta que este foi o trabalho “[...] que provavelmente melhor sintetizou o assim-chamado Verão do Amor. O álbum foi a declaração mais influente, através da mídia, das realidades múltiplas e tornou-se um clássico instantâneo da cultura de drogas”.

Ainda em agosto de 1967, como lembra Turner (2014), os quatro de Liverpool imergiram em um retiro espiritual de 10 dias no País de Gales com o guru Maharashi Mahesh Yogi. A influência da cultura indiana estava se fortalecendo entre a banda, especialmente para George Harrison. Durante este encontro transcendental, uma notícia abalou a meditação do grupo: Brian Epstein fora encontrado morto em seu apartamento. Motivo: *overdose* acidental de medicamentos para insônia. Aquele que cuidava dos trilhos dos *Beatles*, que tinha a flexibilidade para lidar com cada uma das personalidades fortes de seus integrantes e que representava a figura paterna da banda já não estaria mais à disposição para untar as engrenagens. Esta partida precoce de Epstein pode ter deixado os *Beatles* mais abertos para os direcionamentos do guru, o qual eles visitaram novamente na Índia em fevereiro de 1968 e rendeu boa parte do álbum que, depois, ficaria conhecido como *The White Album*.

Antes do lançamento do Álbum Branco, no entanto, Lennon, Starr, Harrison e McCartney se aventuraram em um longa metragem experimental que não foi um sucesso de críticas. “Não temos direito a um fracasso?”, indagou o baixista da banda em uma entrevista coletiva sobre o *Magical Mystery Tour* (apud Carlin, 2011, p. 167). Com a abstinência de turnês e o contato pessoal com o público, Paul acreditava que o cinema seria o elo para retomar o relacionamento e pessoalidade com os fãs, por isso a tentativa de um filme homônimo ao disco que seria sua trilha sonora. Além deste, outro disco foi produzido como trilha sonora de filme, o *Yellow Submarine*, lançado em 17 de Janeiro de 1969. Ainda sobre o *Magical Mustery Tour*, Turner (2014, p. 214) comenta que “este eclético punhado de canções seria uma despedida apropriada para 1967, ano do Verão do Amor, antes das sóbrias reflexões de 1968”. Mais uma vez, outro disco que retrata a sua época e entorno.

Estas reflexões de 1968 e as nuvens negras daquele ano foram marcadas na carreira dos *Beatles* com o Álbum Branco, um LP duplo e contrastado com o que a banda vinha produzindo até então. Nesta fase, de acordo com DeRogatis e Kot (2011), o grupo inglês estava se dissolvendo aos poucos, sem um espírito coletivizado, trabalhando em estúdios diferentes e muitas vezes separadamente. As buscas pela paz interior na Índia refletia a identidade de cada um florescendo, mas não a unidade do grupo. Havia um plural de *Beatles* juntos em uma parceria, mas não havia um coletivo. Foi também neste ano que os laços entre John e Yoko Ono ganharam privilégios afetuosos, sendo que a presença da mais nova senhora Lennon nos estúdios se tornou uma constante, causando algum desconforto nos demais envolvidos no projeto, como comenta Carlin (2011).

Continuando com os pensamentos de Carlin (2011), após o lançamento do *White Album*, Paul tinha a intenção de retornar aos palcos com a banda. Seria uma boa estratégia de retomada após o sucesso do LP duplo. Assim, em uma reunião em dezembro de 1968 Macca sugeriu suas ideias. Em resposta, Lennon acreditava que os *Beatles* já tinham percorrido seu caminho em totalidade. Contudo, não era o momento ideal para o fim da banda, por isso, os fabulosos firmaram um acordo de realizar gravações de um novo disco, registrar em vídeo as sessões e depois lançar o material. As tomadas foram desgastantes e reafirmavam que o fim do quarteto era certo. Eles tinham reservado um teatro para um último show em 18 de Janeiro de 1969, mas como não estariam prontos até lá, desmarcaram. O repórter Ray Connolly, que se tornara íntimo

da banda, principalmente da dupla Lennon e McCartney, descreveu o grupo nesta época da seguinte forma: “John era o pai exigente, Paul era a mãe incansável que tentava manter tudo sob controle. George era o adolescente ligeiramente intratável e Ringo era a criança feliz que brincava com seu aviãozinho de montar” (apud CARLIN, 2011, p. 194).

O “adolescente ligeiramente intratável” se cansou da rejeição e chegou a sair da banda, sendo convencido a retornar posteriormente, apesar do desdém de Lennon quando o incidente aconteceu. Assim, com os quatro “juntos” novamente, no dia 30 de Janeiro de 1969 os *Beatles* subiram no terraço do prédio da Apple (empresa que eles haviam criado para lançar seus discos e promover outros artistas) para um *show* surpresa, que acabou sendo a última apresentação ao vivo dos *Fab Four*. A performance foi sinérgica e explosiva, mas se dissipou na manhã seguinte. Alguns desentendimentos empresariais entre John e Paul intensificaram as diferenças que já eram percebidas nas gravações e o divórcio do grupo era evidente.

Já na reta final da banda vieram os discos *Abbey Road* e *Let It Be*, fechando os trabalhos em conjunto dos *Beatles* e abrindo as portas para as carreiras individuais. Uma trajetória compassada que foi contada em seus discos. Parte da história de uma década refletida nos materiais produzidos, sejam eles sonoros ou visuais, personificando anseios e ancorando as expectativas de inúmeros jovens que participaram, junto com os *Beatles*, de toda movimentação da década de 1960. Como afirma Carlin (2011, p. 113):

Em síntese, o que os Beatles representavam era a retomada de uma vida que havia sido varrida no momento em que John F. Kennedy foi publicamente assassinado, em novembro de 1963. Sem dúvida, o presidente e uma banda de rock constituem entidades completamente diferentes. No entanto, os sentimentos que personificam – juventude, vigor, distanciamento de um passado antiquado, possibilidades infindáveis no futuro – podem ser bastante semelhantes.

Os Beatles aproximaram da juventude as questões sociais outrora classificadas como assuntos restritos àqueles que estão no comando. Em mão dupla, eles representaram e foram representados pela década de 1960.

#### 4 A SINESTESIA DOS BEATLES

O grupo de Liverpool surge, então, retratando uma década não apenas através de suas músicas e ritmo, mas também pela imagem e conexos narrativos que fortaleceram a banda. Toda esta relação dos *Beatles* com os fãs passa, decisivamente, pelos campos do consumo, uma vez que os processos de compra e venda, oferta e demanda, precificação e outros estavam presentes nas trocas dos discos por moeda corrente. Os LPs lançados foram produtos comercializados e contaram, obviamente, com uma instituição cuidando das operações de distribuição, logística, promoção, produção executiva e assim por diante. Todo conteúdo gravado embutido nos vinis espalhados é apresentado aos consumidores em uma embalagem. As capas destes discos, assim, assumem a função de rótulo de todo enredo contado nas músicas e são, inevitavelmente, imagens publicitárias que atestam para o plano visual o que será percebido, posteriormente, na esfera auditiva. Assim sendo, a leitura dos materiais selecionados para observação deste estudo é pautada, também, na retórica da imagem, que permite uma abordagem e análise dinâmicas e possibilita inter-relações de plataformas diferentes, uma decodificação que navega pelos sentidos – principalmente a visão e audição, respectivamente – e dialoga com o contexto histórico.

Uma imagem publicitária tem caráter intencional de persuasão, ela é desenvolvida para seduzir o receptor e apresentar a ele características iniciais do produto. Por isso, com este teor proposital, determinada imagem é manipulada para provocar sensações ou transmitir uma mensagem pré-estabelecida. Não é um procedimento aleatório, casual ou randômico. No entanto, ele possibilita interpretações pares, dado que cada indivíduo possui uma bagagem cultural diferente para decodificar os símbolos e mensurar o valor atribuído aos elementos, como já visto anteriormente com Geertz (2008) e Laraia (2001). A forma dos indivíduos receberem, por exemplo, um disco recém-lançado no mercado será peculiar em cada parte do mundo. Mesmo decodificações dúbias podem ser minimizadas com os cuidados na elaboração da mensagem e colagem da imagem publicitária. Umberto Eco (1972, p. 154) diz que o autor de uma obra (aqui aplicam-se os discos) está ciente das possibilidades de abertura interpretativa, mas procura orientar “tais possibilidades, no sentido de as provocar como respostas diferentes mas conformes a um estímulo definido em si”, ou por outra, liberar a carga interpretativa do receptor mas, simultaneamente, direcioná-lo para a

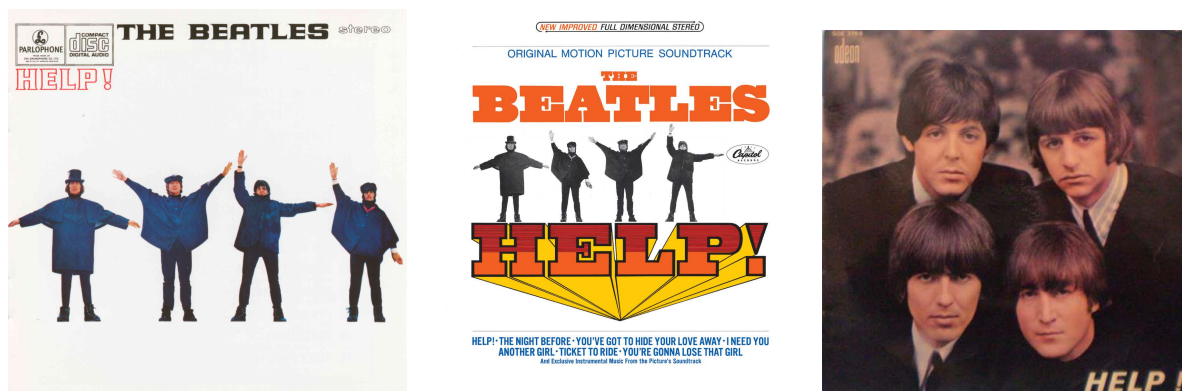
mensagem estabelecida em sua obra. Os *Beatles* lançaram capas diferentes para o mesmo trabalho em regiões geográficas distintas, como uma adaptação ao público local e por influência das distribuidoras (como a Parlophone na Inglaterra e a Capitol nos Estados Unidos), conforme mostrado em alguns exemplos nas figuras 10, 11 e 12. No presente estudo, contudo, o foco é direcionado às versões originais dos discos, lançadas no Reino Unido.

**Figura 10** – Capa de *Beatles For Sale* na Inglaterra, Austrália e Brasil (1964)



**Fonte:** TheBeatles.com e E. Silva (2014) (adaptado pelo autor)

**Figura 11** – Capa de *Help!* na Inglaterra, EUA e França (1965)



**Fonte:** TheBeatles.com e E. Silva (2014) (adaptado pelo autor)

**Figura 12** – Capa de Rubber Soul na Inglaterra e nos EUA (1965)



**Fonte:** TheBeatles.com e Galleryhip.com (adaptado pelo autor)

Como as relações entre música, capa e apresentação da banda passa, inevitavelmente, pelos vínculos do consumo, mostra-se interessante trazer à luz alguns apontamentos de McCracken, que encara o consumo em suas relações culturais. Para o autor (2003, p. 11), “o consumo é moldado, dirigido e estrangido em todos os seus aspectos por considerações culturais”. Assim, os significados que as pessoas aderem aos processos, objetos, rituais, gestos e outros, os quais Geertz (2008) comenta, são também utilizados pelos consumidores nos bens de consumo que, por sua vez, sustentam seu estilo de vida, seus pensamentos, suas vontades e seus contextos sociais baseados na teia de significação a qual estão atados.

Assim sendo, a maneira de consumir algo depende diretamente da trama cultural que mapeia a vida do indivíduo. Esta relação de cultura e consumo pode ser observada também, como mostrado no decorrer desta análise, durante o processo de composição e criação dos *Beatles*. A força contextual contracultural dos anos 1960 estava enraizada na banda que se modificou ao longo dos anos, acompanhando as novidades de seu entorno. Os experimentos realizados em estúdio e as novas canções gravadas atendiam as exigências contraculturais dos consumidores pelo fato dos quatro de Liverpool possuírem os mesmos anseios. O diálogo estabelecido no momento da compra de um disco era, na verdade, constituído durante a sua elaboração. As músicas retratavam a contracultura e a contracultura reafirmava as músicas. Um ciclo que estreitou a relação entre a banda e seus fãs e pulsou sentimentos compartilhados. Ou por outra, discos retoricando o entorno com associações sinestésicas.

Por isso, o embasamento para a contemplação dos *links* retóricos praticados pelos *Beatles* é dado por um dos principais autores que discorre sobre a Retórica e imagens publicitárias: Jacques Durand. Para ele (1974) a transposição de figuras de um contexto para outro pode gerar uma ficção que se mistura com informações verdadeiras. O plausível cruza com um eixo onírico e, juntos, compõem uma imagem ou mensagem que provê sua lógica insistida em si mesma. Uma miragem que, mesmo se apresentando como uma fábula, justifica a sua narrativa na pertinência de sua composição. De acordo com os apontamentos de Durand (1974, p. 22), “a imagem retorizada, em sua leitura imediata, se liga ao fantástico, ao sonho, às alucinações: a metáfora se torna metamorfose, a repetição desdobramento, a hipérbole gigantismo, a elipse levitação, etc”. Por esta, o autor convida o olhar analítico a transpor o território do óbvio e desbravar campos os quais a densidade interpretativa possui esmero valor científico, aproximando as quimeras de suas possíveis representações sensoriais e indicando relações sintomáticas entre o que se vê/ouve/sente e o que se entende. Em adição a este pensamento tem-se que “a história inacabada (assim como as obras de arte) é uma espécie de obra em perspectiva, aquela que avança, através de sua leitura, para o futuro”, conforme palavras de Plaza (2008, p. 2), ou seja, a leitura propulsora de uma obra depende da interpretação do espectador. Uma obra é desenvolvida para ser vista. Se não o for, perde seu propósito. Ao ser vista, ela se completa com a leitura única daquele que a recebe no campo dos sentidos. Eco (1972, p. 31) reforça este pensamento ao afirmar que “ao dar vida a uma forma, o artista torna-a acessível às infinitas interpretações possíveis”, sendo que o “possíveis” ressalta o fato de uma obra existir somente através das interpretações realizadas, e “infinitas” porque, como explica o autor, uma obra possui uma fertilidade por si só que é somada aos mais diversos indivíduos interpretantes que se depararão à sua frente.

Continuando nos trilhos retóricos, ao desconstruir uma imagem publicitária sob este prisma percebe-se que ela ou adjunta, ou suprime, ou substitui ou troca algum elemento de sua composição original para gerar um significado segundo. São as operações retóricas que Durand (1974) comenta. Assim, há um referente inicial ancorado com a imagem publicitária, há um *kit* de coordenadas primárias que direcionam a linha de raciocínio do receptor para um segundo contexto, o qual será criado a partir dessas adjunções, supressões, substituições e/ou trocas. A retórica é uma maneira de dizer as coisas de forma indireta criando um desvio retórico através de um

eixo de seleção. Uma forma para transmitir algo é através da omissão de outras formas de expressão. Assim, elencando uma abordagem (ou elemento) e omitindo outra, se dá a tônica narrativa da mensagem acoplada na imagem.

Admitimos [...] que a retórica põe em jogo dois níveis de linguagem (a “linguagem própria” e a “linguagem figurada”), e que a figura é uma operação que faz passar de um nível de linguagem a outro: isso supõe que o que é dito de maneira “figurada” poderia ser dito de maneira direta, mais simples, mais neutra (DURAND, 1974, p. 20).

O autor propõe uma forma de classificação das figuras de retórica seguindo o escopo mostrado na tabela 1. Essas denominações são comentadas e exemplificadas ao longo da análise, conforme forem sendo identificadas no objeto de estudo desta dissertação.

O plano metafórico é operado na retórica da imagem, que alude a um significado segundo que, por sua vez, pode ou não remeter a outro significado (efeito cascata). A metáfora é uma montagem, uma colagem de entrelinhas, um agrupamento de ditos pelo não-dito, uma expressão que se afirma pelo omissivo. Uma metáfora é parabólica, circundando o ponto nevrálgico da discussão, e pode lançar mão das montagens para sua representação. Já por montagem entende-se como a “justaposição de elementos desconstituídos visando à produção de significados”, como afirma Carone Netto (1974, p. 49). Ou por outra, uma fabulação narrativa pode-se apresentar com montagens audiovisuais as quais utilizam plataformas diferentes, operando como uma colagem de sentidos, para refletir sua essência na percepção adjacente. Ilustrando este conceito tem-se o *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, que trabalha níveis visuais e sonoros em escalas equivalentes, sendo que as características imagéticas se mostram tão significativas e elaboradas quanto às propagadas em ondas sonoras, mesmo tratando-se de uma banda, gravações de canções e lançamento de um disco – as quais, em primeira instância, aparentam exigir mais da acuracidade auditiva. McLuhan (1969, p. 76) já afirmara que “todos os meios são metáforas ativas em seu poder de traduzir a experiência em novas formas”; a tradução de um meio para outro implica no conteúdo de cada meio que, por sua vez, resulta em outro meio. Afinal, para o autor “o meio é a mensagem” e, por isso, metafórico.

**Tabela 1** – Classificação geral das figuras de retórica

<i>Relação entre elementos variantes</i>	<i>Operação Retórica</i>			
	<i>A</i> <i>Adjunção</i>	<i>B</i> <i>Supressão</i>	<i>C</i> <i>Substituição</i>	<i>D</i> <i>Troca</i>
<i>1. Identidade</i>	Repetição	Elipse	Substituição Idêntica	Inversão
<i>2. Similaridade</i> <i>- de forma</i> <i>- de conteúdo</i>	Rima Comparação	Circunlocução	Alusão Metáfora	Hendíadis Homologia
<i>3. Diferença</i>	Acumulação	Suspensão	Metonímia	Assíndeto
<i>4. Oposição</i> <i>- de forma</i> <i>- de conteúdo</i>	Emparelhamento Antítese	Dubitação Reticência	Perífrase Eufemismo	Anacoluto Quiasmo
<i>5. Falsas Homologias</i> <i>- duplo sentido</i> <i>- paradoxo</i>	Antanáclase Paradoxo	Tautologia Preterição	Trocadilho Antífrase	Antimetábole Antilogia

**Fonte:** Durand (1974, p. 27, adaptado pelo autor)

Outro caminho mapeado que também possibilitaria interpretações de elementos sobrepostos extraídos de suas gênesis é dado por Roland Barthes (1993), o qual trata o conceito de Mito como um objeto mágico, surgindo no presente sem nenhum rastro da história que o produziu. Para o autor, o mito impõe valor de equivalência, se apodera de elementos para agregar valor a produtos, ou ainda, parasita, rouba e esvazia, gerando um significado segundo. Barthes (1993) traz o conceito de mito como algo adjetivado que se distanciou do seu substantivo, de sua ação, deixando de ser fatídico. Não é necessário realizar algo desde que se aproprie o *status* daquele que o fez, amputando este adjetivo que qualifica uma ação já desempenhada para ser acoplado a um discurso desprovido de verbo.

Postos estas perspectivas, a análise aqui disposta aprofunda-se na classificação de Jacques Durand (1974) e percorre a linha proposta por este autor para as interpretações e correlações que são indicadas na sequência. Contudo, como supracitado, os discos dos *Beatles* além de reverberarem referências terceiras também são ferramentas multissensoriais, que exploram e estimulam a percepção de suas músicas não apenas pelos ouvidos. Com isso, em um diálogo com a estrutura sugerida por Durand, a tradução intersemiótica de Julio Plaza (2008) também corrobora, uma vez que possibilita a compreensão dos cruzamentos entre as diferentes interfaces utilizadas pelos *Beatles*, que trabalharam explorando os variados sentidos do corpo humano. Citando Jakobson, Plaza (2008, p. XI) comenta que a Tradução Intersemiótica (ou transmutação) é tida pela interpretação “de um sistema de signos para outro, por

exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura', ou vice-versa". Tal passeio pelas plataformas que serviram de suporte para os *Fab Four* é fundamental para o entendimento do grupo como agente multimidiático. Multimídias essas que podem aguçar diferentes sentidos do corpo humano, promovendo uma experiência mais intensa e vívida, ou por outra, um efeito sinestésico. Julio Plaza (2008, p. 11) confirma que "a limitação da arte aos caracteres de um sentido leva ao risco de se perder a sugestiva importância dos outros sentidos". Ainda, o autor menciona na mesma obra que o século XX é afortunado em exemplos que interligam linguagens diferentes. Este estudo comprova que *The Beatles* foi um desses modelos.

Continuando com Plaza (2008) e a sinestesia promovida como memória sensorial, o autor autentica seu raciocínio falando também sobre Semelhança de Qualidades e as pontes mais robustas entre os sentidos humanos. Entre tantas, as relações que mais se destacam são: (i) formas hápticas como representantes visuais e vice-versa; (ii) formas musicais dimensificando volumes, espaços, sensações táteis, cheiros, cores e outros; (iii) formas visuais ou cromáticas remetendo peso, temperatura, densidade etc. (PLAZA, 2008, p. 81-82).

Assim como Durand (1979), Plaza (2008) mostra, então, que a relação abstrata entre as mensagens de diferentes plataformas passa a ser mais importante para o autor. Se for montada uma estrutura divisional para classificação dos elementos sógnicos entre os sentidos, então passaria a existir subdivisões oceânicas, fazendo com que a pesquisa se perdesse em seu método. Por isso, a abstração teórica se faz necessária neste ponto, deixando o cognitivo, o abstrato e as articulações entre as linguagens ressaltarem nas relações em meio a pluralidade de plataformas. Como parâmetro estrutural, já tem-se o escopo proposto por Jacques Durand conforme exposto na tabela 1. Neste estudo, a Tradução Intersemiótica desenvolve seu papel nas correlações entre os meios e sentidos, subsidiando traduções entre as interfaces únicas.

Com tais esclarecimentos em mente, então, para aproximar o embasamento metodológico ao objeto deste estudo, imagina-se: a maneira mais tradicional de se apresentar imagetivamente um músico é exibi-lo tocando um instrumento, cantando, durante um show ou uma gravação. Contudo, e se ao invés disso uma banda fosse representada pelos alter egos de seus integrantes? Retórica. Metáfora. Montagem. Sargento Pimenta. É assim que os *Beatles* são retratados na capa de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de 1967, conforme mostra a figura 13.

Naquela época, os *Beatles* estavam fatigados das turnês exaustivas, não viajavam mais fazendo *shows*, não se apresentavam ao vivo. Eles estavam cansados de serem os *Beatles*, os “queridinhos da América” ou os “bons meninos ingleses”. Era uma nova fase que fora retratada com experimentos de técnicas inovadoras de gravações em estúdio e que não permitiria uma reprodução fiel durante uma performance ao vivo. A transposição da imagem tradicional da banda precisava acompanhar o salto musical que estava sendo dado. E veio com a retórica do *Sgt. Pepper's*; os *Beatles* como uma banda terceira, um trabalho diferente que, se desse certo, seria dos *Beatles*, mas se não fosse o sucesso esperado era possível acoplar o fracasso àquelas quatro figuras com roupas coloridas e instrumentos distintos que, visualmente, se distanciavam dos quatro de Liverpool. Um eu-lírico providencial indumentado de Sargento Pimenta. Essa ideia surgiu de Paul McCartney, que utilizou máscara em 1966 para viajar discretamente, como aponta Turner (2014, p. 190). Disfarçar a identidade dos *Beatles* daria liberdade para fazerem coisas diferentes, para realizarem feitos inéditos. Esta busca pela liberdade é familiar na cronologia contracultural. Os *Fab Four* queriam expressar-se, mas não sabiam como.

**Figura 13** – Capa de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967)



**Cenário:** Peter Blake e Jann Haworth

**Foto:** Michael Cooper

**Fonte:** TheBeatles.com

*The Beatles* lançando um disco com a assinatura do quarteto, mas com um nome de álbum que sugere outra banda (“Clube dos Corações Solitários do Sargento Pimenta”). Uma metalinguagem que se apropria do sucesso da banda britânica para apresentar de forma diferente e com licença poética um conteúdo sonoro distinto, que foi blindado por uma capa com convenções únicas tanto quanto as músicas de seu interior. O nome dado ao disco pode ainda ser observado como uma operação de Falsas Homologias (C5) conforme sugerido na tabela 1, pois a pronúncia de “*Sgt. Pepper’s*” rima como “*Salt n’ Pepper*”, que se refere a sal e pimenta encontrados nos restaurantes, e, também, a uma gíria com conotação sexual. Um tempero humorístico com um trocadilho camuflado. Não obstante, Plaza (2008) comenta esta mesma relação como Contiguidade por Referência, pois há ancoragem com um objeto, situação, indivíduo ou elemento terceiro. A palavra, por si só, não representa seu puro significado, pois uma vez inserida em determinado contexto sua conotação pode alterar. “Nas relações entre significado e sentido, temos que não há nunca uma aceção absoluta para uma única palavra” (PLAZA, p. 81). Assim, a retoricidade por Falsas Homologias pode remeter a um suporte diferente do utilizado. Por exemplo, no caso aqui pontuado, os dizeres (que tem sua captação dada pelo campo da visão) referenciam temperos encontrados em restaurantes (que tem sua captação predominante pelo paladar) ou ainda ao ato de procriação (que tem sua captação predominante pelo tato). Com o título deste álbum os *Beatles* promovem um efeito sinestésico convocando sensações de três dos cinco sentidos humanos, ajudando a envolver o espectador no universo do Sargento Pimenta.

Como percebido, a sinestesia só acontece se o indivíduo tem referencial para tal. Se ele não sabe o que é sal e pimenta, então, o potencial de tangibilidade do sentido adjacente fracassa pois não chega a ser acionado. “Sinestesia e memória são, então dois dispositivos que nos permitem estabelecer uma comunicação adequada com nosso meio ambiente e que nos permitem estabelecer as chaves culturais pertinentes”, comenta Plaza (2008, p. 47), ou, ainda para o mesmo autor (2008, p. 64) “[...] a interação entre sentidos é um fato que depende de recepção e também de capacidade de preenchimento dos espaços sensoriais”; lacunas essas que são completadas com o legado de cada um.

A própria denominação de “retórica da imagem” é bem sugestiva para sua metodologia, que enxerga nas imagens um elemento retórico que foi colocado para provocar determinado tônus de percepção. Desta maneira, em uma imagem publicitária

pode ocorrer um passeio entre as situações verossímeis e as ocasiões intangíveis que, embora inicialmente contraditórios, podem encontrar sua coesão na narrativa visual ali edificada. Como comenta Durand (1974, p. 21), a proposição real não tem sentido, e a outra, que tem um sentido, não existe. Na capa do *Sgt. Pepper's* o “real” são os quatro *Beatles* vestidos como uma banda marcial (o que não faz sentido) e o que faz sentido é esta banda marcial (que não existe) estar lançando seu disco. Um paradoxo harmônico em meio à sua controvérsia e complexa racionalidade. John Lennon já afirmara em *Strawberry Fields Forever* que “*nothing is real*” (nada é real) e que “*living is easy with eyes closed, misunderstanding all you see*” (viver com os olhos fechados é fácil, sem entender tudo o que você vê).

Seria uma situação impossível colocar lado a lado os *Beatles* com os próprios *Beatles* anos mais novos, junto ainda de Carl Jung, Edgar Allan Poe, Bob Dylan, Aldous Huxley, Marilyn Monroe, Karl Marx, Oliver Hardy e Stan Laurel (“O Gordo e o Magro”), Sigmund Freud, Marlon Brando, Oscar Wild, Lewis Carroll, Sonny Liston, Albert Einstein, entre outros nomes e personagens criados, como *pin-up*<sup>13</sup> desenhada por Alberto Vargas (*The Vargas Girl*) e George Petty (*The Petty Girl*). Contudo, a capa do Sargento Pimenta o faz através da fotografia. “[...] A criação fotográfica é, claramente, a representação de *uma* realidade única, que é a do autor”, comenta González Flores (2011, p. 146, grifo da autora). O Mundo do Sargento Pimenta é legitimado pela imagem que o apresenta. E também por este motivo que é uma amostra retórica, pelo fato de cada personagem que nela aparece remeter a um contexto paralelo de não contiguidade, a uma narrativa prévia atemporal das demais que extrai um elemento avulso e o adiciona no tempero do *Pepper's*, tendo sua própria verossimilhança no conceito desenvolvido com a técnica da composição da colagem imagética.

Colagem esta que se encaixa em Repetição (A1) na classificação mostrada na tabela 1, por ser um agrupamento de um mesmo indivíduo ou de indivíduos diferentes, e dialoga diretamente com as faixas do álbum. A capa deste disco de 1967 é, também, um exercício retórico a ele mesmo, ao conteúdo sonoro que ali é resguardado, à colagem sonoplástica que foi elaborada com a ajuda do produtor George Martin. Um amalgamado de experiências audiovisuais díspares. Todavia, esta não é a única capa da

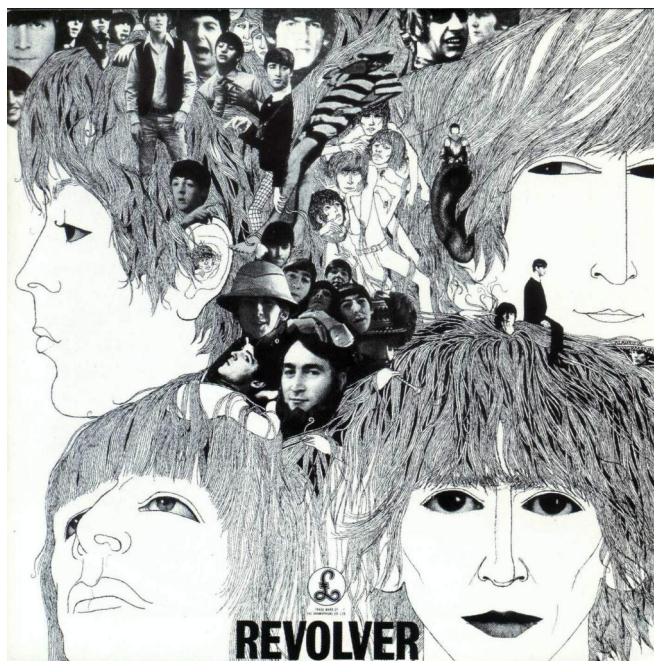
---

<sup>13</sup> As *pin-ups* apresentam um tipo leve de erotismo, sendo que algumas podem ser atrizes e modelos ou, como no caso da capa do *Sgt. Pepper's*, personagens desenhadas que misturam sensualidade e ingenuidade.

banda que traz uma montagem como apresentação. O sétimo disco do quarteto, que antecedeu o Sargento e foi lançado um ano antes, também apresenta um conteúdo visual diferenciado. O *Revolver* (figura 14) marca a entrada dos *Beatles* ao psicodelismo e foi contemplado com um *Grammy Award*<sup>14</sup>, sendo a primeira vez que um disco com uma capa ilustrada ganhava o prêmio (KLAUS VOORMANN COMPANY, 2013).

Como pode-se perceber, as relações entre os trabalhos dos *Beatles* não respeitam a cronologia de seus lançamentos, com ramificações que ora direcionam para um momento e ora para outro. Afinal, a retórica e a transposição são constituídas de associações não lineares e, por isso, exigem que seja feito este exercício de tomada e retomada durante o processo de análise, cujo qual possibilita uma melhor compreensão do legado dos quatro de Liverpool visto como um todo, aproximando as semelhanças que foram distanciadas com os intervalos entre um disco e outro. Por isso, a apresentação dos pontos apurados neste estudo é feita como uma técnica de Montagem, resgatando fragmentos de trabalhos diferentes para que possam ser emparelhados e associados.

**Figura 14** – Capa de *Revolver* (1966)



**Arte:** Klaus Voormann

**Fonte:** TheBeatles.com

---

<sup>14</sup> *Grammy Award* é o mais prestigioso prêmio da indústria musical internacional.

Brian Epstein, empresário do quarteto, tinha uma preocupação com a transição de estilo que a banda revelaria em *Revolver* e, ao ser apresentado à versão que o artista Klaus Voormann criara, aprovou considerando que seria uma excelente ponte para migrar o público do *Rubber Soul* para o novo trabalho e um ótimo cartão de visitas para as músicas que viriam em seu interior. Como comenta Hewitt (2014, p. 127, grifos do autor), “costuma-se dizer que o *Revolver* poderia ser a segunda parte de *Rubber Soul*, mas é melhor que seja visto como o primeiro *Sgt. Pepper*”.

Um cartão de visitas que, assim como o *Sgt. Pepper's*, apresenta algumas características visuais que remetem à obra *Marilyn*, de Mimmo Rotella, criada em 1963, como pode-se observar na figura 15. Rotella é caracterizado por justapor anúncios publicitários rasgados e, assim, encontrar uma forma de expressão artística.

**Figura 15** – Marilyn (1963) de Mimmo Rotella



**Fonte:** Argan (1999, p. 644)

Estes *links* retóricos com outras obras é bastante natural. De acordo com Plaza (2008, p. 2), “a arte não se reproduz no vazio. Nenhum artista é independente de predecessores e modelos”. O autor ainda complementa, na mesma página, que a influência do passado não é “apenas lembrança, mas sobrevivência como realidade inscrita no presente. As realizações artísticas dos antepassados traçam os caminhos da arte de hoje e seus descaminhos”. Esta cadeia de pensamento de Plaza está relacionada também com a de Benjamin (1978), que comenta que as obras de arte sempre foram

passíveis de reprodução, e que são as técnicas utilizadas para estas reprodução que se configuram como algo novo, sendo concebidas com o curso natural da história e desenvolvendo-se cada vez mais rapidamente.

Ainda na ilustração de Klaus, percebe-se que os cabelos característicos dos quatro *Beatles* permanecem em destaque, dando movimento para a imagem. Os olhos também recebem atenção especial na obra, intensificando a expressividade dos rostos dos integrantes, com cada qual direcionando seu olhar para um ponto diferente, sem contato visual um com o outro. Apenas George Harrison olha diretamente para o receptor, o que pode ser captado como uma adesão de seriedade para a mensagem que ele queria compartilhar, afinal era a primeira vez que colocara três músicas suas em um trabalho da banda e, finalmente, tinha uma chance de estabelecer um diálogo musical um pouco mais longo com seus fãs – diálogo este que é aprofundado posteriormente.

Ao centro, onde as quatro cabeças se encontram, há uma colagem de fotografias que pode remeter a um emaranhado de pensamentos, uma fusão sinérgica dos quatro integrantes que se mistura e exala na margem superior do desenho. Considerando a influência da cultura da Índia que, aos poucos, se mostrava mais intensa no trabalho dos *Beatles*, é plausível a interpretação desta combinação de pensamentos tendo o escape no topo como uma alusão ao sétimo *chakra* indiano, que, segundo Johari (2010), remete à sabedoria e realização e é localizado acima da cabeça, sendo o centro da espiritualidade.

Não obstante, a parte ilustrada da capa somada às fotografias sobrepostas, quando observadas como um todo, transmitem uma sensação flutuante e vertiginosa que pode ser captada pelo movimento dos cabelos – os quais, segundo a Klaus Voormann Company (2013), era o foco da ilustração – e pelo posicionamento das fotografias, que parecem dissipar-se rumo ao céu (topo). Essa leveza caracterizada pode ser associada e transposta, também, ao uso de LSD, bastante caricato da contracultura, como uma tentativa de exteriorizar as experiências que tocavam partes profundas dos músicos enquanto desfrutavam da viagem proporcionada pelo ácido do momento.

Estas leituras pavimentam uma ligação direta com a contracultura, com os jovens que tinham muito a dizer sem saber como, que se perdiam em seus pensamentos, seja em função dos alucinógenos ou da quantidade de informação que passaram a processar. Esta capa opera como tentativa de representar uma geração com olhares profundos, às vezes solitários, preocupados em entender seu lugar e função no contexto

social ou, retomando os conceitos já apresentados de Geertz (2008), na teia de significações que subsidiava as relações sociais. A apresentação visual de *Revolver* é um interlúdio situado entre o disco e o contexto histórico em que foi lançado, estabelecendo uma relação de Alusão (C2) na classificação durandiana (1974) com a carga expressiva daquela geração contracultural, um momento de mudança para os *Beatles* que coincidiu com um momento de mudança para os jovens. Como a ilustração traz imagens diversas dos próprios *Beatles*, identifica-se ainda a Repetição (A1). A Circunlocução (B2) também está presente, pois a identificação do disco ser de *The Beatles* é dada simplesmente pela imagem da banda, há a omissão de um elemento (o nome do grupo por escrito) que é compensado pela similaridade que um segundo elemento (imagens de seus integrantes) adere à interpretação e decodificação da mensagem.

Outro fato que mostra as enlaças dos *Beatles* com o cenário e movimento jovem está na escolha do alemão Klaus Voormann para ser o encarregado da elaboração da capa do *Revolver*. Segundo informações da Klaus Voormann Company (2013), o desenhista era um jovem que saiu da música clássica para o *rock* (aproximando-o das ideias contraculturais) e que estava no meio artístico tanto através do desenho como pela música. Voormann respirava o mesmo meio e entendia o que os garotos ingleses queriam, chegando a morar com George e Ringo em Londres e, depois dos *Beatles*, a tocar baixo com Lennon na *Plastic Ono Band*. Ou seja, não foi apenas uma encomenda para um ilustrador qualquer, mas sim para uma pessoa que tinha uma história e elos com os *Beatles* e que teria tato para transpor imgeticamente a essência do disco e a mensagem que a banda desejava, fazendo com que a Comparação (A2) pela Similaridade com os traços contraculturais ficasse mais notória na apresentação visual deste trabalho.

DE VOLTA À “Banda dos Corações Solitários”, as canções *Penny Lane* e *Strawberry Fields Forever* seriam inicialmente inclusas no *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*. Contudo, foram distribuídas como *singles* nove meses antes, no dia 13 de Fevereiro de 1967, anunciando o disco que veio a público em 1º de Julho do mesmo ano. Por isso, não entraram na trilha do disco e foram adicionadas, posteriormente, no *Magical Mystery Tour*, lançado em 27 de Novembro daquele mesmo ano. Assim sendo, estas duas composições possuem relações diretas com o Sargento Pimenta e devem ser *linkadas* com este álbum, conforme comentários que se têm na sequência.

Previamente à imersão no contexto específico das canções, é interessante relevar que a maneira que um dado grupo de pessoas abraçará uma música depende de sua formação cultural. O mesmo princípio para a interpretação das relações apontadas anteriormente, como o trocadilho do nome *Sgt. Pepper's*, se aplica na receptividade das canções, tanto sonora como poética. Eco (1972, p. 168, grifos do autor) afirma que a percepção total de uma música “não é imediata e passiva: é um fato de organização que se *aprende*, e aprende-se num contexto sócio-cultural”, e que as leis de percepção “formam-se de acordo com determinados *modelos de cultura*”. Os ouvidos de uma sociedade específica estão pré-dispostos a escutarem composições melódicas diferentes das que um outro grupo de indivíduos notariam. A educação auditiva carrega sua bagagem cultural e isto infere no momento de decodificação do material sonoro, podendo gerar interpretações diferentes. Um exemplo que ilustra tal fato é o *ranking* das músicas mais escutadas nos Estados Unidos ser diferente das mais populares no Reino Unido. Com este adendo em mente, seguem alguns apontamentos que incidem no recorte estudado.

Em continuidade, então, a *Penny Lane* e *Strawberry Fields Forever*, ambas as canções são conexões com a infância de Paul e John, uma retórica nostálgica que foi significativa para a Inglaterra, uma vez que, enfim, os *Beatles* estavam começando a escrever e compor sobre lugares de sua terra natal, sem referências a marcos americanos, como de costume no *mainstream*. A nostalgia inerente nestas canções possui um teor adjetivado, pois mesmo que esse tempero local não se resuma às letras, incluindo também os trejeitos com piadas e sonoridades típicas de Liverpool as quais seus conterrâneos entenderiam, como comenta Turner (2014, p. 186-187), a funcionalidade das canções se limita à lembrança passada, sem estimular ou evocar uma ação presente e sem um encontro dialético para preparação do futuro (PLAZA, 2008, p. 6).

O mesmo sabor do passado é encontrado nos “Morangos” de Lennon, que insere em *Strawberry Fields* a dificuldade que um jovem tem de se expressar, característica sentida por John e outros tantos milhares de jovens que participaram da contracultura. Uma música que cria identidade com o público através da sensação compassada da letra e melodia, que convida o ouvinte a flutuar. Ainda em *Strawberry Fields Forever*, uma colagem sonora dialoga com a capa do *Sgt. Pepper's*: ao escutá-la, no marco de 1 minuto há uma edição que juntou duas gravações diferentes da música,

mudando a ambientação para esta nova parte da canção, deixando-a mais suja e pesada. Colagens operando sinestesticamente através do campo visual e auditivo. Estes dois prelúdios do Sargento Pimenta foram vestígios que funcionaram como *teasers* de como o álbum seria consolidado.

Uma consolidação que fez o *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* ser considerado por muitos um disco conceitual, podendo até ser elencado como o primeiro LP conceitual já lançado. No entanto, há controvérsias, como sugere Turner (2014). O autor aponta os lançamentos *Folk Songs of the Hills* (1947), de Merle Travis, *In The Wee Smal Hours* (1955), de Frank Sinatra, *Blood Sweet and Tear* (1963) e *Bitter Tears* (1965), estes dois últimos de Johnny Cash, como álbuns conceituais precedentes ao trabalho dos *Beatles*. Como conceitual entende-se um disco que dialoga consigo mesmo, que ela todo seu composto e o apresenta como um conjunto da obra, um trabalho para ser visto, ouvido e encarado em sua totalidade, e não com as músicas pinçadas isoladamente. Em um disco conceitual uma canção ocupa a ordem que deveria ocupar e não foi apenas inserida entre o *setlist* gravado. Ainda sobre álbuns conceituais, Roy Shuker aponta que:

Os **álbuns conceituais** e as **óperas-rock** são unificados por um tema, que pode ser instrumental, compositivo, narrativo ou lírico. Deixam de ser uma coleção de canções heterogêneas para tornarem-se obras narrativas, com uma sequência de canções individuais em torno de um tema único (SHUKER, 1999, p. 17, grifos do autor).

Ainda de acordo com as considerações de Shuker (1999), a preocupação em se constituir um disco conceitual surgiu nos anos 1960, quando o *rock* almejava atingir uma qualificação artística, o que justifica a denominação “*ópera-rock*” sendo destinada a alguns trabalhos daquela década.

As capas dos discos apontados por Turner podem ser visualizadas, respectivamente, na figura 16.

Figura 16 – Discos Conceituais de acordo com Turner (2014)



Fonte: Overstock.com (adaptado pelo autor)

Considerando o aspecto visual, o disco de Merle Travis não apresenta um apelo distinto atípico da indústria musical. A capa não personifica uma temática específica ou cria um diálogo aprofundado com o conteúdo sonoro que ela envolve. As músicas em sequência podem representar uma continuidade, mas que não é perceptível com a plataforma física que a acompanha. Já em *In the Wee Small Hours* há a presença de alguns traços mais consistentes, embora a introdução visual do cantor dá-se como ele é. Sua expressão suavemente franzida e as cores frias combinam com a penumbra aveludada de suas canções, que são fiéis ao estilo Sinatra.

*Bitter Tears*, o quarto disco da lista, acolhe o ouvinte em uma atmosfera melancólica de Johnny Cash, mas em termos conceituais não supera o *Blood, Sweat and Tears*, que merece destaque entre os quatro ranqueados na figura 16. Este álbum mostra o intérprete com uma picareta – diferente das apresentações usuais de músicos, com seus instrumentos e banda – e mantém esta temática nas gravações. Nas duas primeiras faixas há percussão simulando as batidas da ferramenta em punho de Johnny, ditando um ritmo de trabalho sequencial como o de um operário, que se alastra como um *tic tac* funcional como um metrônomo para as outras músicas, bem ao estilo Cash. Há uma

unicidade neste trabalho de 1963 que se destaca dos outros três discos citados por Turner, principalmente nas pontes entre a composição visual da capa e apresentação do artista com as composições gravadas.

Isto mostra que, realmente, o *Sgt. Pepper's* não é o primeiro disco conceitual da história da música. Vale agora, então, o aprofundamento em outra questão controversa: a saturação eu-lírica dos *Beatles* foi, de fato, um trabalho conceitual?

No disco dos “Corações Solitários”, um ponto interessante a ser apurado é que enquanto os lançamentos precedentes considerados conceituais apresentam uma linha clara da assinatura de seus autores, os *Beatles* trazem em 1967 um tom que curva a trajetória da banda, sendo um vetor para um novo caminho, um novo estilo musical que surgia nos anos 1960: o *rock* psicodélico, proveniente do *folk rock* e do *blues rock*<sup>15</sup>, junto com outros tantos derivados do *rock* que surgiram na onda experimental criativa da década de 1960. Houve uma migração imagética e sonora, como comentado por Carlin (2011, p. 153), lembrando que “Paul insistia que essa mudança na identidade do grupo lhes permitiria ser ainda mais audaciosos e reveladores em termos artísticos, numa escala nunca vista durante a sua era de cabeludos com cara de criança”.

Esta audacidade almejada por McCartney pode ser percebida em diversos pontos do *Sgt. Pepper's*. Durante as gravações “foram testados até posicionamentos diferentes de microfones para captar o áudio com efeitos revolucionários para a época” (SILVA, R. C., 2013). Um dos grandes desafios, além de ser algo que as pessoas não estavam acostumadas a fazer, era a limitação técnica dos aparelhos e equipamentos utilizados para as gravações.

[O disco contém] rock misturado com música clássica; música indiana entremeada a cravos renascentistas e climas circenses; uma orquestra de 40 músicos comandada por Paul McCartney; sons inusitados como um despertador; animais; o som de uma hipotética plateia [utilizando apenas] 4 canais de som (SILVA, R. C., 2013).

Já por volta dos anos 70, com o avanço tecnológico e mais recursos à disposição dos produtores, era possível realizar gravações em dezesseis canais – doze a mais do que os garotos de Liverpool tinham acesso. No entanto, esta mobilidade técnica não ocasionou um salto criativo por parte de outras bandas que se equiparasse ao

---

<sup>15</sup> Há um estudo sobre a árvore genealógica do *Rock* no século XX com um mapeamento completo da linhagem disponível em <http://www.concerthotels.com/100-years-of-rock>.

resultado do Pimenta, como comenta Heylin (2012). Isto comprova uma das revoluções inovadoras que *The Beatles* realizou em 1967 e que não pode ser repetida posteriormente, mesmo com o arsenal de aparelhos renovado nos estúdios de todo o mundo.

No diálogo contextual do Sargento Pimenta com o período histórico que os Estados Unidos e a Inglaterra protagonizavam, os laços entre os *Beatles* e a geração da contracultura (principalmente os *Baby Boomers*) foram atados também nas letras das canções. Os fãs foram capazes de estabelecerem um estreitamento no relacionamento com o álbum, se identificando com os detalhes cantados nas canções que se encaixavam em suas vidas.

É a menina que foge de casa (*She's Leaving Home*), é a volta por cima depois de uma juventude cerceada por regras intransponíveis (*Getting Better*), é a manifestação da felicidade de se ter opinião própria e brigar por ela (*Fixing a Hole*), é a vontade de dizer o quanto a gente precisa dos outros (*With a Little Help From My Friends*) (COTTA, 2013).

A composição de Paul McCartney que ocupa a sexta faixa do lado 1 do vinil, *She's Leaving Home* (Ela está Saindo de Casa), conta uma história comum daquele tempo e figura uma situação vivenciada por muitos. Segundo Turner (2014, p. 199), “adolescentes fugindo de casa eram o assunto do momento em 1967. Como parte da criação de uma sociedade alternativa, o guru da contracultura Timothy Leary incitou seus seguidores a ‘desertarem’, abandonarem a escolarização e o emprego formal”, estabelecendo um recorde de “fugitivos” – 90 mil – que geralmente migravam para São Francisco, o berço contracultural dos anos 1960. Melaine, a garota que inspirou a canção, era inglesa e não fugiu para a Califórnia, mas as sensações e anseios que os jovens enfrentavam, independente de que lado do Atlântico estivessem, eram bastante próximos. Turner (2014, p. 200) continua, afirmando que “o caso de Melanie é exemplar do conflito de gerações do fim da década de 1960. Melanie desejava uma liberdade da qual tinha ouvido falar, mas que não tinha encontrado em casa”. Esta canção, assim sendo, tendo como base a classificação de Durand (1974), estabelece uma relação de Comparação (A2) com o cotidiano da classe jovem de 1967. Um roteiro familiar e comum na época, que contextualizava a situação de muitas pessoas e que fora transportado para a esfera musical.

Tanto Tavares (2013) como Nardini (2013) completam que os *Beatles* realizaram uma síntese da cultura *pop*, tocando em temas muitas vezes não comentados, embora presentes na sociedade dos anos 60, dando voz para uma geração desgastada, tratando de revolução sexual, fuga da realidade e celebração do indivíduo através da exteriorização imagética dos alter egos desenvolvidos pelos quatro britânicos. Uma manifestação concreta do lúdico. O colorido vibrante, o excesso de informações visuais e o caos imagético reverberam visualmente a colagem sonoplástica gravada nos estúdios. O *design* da capa dá corpo e forma para a narrativa que as músicas deste álbum sustentam. A apresentação visual do *Sgt. Pepper's* é tão intensa e carregada quanto suas músicas. As diferentes personalidades colocadas na capa ao redor dos *Beatles*, desde figuras políticas até astros de cinema, podem ser entendidas também como uma forma de mostrar que eles, os *Beatles*, são acessíveis nos mais diversos meios. A difusão da arte fora do eixo elitista. A coloração saturada reforça a atmosfera popular e “grita” junto com as músicas.

Não obstante, a preocupação significativa com a arte do disco reflete, também, traços típicos do *design* retrô, com cores inspiradas nos tons vibrantes do arco-íris, “causando efeitos ópticos dissonantes”, como afirmam Raimés e Bhaskaran (2007, p. 138). As formas e linhas adotadas no período indicavam que a arte estava longe de ser burguesa, com portabilidade para todos, incluindo uma gama de indivíduos que, outrora, fora esquecida pelo requinte e sofisticação das classes mais abastadas. A tipografia tendenciou para uma nova roupagem e os trabalhos passaram a apresentar, ao invés de manuscritos, fontes curvilíneas, ornamentadas, geralmente ondulantes e com formas livres, remetendo ao psicodélico. No *Sgt. Pepper's* a palavra *Beatles* foi escrita com arranjos florais.

É plausível afirmar que as músicas deste álbum de 1967 não formam, em seu conjunto, uma história de temática única, mesmo com um início e fim bem pontuados e conectados com as músicas *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (primeira faixa do disco) e sua reprise (penúltima faixa), sendo que na primeira é cantado “*We hope you will enjoy the show*”, “*Sit back and let the evening go*” (Esperamos que você goste do *show*; sente-se e deixe a noite passar) e, na última, “*We hope you have enjoyed the show*”, “*We're sorry but it's time to go*”, “*We'd like to thank you once again*”, “*It's getting very near to the end*” (Esperamos que você tenha gostado do *show*; nos desculpe, mas precisamos ir; gostaríamos de agradecê-lo mais uma vez; está chegando perto do

final). Contudo, isto não é suficiente para derrubar a conceitualidade implícita (e explícita) deste trabalho, pois tal pluralidade de enredos (ponto que é retomado posteriormente neste trabalho) é pertinente com o segundo quinquênio dos anos 1960.

A tradução literal das frases expostas já foram compartilhadas. Mas, não se pode limitar o entendimento desta canção sem considerar as entrelinhas, o que seria desconsiderar o conselho do próprio Durand (1974) e Plaza (2008). O período aqui em questão corresponde a um dos mais psicodélicos dos *Beatles* e, por isso, merece uma intradução<sup>16</sup>. Começando por “*We hope you will enjoy the show*”, “*Sit back and let the evening go*”, os *Beatles* estão desejando – ocultamente através de falsa homologia provida por Trocadilhos (C5), como estrutura Durand (1974) – que o ouvinte aproveite ao máximo a experiência alucinógena, sem se preocupar com o tempo, degustando cada minuto sem ter hora para acabar. Um convite ao LSD já na primeira faixa do disco, ou ainda, um estímulo sonoro convidando para um estímulo visual na contiguidade por referência de Julio Plaza, que não ignora o contexto e, por isso, permite associações intersensoriais, as quais para Plaza (2008, p. 66) “efetivam a colaboração entre os diversos sentidos, possibilitando o trânsito intersemiótico e criativo entre o visual, o verbal, o acústico e o tátil”. A degustação das músicas somada ao catalizador psicoativo, o que deixa experiência com um apelo sinestésico potencializado. Na reprise da canção tem-se os versos, como já mencionados, “*We hope you have enjoyed the show*”, “*We’re sorry but it’s time to go*”, “*We’d like to thank you once again*”, “*It’s getting very near to the end*”. Agora o quarteto expõe a preocupação do ouvinte ter realizado uma viagem ácida de forma agradável e sentem muito pelos efeitos das drogas estarem dissipando.

Retomando a questão conceitual do disco, ao tecer seus comentários sobre tal, Shuker (1999, p. 18) aborda também o *Sgt. Pepper’s* e afirma que ele “é frequentemente considerado conceitual, mais por sua coesão musical do que por uma unidade temática”. Coesão musical e sua contextualização histórica que se mostra refletida e refletindo os sabores contraculturais. Plaza (2008, p. 80) comenta que a “simples mudança do contexto do signo, o deslocamento de sua singularidade como existente concreto, possui a particularidade de subverter a expectativa do intérprete e, portanto, sua experiência colateral com o signo”. Se o Sargento fosse lançado uma

---

<sup>16</sup> Termo cunhado pelo poeta Augusto de Campos, que designa uma tradução contextualizada, sem perder a essência camuflada no enredo, idioma, forma ou qualquer outro elemento que venha a agregar valor de significância à palavra.

década antes ou depois ele não seria um disco tão rico como o é. A periodização e o endereçamento temporal tornam o *Pepper's* um álbum conceitual, pois o diálogo com o entorno é uma constante e dá o sentido para algo que talvez poderia ser sem sentido, não real, ilusório, devaneio.

Ademais, uma das temáticas plurais e insistentes ao longo deste disco e que corrobora para seu caráter conceitual é a reafirmação de que nada é real, ou que o real impresso no *Sgt. Pepper's* não confere com o realismo conformista. Turner (2014, p. 195) cita as palavras de Lennon, que disse que “surrealismo para mim é realidade. [...] A visão psicodélica é realidade para mim e sempre foi”, se referindo à descrição de uma pintura retratada na terceira canção do disco, *Lucy in the Sky with Diamonds*. A “realidade” compartilhada de John Lennon se promove com a retórica estabelecida por ele, com as associações que cria com suas canções. A música acontece no tempo, mas não no tempo pragmático do relógio. O tempo musical é próprio, se cadenciando e acelerando em si mesmo. Os compassos e ritmos não obedecem ao marco segundo a segundo que os ponteiros provêm. A música faz seu próprio *tic tac*, criando ambientações de acordo com a sua vontade e incidindo ao espaço a sua métrica temporal. Portanto, ela mostra-se como uma bela candidata a transcrever o irreal, como Lennon o fez.

*Lucy in the Sky with Diamonds* leva as iniciais LSD e, somado ao teor surrealista da letra, é fortemente associada como uma apologia ao uso de ácido lisérgico. Mesmo com uma letra que o convida a imaginar-se em um rio com árvores de tangerina, céu de marmelada, flores coloridas de celofane e uma menina com olhos de caleidoscópio, Lennon nega esta relação ao LSD, apoiado por George Martin, afirmando que fora inspirada em um desenho de seu filho. Esta canção está mais preocupada em propagar o real aos olhos de Lennon – que, paradoxalmente, nada é real – do que as drogas. Sua letra ilustra imagens mentais e seu ritmo convida o ouvinte a flutuar. “A sinestesia, como sensibilidade integrada ao movimento e inter-relação dos sentidos, garante-nos a apreensão do real” (PLAZA, 2008, p. 46).

Em contrapartida, a afinidade das canções do *Pepper's* com as drogas passa por: *Good Morning, Good Morning* que, embora não fale diretamente de qualquer narcótico, é um retrato dos dias tediosos de Lennon, que não tinha muito que fazer após uma vida com drogas, um casamento em declínio e a rotina como companheira, como relembra Turner (2014); *A Day in the Life* com os versos “*found my way upstairs and had*

*a smoke*” (subi as escadas e dei uma tragada), que se referem às “escapadas” dos *Beatles* enquanto estavam em estúdio, e *I’d love to turn you on* (eu adoraria ligá-lo), o qual se porta como um eufemismo para um convite ao uso de LSD e, mais uma vez, uma conotação sexual, pois também pode ser traduzido como “eu adoraria te excitar” – audição pela música, visão pelo LSD e tato pelo sexo, outro Trocadilho (C5) e Semelhança de Qualidades que, assim como o título do álbum, mistura sinergicamente os sentidos; na canção *With a Little Help From my Friends* a letra diz que “eu fico chapado com uma ajudinha dos meus amigos” (tradução livre); e por *Within You Without You*, que George Harrison começou a escrevê-la em uma noite cercada de amigos e substâncias psicoativas, promovendo uma sensação comum de sabedoria e discussões sobre o significado do universo. Ao final da gravação é possível escutar risos de George, que achou que seria uma boa ideia se ele se expressasse, comenta Turner (2014). A vontade e busca pela expressão, mais uma vez, presente em um detalhe no legado dos *Beatles*.

Há alguns adendos ainda a serem feitos sobre *A Day in the Life* que competem ao conglomerado sonoro deste disco e são percorridos neste e nos próximos parágrafos. Esta canção possui dois momentos crescentes que se portam como uma excitação sonoplástica. Primeiro, ao marco de 1’42” Lennon canta o verso supracitado, *I’d love to turn you on*, que é sequenciado com uma levante orquestrada até 2’19” partindo das notas graves até atingir as mais agudas. Depois, já aos 3’48”, o mesmo verso é entoado novamente, acompanhado, mais uma vez, do passeio musical pelas escalas que dura até 4’23”. Nesta segunda repetição do verso os músicos foram instruídos a improvisarem, respeitando o tom da música e tendo como ponto de partida as notas graves e o de chegada as agudas, ignorando o que os demais estavam fazendo.

Há retóricas interessantes nestes dois momentos, que têm seu ápice nas notas agudas – *high* em inglês. Esta mesma palavra na língua inglesa pode ser usada no sentido alucinógeno, se referindo a um estado alterado de consciência, ou por outra, “ficar chapado”, “viajar”, “se drogar” (*get high*). Lennon canta sobre uma tragédia lida nos jornais, um acidente de carro, algo que pertence ao nosso cotidiano. Então diz que “adoraria ligá-lo” e, em seguida, transporta o ouvinte do grave ao agudo (*high*), do real para o ilusório, do cotidiano para um estado de consciência distinto. As notas tocadas somadas ao convite psicoativo de John retoricam uma degustação de LSD, estabelecendo a Comparação (A2) proposta na tabela 1, assim como o próprio convite é um Eufemismo

(C4), deixando a real intenção brotar discretamente. Além disso, como já mencionado, há a conotação sexual neste verso; a excitação do LSD é somada a um crescimento orgástico também incitado na crescente orquestrada do grave ao agudo ou, adaptando metaforicamente a esta temática libidinosa, de uma respiração ofegante aos grunhidos eufóricos do prazer.

Em complemento, as sensações provocadas pelo estímulo auditivo é também abordada por Plaza, o qual comenta que:

Em virtude das leis neuropsicológicas da sinestesia, as oposições fônicas podem chegar a evocar relações com sensações musicais, cromáticas, olfativas, táteis etc. A oposição dos fonemas agudos e graves, por exemplo, é capaz de sugerir a imagem do claro e escuro, do agudo e do arredondado, do fino e do grosso, do leve e do pesado etc. (PLAZA, 2008, p. 60).

A variação do grave ao agudo na escala desta música é o elemento com maior penetração sinestésica da canção. O efeito vertiginoso não é provocado a ermo, uma vez que a sensação de equilíbrio é provida pelos receptores internos nos ouvidos. A vertigem e tontura são causadas por disfunções perceptivas deste receptor. A relação auditiva com o equilíbrio é íntima. A vertigem pelo som, a maresia pela música, a leveza pelos acordes, então, pode ser respaldada pelo vínculo anatômico que a estrutura corporal apresenta.

Após a primeira “viagem” nesta música há o som de um despertador aos 2’21” que acompanha e reforça o verso *woke up, fell out the bed* (acordei e caí da cama) e *found my way downstairs and drank a cup* (desci as escadas e tomei café), que são, de acordo com Durand (1974), Metonímias (C3) as quais utilizam de partes do dia-a-dia para indicar a retomada à vida normal, a volta ao cotidiano, e ainda uma Metáfora (C2) ao fim dos efeitos psicoativos e início do novo dia, uma ruptura do onírico com a realidade dada pelo “cair da cama”. Apesar de indicar a retomada cadenciada do dia-a-dia, a música ganha outra atmosfera, ficando mais alegre e melódica. Seria uma sugestão de que mesmo a retomada ao ritmo tedioso fica mais interessante após o sexo e LSD? Provavelmente. O ambiente melancólico antes do “*turn you on*” é composto, musicalmente falando, por um sequência de notas que incluem acorde menores – no caso Si Menor, Mi Menor e Mi Menor com Sétima, respectivamente – entre outros

acordes maiores com aproximadamente 76b.p.m.<sup>17</sup>. Quando é cantada a parte “*woke up, fell out of bed...*” a sequência de acordes muda apenas para maiores e o b.p.m. vai para aproximadamente 165. Os acordes maiores e o ritmo mais acelerado transformam a atmosfera da música deixando-a mais alegre, tudo isso depois do primeiro “*I’d love to turn you on*” (a primeira excitação, a primeira viagem). Mais ao final ainda são repetidas as sequências menores de acordes, retomando parte da melancolia do acidente de carro que continua a ser narrado, mas com o b.p.m. ainda na faixa dos 165. Conforme a música vai sendo executada, vai ficando cada vez mais distante o ponto que aqui é referenciado como alusão ao uso de LSD, ou seja, o efeito vai diminuindo cada vez mais embora ainda não extinto totalmente, o que justifica a retomada dos acordes menores com b.p.p. acelerado (uma forma híbrida entre o início e meio da canção). Enfim, ao invés de retomar ao ritmo lento do início da música, há o segundo ponto de referência ao LSD, atingindo seu ápice e encerrando não apenas esta canção, como o álbum. O fim do vinil se dá após o ponto alto da ingestão de LSD e da relação sexual – sugeridos em *A Day in the Life*, conforme comentado –, terminando em estado de catarse, querendo permanecer na realidade psicodélica proposta por John Lennon. Por isso, também, esta é a última faixa do *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* e não ocupa esta posição a esmo. É o fim do álbum, o fim das alucinações, o fim da fantasia, o cair da cama e o despertar. Uma canção com uma letra que conta sobre uma mórbida rotina e que tem seu clímax em transposição de sensações hedonistas.

Em continuidade, a frase *found my way downstairs* também faz um contraponto com *found my way upstairs* – subir e descer, grave e agudo, real e ilusório, cotidiano e drogas, o que se encaixa como Duplo Sentido (A5), pois há um jogo de palavras que alude a um contexto terceiro. Já na segunda vez que é proferido o verso *I’d love to turn you on*, o fato dos músicos poderem improvisarem remete à busca pela autonomia e independência que os jovens daquela época desejavam, uma liberdade que permitiu expressão àqueles que participaram dessa gravação. Considerando a historicização, nota-se aqui a Comparação (A2) com o entorno social do período e a contiguidade por referência contextual.

A analogia das drogas com a imagem do *Sgt. Pepper’s*, tanto da capa como a narrada nas músicas, tange a esfera do fantástico, do ilusório, do plano dos sonhos. Algo que não existe fisicamente. Isto permite uma associação e leitura da bagagem visual

---

<sup>17</sup> Batidas por Minuto: uma unidade de medida que mensura a velocidade rítmica de uma música.

deste álbum com o conceito de *Drogentraumbilder*, comentado por Carone Netto (1974), que se refere às imagens oníricas provocadas pelas drogas. Transpondo o estudo de Carone na obra citada, qual voltado à poética de Trakl, para o domínio midiático dos *Beatles*, as relações são bastante similares: embora não sejam as substâncias alteradoras de consciência que constituem, por si só, o verdadeiro sentido e pertinência do Sargento Pimenta, elas abundam as construções visuais que, somadas às habilidades dos compositores e aos elos que estes estabelecem com a caracterização sessentista, faz-se emergir um trabalho cognitivo tangível.

Decerto, não é apenas no trabalho de 1967 que encontram-se relações entre as músicas e a cultura de drogas dos anos 1960. Em *Revolver* a faixa *I'm Only Sleeping*, de Lennon/McCartney<sup>18</sup> possui um desenrolar suave e vozes macias, uma letra que fala do gracejo em permanecer na cama e relaxar, um relaxamento provido pela contemplação das coisas. Uma relação de Comparação (A2) às viagens concebidas com o combustível do LSD. O solo de guitarra, que fora gravado do lado contrário da fita para atingir um som diferenciado e vertiginoso (novamente a relação multissensorial de vertigem-acústica), reforça a sensação psicodélica ritmada ao longo de seus três minutos.

Ainda em *Revolver*, uma característica contracultural interessante a ser observada está nas músicas de George Harrison que, conforme já comentado, pela primeira vez incluía três composições suas em um trabalho dos *Beatles*. Entre as canções de Harrison está *Taxman*, primeira faixa do disco. Como abre-alas para as demais, George traz de prontidão uma crítica direta aos altos impostos cobrados na Inglaterra. Ainda hoje é possível perceber pelas ruas de Liverpool a influência desta atitude governamental, que forçou moradores a fecharem com concreto algumas janelas de suas casas, pois havia tributação pela quantidade de vidraças nas moradias. Harrison questiona com rigor os altos impostos e faz referência direta a Harold Wilson, na época Primeiro Ministro Inglês do partido Trabalhista, e Edward Heath, que era líder da oposição do Partido Conservador, ao falar “Mr. Wilson” e “Mr. Heath” com um tom que pode ser interpretado como sarcástico e irônico. Os *Beatles* mostraram já na primeira música que não estavam contentes com a política dominante e que, assim como outros milhares, queriam mudanças.

---

<sup>18</sup> Canção suprimida da versão americana de *Revolver* por ter sido apresentada no single *Yesterday... and Today*, lançado 45 dias antes do disco, em 14/06/1966, contendo ainda outras duas músicas.

Outra contribuição de Harrison para o *Revolver* é *Love You Too*, que é equipada com uma sonoridade indiana, iniciando com o som cortante e característico da sitar (instrumento de cordas) e seguido pela tabla (percussão). Ares orientais agregados aos sucessos do ocidente. A influência de uma cultura diferente nas composições de uma banda do Reino Unido. Já a terceira música do compositor incluída neste disco, *I Want to Tell You*, fala sobre a dificuldade de expressão em meio a um turbilhão de pensamentos, uma confusão mental que é reforçada pela sonoridade dos vocais um tanto arrastados na gravação e o piano que acompanha a canção.

Nessas últimas três músicas é possível realizar uma Comparação (A2), mantendo o embasamento de Durand (1974), entre o sentimento exteriorizado nas letras e melodias com o sentimento compartilhado dos novos *beats*. Uma das alternativas buscadas para atingir essa transposição de sentimentos para as músicas, ou esta tradução de um meio para o outro, é comentada pelo o engenheiro de som do quarteto, Geoff Emerick, o qual lembra que ao iniciar a produção do *Revolver* “foi determinado que os instrumentos não deveriam ter o som habitual. O piano não deveria soar como um piano, a guitarra não deveria ter som de guitarra” (apud HEWITT, 2014, p. 126).

A faixa que deixa esta intencionalidade mais evidente é a última canção do lançamento dos *Fab Four* de 1966: *Tomorrow Never Knows*, composta por Lennon e creditada a Lennon/McCartney, conforme costume da dupla. Ela reverbera como um transe psicodélico, uma viagem sonoplástica alucinógena que funcionou de piloto para trabalhos posteriores. Nesta faixa foram utilizados vários recursos e efeitos de estúdio. A influência indiana também é notória e transmite uma sensação flutuante reforçada pelos ecos nos vocais. No entanto, há outro fato que torna esta canção mais significativa: ela foi inspirada no livro “A Experiência Psicodélica: um manual baseado no livro tibetano dos mortos”, escrito por Timothy Leary, já supracitado, estabelecendo laços de Similaridade por Comparação (A4) quando elencada na tabela 1.

*Tomorrow Never Knows* fala sobre meditação, como uma purificação mental. A letra se apresenta um tanto confusa, e realmente o é, reafirmando a mensagem sonora de um estado catártico sem a ponderação de tempo e espaço. George Martin, produtor musical do quarteto, afirma que “foi no *Revolver*, claro, que tivemos a faixa *Tomorrow Never Knows*, que foi uma grande inovação” (THE BEATLES, 2013b, tradução livre). Ao finalizar o LP com esta canção é como se *The Beatles* estivesse assinando a

carta de alforria da era *Yeah, Yeah, Yeah!* e ingressassem em um cenário musical mais politizado, maduro, com entrelinhas e conteúdo densificado. A prova disso veio um ano mais tarde, com o *Sgt. Pepper's*.

REAVENDO, ENTÃO, A questão da pluralidade de enredos no Sargento Pimenta, Timothy Leary comentou, conforme já exposto, que este foi o álbum que melhor retratou o Verão do Amor e a época que vivenciaram. O *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* foi uma *selfie*<sup>19</sup> de 1967. Um dos cenários daquele momento que incidiu no Pimenta através da omissão é a relação entre Inglaterra e Índia. O Reino Unido estava com dominação no país asiático e, para evitar qualquer desgaste junto à Coroa, os *Beatles* retiraram da capa a imagem de Mahatma Gandhi – líder pacifista indiano – que inicialmente apareceria ao lado direito da capa e próximo à palmeira, como pode ser visto na indicação da figura 17. Isto mostra o que Durand (1974) chama de Reticência (B4), uma vez que a exclusão de um elemento (imagem de Gandhi) foi dada em função de uma censura, um tabu, uma questão política que a banda preferiu não se manifestar. O contraponto disto está na influência indiana que os *Beatles* receberam e os instrumentos característicos daquela cultura que foram utilizados inclusive no *Sgt. Pepper's*. A visão que o ocidente incidiu sobre o oriente passou de forma bastante significativa pelos *Beatles*. Os garotos de Liverpool se envolviam em questões políticas; contudo, este caso em específico mostra a voz ativa de seus alter egos, do eu-lírico, em uma limitação circundada pela preocupação em se indispor com a família real.

---

<sup>19</sup> Nomenclatura que se refere a uma fotografia de um indivíduo tirada por ele mesmo.

**Figura 17** – Imagem dos bastidores da capa do Sgt. Pepper's



**Cenário:** Peter Blake e Jann Haworth  
**Foto:** Michael Cooper  
**Fonte:** Phaidon.com (adaptado pelo autor)

No exemplo citado de Gandhi a crítica política foi deixada de lado. Contudo, a banda passou a falar de temas polêmicos com maior frequência. Na era do *Yeah, Yeah, Yeah!*, considerando os cinco primeiros discos do grupo (do *Please Please Me* até *Help!*), os *Fab Four* cantaram as palavras *love, loves, loving, lovely, lover* ou *loved* 254 vezes, o que resulta em uma média de 3,68 “love” por canção. No período do *Rubber Soul* até o *Álbum Branco*, estas palavras foram ditas 190 vezes, tendo como média 2,32 a cada música. Se for considerado que somente na faixa *All You Need is Love* do disco *Magical Mystery Tour* há a recorrência de 78 vezes da palavra “amor”, a média cai para 1,36 repetições a cada canção. Além disso, muito do “amor” ecoado nas gravações de 1965 até 1968 não referencia paixões platônicas, flertes adolescentes ou namoros correspondidos ou não; “Amor” foi um dos “gritos de guerra” dos *hippies*, os quais prezavam pelo amor a tudo, às coisas, aos sentimentos, e não apenas no que tange o relacionamento entre duas pessoas. Os anos 60 ferream borbulhas de acontecimentos, sendo que a segunda metade sessentista foi um período de aprofundar o pensamento e maturar as questões de reflexão.

Assim fizeram os Beatles. O Sargento e o *Magical Mystery Tour* vieram como um *splah*, respingando tinta para todos os lados, e o *Álbum Branco* (figura 18) trouxe na capa a leveza do pensamento que se procurava estabelecer. Uma reflexão com

expressiva profundidade a qual, para os *Fab Four*, exigiu um disco duplo que, em paralelo aos dois anteriores, encontra-se no estágio de Oposição (A4), segundo a classificação de Durand (1974), com uma antítese visual e sonora, ou ainda uma Metalapse – uma ramificação de Perífrase (C4) –, pelo branco excessivo lembrar que os dois discos anteriores eram visualmente carregados. Quando observado o *White Album* por si só, então, encontram-se (pela ausência) características de Eclipse (B1), que consiste na supressão de determinados elementos de uma imagem, deixando-a com a sensação de incompleta. No caso do Álbum Branco, uma supressão total, um escoamento do visual que se mistura com a paradoxal Tautologia (B5) imagética, consistida no fato do produto (no caso, o disco) dispensar comentários ou apresentações, qual se justifica e se explica por si só. Inclusive, o nome “The BEATLES” é marcado apenas em alto relevo, sem tinta, o que não pode ser representado fielmente na figura 18, estabelecendo uma relação sinestésica com aquele que carrega o álbum em mãos. A leitura dos dizeres “The Beatles” só é possível se segurar o LP em uma posição que a luz ambiente revele com sombras suaves o nome da banda. Ou através do tato, recorrendo de modo simplista (ou minimalista) ao método de leitura para cegos desenvolvido por Louis Braille.

O tato exprime uma relação mais orgânica com o objeto, até por ser um receptor imediato. Ele proporciona um vínculo intimista com aquilo que lhe provoca as sensações, uma percepção mais integrada, embora menos especializada (PLAZA, 2008). O Álbum Branco reforça a relação tátil sobrepondo ao apelo do visual que o *Sgt. Pepper's* demandou. Não só as músicas do disco duplo, mas a própria capa convergem em sensações hápticas. O branco do *White Album* cega, e não apenas aos olhos, mas também aos ouvidos. Mais adiante um diálogo é feito entre a intencionalidade do silêncio (visual e sonoro) sob o prisma de sua estética, se pautando em Susan Sontag (1987).

Não obstante, é notória também a presença da Suspensão (B3), pois a capa toda branca e enigmática, sem apresentações ou sinopses visuais, pode despertar a curiosidade que será saciada na contiguidade do disco.

**Figura 18** – Capa de The BEATLES (The White Album/O Álbum Branco - 1968)

**Projeto Gráfico:** Richard Hamilton

**Fonte:** TheBeatles.com

Como já mencionado, o *White Album* será retomado no decorrer deste estudo. No momento, é oportuno manter o direcionamento ao Sargento Pimenta. Assim, em continuidade aos comentários acerca do *Pepper's*, ele também foi o primeiro disco da história a trazer as letras impressas na contracapa (figura 19). Até então esta não era uma prática dos músicos. Desta maneira, houve um reforço das mensagens cantadas nas canções e uma efetivação do verbal em documento, aderindo maior legitimidade às histórias descritas nas composições, dando forças para as ideias elaboradas e aumentando o impacto na percepção dos receptores. Além disso, proporcionou maior facilidade no processo de memorização das letras pelos fãs que adquiriram o LP. Uma ideia que hoje em dia pode ser vista como ligeiramente simples e banalizada, mas que foi inovadora e distinguiu ainda mais o *Sgt. Pepper's*, influenciando definitivamente os artistas seguintes, que continuam a adotar esta prática nos lançamentos recentes. Consta também na contracapa deste álbum (figura 19) uma fotografia da banda, sendo que o único *beatle* de costas é Paul McCartney. Para Durand (1974), isto é um traço de Inversão (D1), por trazer uma ordem trocada dos músicos. O contexto de 1967 também estava com várias ordens inversas, com manifestações contraculturais, sendo a mais

expressiva o já comentado Verão do Amor. Essas pontes contextuais se reafirmam em inúmeros detalhes do Pimenta. A retórica visual dada pela inversão na contracapa (e não na capa) porta-se como uma metalinguagem reforçando as indagações que os *hippies* confrontavam. Este inverso no verso tem seus laços com a migração dos valores dentro da contracultura.

**Figura 19** – Contracapa de Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967)

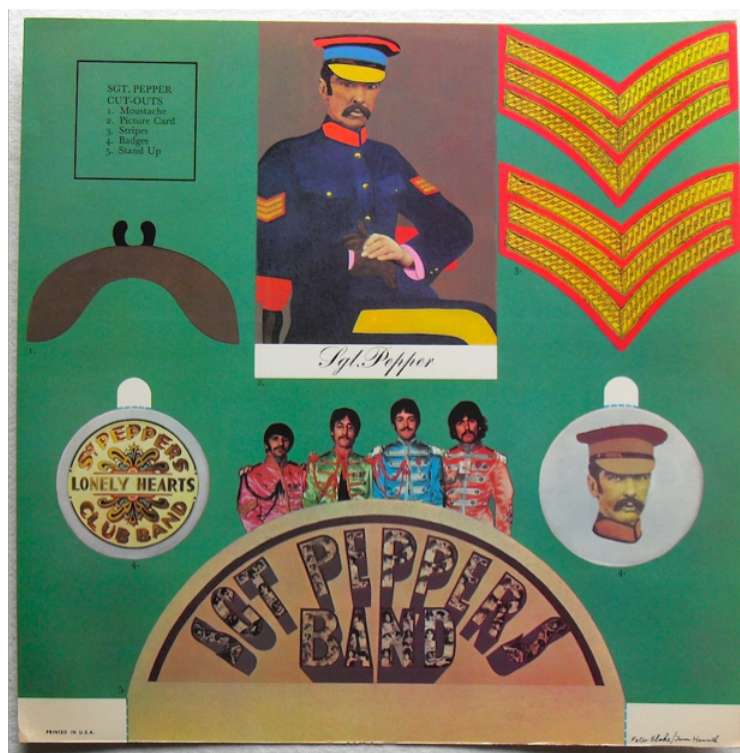


**Fonte:** Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (Vinil)

Ainda sobre o encarte, a elaboração de um conceito na capa e toda articulação cênica exigiu um investimento de aproximadamente 1.500 libras, um valor que chega a ser 300 vezes mais elevado do que a média do orçamento aplicado para esta finalidade nos anos 60 (TERRON, 2007). A influência da inovação do material gráfico do álbum trazida pelos *Beatles* é visível e perdura. Heylin (2012, p. 10) aponta que “a natureza do triunfo do Sargento foi tal que os *Beatles* conseguiram transformar a produção de álbuns – e não apenas os deles – numa maratona”. Este investimento cobriu ainda um diferencial anexado ao encarte que, assim como os próprios *Beatles*, possibilitava que os fãs se “transformassem” no Sargento Pimenta, promovendo a interatividade sinestésica através de figuras para recortar que poderiam ser extraídas e

utilizadas para ornamentar as vestimentas dos *pepper's* maníacos. A figura 20 traz este encarte interno especial que foi lançado em edição limitada.

**Figura 20** – Encarte interno de Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967)



**Fonte:** Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (Vinil)

Transpondo as barreiras dos simples *cut-outs* (ou dos recortes do encarte), os quatro de Liverpool assentam com a voz ativa compartilhada, coletivizada e pluralizada. Não eram apenas eles, os intocáveis *rockstars*, que podiam usar máscaras para falar o que muitos não queriam escutar. Assim como o *slogan* criado dois anos mais tarde por Timothy Leary em sua campanha para governador da Califórnia, os *Fab Four* estavam dizendo *Come Together... Join the Party* (venha junto, junte-se à festa<sup>20</sup>). A relação triádica entre imagem, som e enredo social é facilmente perceptível na encadernação do *Sgt. Pepper's*. Os *Beatles* nunca haviam sido tão visuais até então. E, mais que isso, foram inovadores da visualidade aplicada à música (ou seria da música aplicada à visualidade?).

Visualidade aplicada à música. Música aplicada à visualidade. Termos que convergem operações multissensoriais. “O cruzamento ou hibridização dos meios libera

<sup>20</sup> Há um trocadilho no inglês com a palavra *party*, que significa “festa” e “partido”. Este *slogan* deu origem à música *Come Together*, de John Lennon, lançada no disco *Abbey Road* em 1969.

grande força ou energia” (McLUHAN, 1969, p. 67). O *Sgt. Pepper’s* é uma bela ilustração do que, retomando o conceito de Jenkins (2009) supracitado no capítulo “A Mídiação dos Beatles”, seria uma abordagem transmidiática. O Pimenta é um álbum que se encaixa no que o autor chama de *Era da Convergência*, ultrapassando a amplitude das ondas sonoras e correlacionando uma trama narrativa sinestésica que é consistida em um círculo de expressão o qual reforça sua temática na pluralidade de mídias. Ou por outra, um universo do *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* foi criado e articulado de forma que sua consistência se afirma nele próprio, dada sua densidade e laços que expandem sua abrangência. Ao passo que as interligações das plataformas utilizadas para promoção do *Sgt. Pepper’s* acontecem há, conseqüentemente, a incidência da retórica durandiana (1974), que corrobora para o fortalecimento do círculo expressional do álbum. Isto tudo desenrolando-se na década de 1960, um período desprovido das facilidades tecnológicas (principalmente a *internet*) que hoje tornam o processo transmidiático mais acessível, interativo, dinâmico e colaborativo.

Isto mostra que a inovação perante a escassa tecnologia disponível somada aos cuidados gráficos (inéditos) e visuais fizeram do Pimenta um Sargento condecorado. Heylin (2012, p. 247, grifos do autor) compartilha um depoimento dado pelo *beatle* Paul McCartney quando, já em 2004, comentou sobre o impacto que o *Sgt. Pepper’s* teve na sociedade no final dos anos 1960, destacando a relevância do projeto ao dizer que o disco “tocou as notas certas, na época certa. [...] Mais do que marcar época, foi um álbum que sintetizou uma época... *Pepper* era algo de uma inevitabilidade absoluta. Tinha de acontecer. Quando finalmente aconteceu, foi apocalíptico...”.

Um apocalipse que teve seu cromatismo reforçado com o disco *Magical Mystery Tour* (figura 21), lançado em novembro daquele mesmo ano.

Este disco, como já comentado, contém as músicas *Strawberry Fields Forever* e *Penny Lane*, estabelecendo uma retórica com o lançamento dessas canções ainda como *singles* preludiando o *Sgt. Pepper’s*. Assim sendo, nota-se a Repetição (A1) que reforça a esfera psicodélica do Pimenta e estabelece uma continuidade linear com o trabalho anterior. Ainda há a Comparação (A2) visual estabelecida entre estes dois trabalhos sequenciais, sendo as matrizes cromáticas mais saturadas da banda. O Verão do Amor ainda incidia seus raios de sol no outono dos *Beatles*.

**Figura 21** – Capa de *Magical Mystery Tour* (1967)



**Foto:** John Kelly  
**Desenhos:** Bob Gibson  
**Fonte:** TheBeatles.com

O *Magical Mystery Tour*, ou a “Viagem Misteriosa e Mágica”, foi lançado como trilha sonora do filme homônimo e produzido especialmente para ser exibido na televisão<sup>21</sup>. Ele traz no enredo uma história de uma excursão a qual se compra o bilhete de embarque para um destino incerto, apenas com a promessa de que será “a viagem de sua vida”. No disco, a trilha desta viagem é roteirizada pela indicação das músicas que aparecem já na capa, como pode ser visto na figura 21. A palavra “trilha” encaixa-se aqui tanto quanto um caminho a ser percorrido como a trilha sonora. Assim como o disco anterior, este traz em sua primeira faixa um desejo de boas-vindas aos ouvintes com a música que batiza o álbum. Na película, tem-se a canção *Magical Mystery Tour* como a primeira e a penúltima música, repetindo o feito do disco *Sgt. Pepper's* e estabelecendo Similaridade (A2) entre o escopo estrutural destes trabalhos.

A viagem de ônibus no filme começa de forma cadenciada e monótona, passando a ganhar movimentos e situações inusitadas, com interfaces oníricas que migram do interior do veículo para um escritório militar, um campo aberto, uma gincana entre os participantes e uma corrida. Uma explosão de cores bombardeia o espectador e tem-se a volta para o interior do ônibus calmo, pacato e cotidiano. Um ambiente

<sup>21</sup> Na Inglaterra, o *Magical Mystery Tour* foi lançado em 1967 como um compacto duplo, sendo que seu lançamento em LP naquele país ocorreu apenas em 1976. Nos EUA o disco foi lançado em LP já em 1967.

rotineiro que não demora a ser interrompido com imagens flutuantes e aéreas acompanhadas da música *Flying*, a terceira do disco. Uma sequência confusa como aparenta ser que tem sua continuidade nesta mesma tônica ao longo do filme.

É interessante ressaltar que as imagens utilizadas no filme ao longo da execução da música *Flying* foram gravadas por Stanley Kubrick para “2001 – Uma odisseia no espaço”, mas não foram utilizadas pelo diretor na ocasião, conforme comenta Turner (2014, p. 230). Kubrick foi um dos nomes artísticos que representou a contracultura no cinema, como em “Dr. Fantástico”, de 1964. A inclusão dessas cenas do diretor neste experimento dos *Beatles* é significativa quando considerado o enredo sessentista. As cenas não estão aleatoriamente no longa. Há uma retórica com todo o movimento que se interligava por estas e outras plataformas. Neste caso, é compatível classificar esta ponte como Acumulação (A3), uma vez que se “juntam numa mensagem elementos diferentes”, como afirma Durand (1974, p. 33). As cenas não estão bem alinhadas com os acontecimentos que se desenrolam no filme; elas aparentam uma leveza caótica intencional – uma vez que a viagem provida pelo LSD é a referenciada –, empilhadas em meio às demais cenas do filme. Em outros termos, uma colagem, assim como a capa do *Sgt. Pepper’s*, mostrando a linearidade sequencial destes dois lançamentos psicodélico dos *Beatles*.

O longa *Magical Mystery Tour* conta ainda com versões instrumentais de músicas da era *Yeah, Yeah, Yeah!*, criando pontes com o início da carreira da banda em uma relação de Substituição Idêntica (C1), pois retoma canções em arranjos diferenciados.

Em relação ao contexto histórico vale salientar o dialogismo existente entre a viagem proposta pelo *Magical Mystery Tour* e a jornada realizada por Ken Kesey. Kesey era um escritor que, após finalizar seu segundo romance em 1964, decidiu reunir alguns amigos e cruzar os Estados Unidos em um ônibus escolar desgastado, saindo dos arredores de São Francisco, na costa oeste, e indo rumo ao leste nova yorkino com o pretexto de chegar para o lançamento de seu próprio livro. Apenas pretexto, pois para Kesey a viagem era o propósito de tudo, com sessões intensas de LSD dentro de um ônibus colorido que transportava pessoas com vestimentas ainda mais coloridas. Esta aventura é considerada como marco da transição dos *beatniks* para os *hippies* (ABREU, 2014). *Beatniks* que são representados no livro *On The Road* de Jack Kerouac (2004) traduzido como “Pé na Estrada” no Brasil e lançado em 1957 nos Estados Unidos. Este

livro foi um dos principais expoentes da geração *beat* dos anos 50 e exerceu sua influência nos jovens da década seguinte, que saíam em viagem pelo país.

O *Magical Mystery Tour* representa esses dois momentos, dialogando com as raízes contraculturais da década de 1950 e com o marco deixado por Ken Kesey. De acordo com a classificação de Durand (1974), a relação entre o filme e disco dos *Beatles* com estes dois momentos representativos da contracultura é de Similaridade por Comparação (A2), dadas as semelhanças entre o ônibus de Kesey e o utilizado no filme, assim como a viagem pelos Estados Unidos, que é contada no livro de Kerouac e vivenciada por Kesey. O filme ainda carrega a Metáfora (C2) ao representar visualmente vestígios do que pode ser compreendido como efeitos alucinógenos do LSD. A música homônima funciona como um *teaser* do que está por vir, um abre-alas com Trocadilho (C5) ao dizer “*roll up, roll on*”, que pode ser traduzido tanto como “preparem-se” como “enrole” (um baseado), ou ainda a frase “*take you away*” que Alude (C2) a uma viagem de substâncias psicoativas. Não obstante, é cantada também a frase “*dying to take you away*”, qual é uma referência direta e intencional ao Livro Tibetano dos Mortos, de Timothy Leary (TURNER, 2014).

É curioso apontar ainda o lançamento da música *Magic Bus*, dos conterrâneos *The Who*, lançada pelo grupo um ano depois, já em Julho de 1968. Apesar da divulgação deste *single* somente após o *Magical Mystery Tour*, ele foi composto em 1965 e trabalhado previamente com a banda *The Pudding*, em Abril de 1967 (7 meses antes do disco dos *Beatles*, lançado em Novembro), conforme aponta Rosemont (2014). Não se tem evidências diretas da relação e influência desta composição no álbum dos *Fab Four*. Contudo, vale o registro desta temática que retrata um momento similar, sendo reforçada por outros ingleses. As influências contraculturais eram, de forma bastante clara, a codificação das mensagens destes artistas.

Sobre a apresentação visual da capa deste disco, as quatro pessoas que nela aparecem estão camufladas, não se permitindo a identificação de quem está por trás das máscaras. Aqui se percebe a incidência da Reticência (B4) pelo fato de uma censura, expressa pelas fantasias vestidas, preservar o anonimato de quem está encoberto por elas. Não é possível ver nenhum dos *beatles*, mas entende-se que são eles ali representados e fantasiados.

A capa do disco possui também uma relação direta com a música *I am the Walrus*, ou “Eu sou a Morsa” (tradução livre), uma vez que uma das fantasias utilizadas é

de uma morsa. Aqui, identifica-se a Similaridade (A2) como uma forma de ilustrar o animal no encarte. Esta canção carrega ainda algumas outras particularidades a serem analisadas, como o fato da morsa ter sido extraída do poema “*The Warlus and the Carpenter*”, de Lewis Carroll, também autor de “Alice no País das Maravilhas”, como aponta Turner (2014). Carroll é uma das pessoas “coladas” na capa do *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, sendo referenciado mais uma vez no trabalho dos *Fab Four*, exercendo a Repetição (A1) do *link* já estabelecido no álbum anterior.

Esta mesma música ainda traz uma Falsa Homologia (C5) de duplo sentido. John Lennon faz uma piada interna nesta canção ao criar palavras e frases desconexas – como “sentado em um floco de cereal”, “pudim de substância amarela pingando dos olhos de um cachorro morto”, “sardinha de semolina” (tradução livre) – com a intenção de que algumas pessoas poderiam desprender esforços ao tentar encontrar o sentido ali inexpressivo. Conforme lembra Turner (2014), John finalizou a composição de “*I am the Warlus*” após saber que um professor de inglês analisava suas músicas em aula. Assim, Lennon criou uma letra ímpar, que aparentasse estar recheada de entrelinhas e pistas sobre as diferentes fábulas que circuncidavam os *Beatles*, mas que, na verdade, era uma grande sátira. Além da Falsa Homologia, a letra estabelece uma relação de Alusão (C2) ao fazer uma ponte com a canção supracitada *Lucy in the Sky with Diamonds*, cantando “*see how they fly like Lucy in the sky*”, ou “veja como eles voam como a Lucy no céu” (tradução livre).

Esta questão de interpretação de músicas de qualquer artista tange a esfera da interlocução e, conseqüentemente, adentra no enclave da decodificação. Susan Sontag (1987) comenta que a mediação é como uma maldição para a atividade do artista e por isso deve ser superada, podendo chegar ao ponto do afugentamento da arte pela própria arte, alcançando o que a autora chama de “silêncio”. No entanto, este silêncio do artista está distante do conceito de que ele não tenha algo a dizer. Pelo contrário, é o retrato de que ele continua a falar de um modo que seu público não possa escutar ou compreender – ao menos em primeira instância. “O silêncio é o último gesto extraterreno do artista: através do silêncio ele se liberta do cativo servil face ao mundo, que aparece como patrão, cliente, consumidor, oponente, árbitro e desvirtuador de sua obra.” (SONTAG, 1987, p. 14).

O silêncio pode ser entendido como uma maneira de romper com a decodificação e transcender as limitações das interpretações plurais que cada qual pode

empregar. Em ordem de evitar a dissonância reverberada, o artista lança mão de uma linguagem própria possivelmente ainda não decodificada, ou seja, falando sem poder ser escutado. Em um segundo momento, com o amadurecimento tanto dos propagadores como de sua arte e de seu público, a tradução daquela mensagem transmitida debruça-se às luzes do esclarecimento, pois trabalhos mais complexos serão apresentados e as pessoas passam a absorver as condições de exercitar a leitura dessas contribuições, engrenando as possíveis interpretações da obra (SONTAG, 1987).

O artista se torna maduro, sua obra se posta mais complexa e permeada com entrelinhas e, conseqüentemente, seu público aprende a identificar as nuances outrora ofuscadas. Uma tendência minimalista, então, pode se mostrar mais rica do que uma arte carregada com mensagens estampadas que não requer a reflexão daqueles que a observam. No entanto, as “formas mínimas”, conforme aponta Susan Sontag (1987), só são passíveis de existência se houver o seu oposto, ou seja, é necessário ter o conhecimento de som e linguagem para poder chegar ao entendimento e representatividade do silêncio. “O silêncio continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso (em muitos exemplos, de protesto ou acusação) e um elemento em um diálogo.” (SONTAG, 1987, p. 18).

Quando se observa a cronologia dos discos dos *Beatles*, mais especificamente o período contemplado nesta pesquisa, nota-se que a capa dos LPs foi ganhando mensagens diferentes e a apresentação imagética foi se tornando mais carregada. Em *Rubber Soul* a apresentação é feita com uma foto colorida dos quatro integrantes, sendo a primeira capa absterida do nome da banda, grafando apenas o título do disco, o que pode ser interpretado como uma mensagem similar a “vocês sabem quem somos nós, então escute o que temos a dizer”. Em *Revolver*, a capa exige uma leitura mais atenta e convida os olhares a passearem pelas linhas desenhadas. O *Sgt. Pepper’s* chegou com uma saturação de cores e composições, trabalhando conceito e explorando o vínculo dos elementos do álbum, uma capa carregada que dialoga com as canções e o contexto de seu lançamento. Na sequência tem-se o *Magical Mystery Tour*, também cacofônico e ligeiramente caótico. E depois de todo este crescente conjunto sobrecarregado, psicodélico, vibrante, como um grito visual, há então o lançamento de *The BEATLES*. Em complemento ao pensamento de Sontag, esta relação cronológica e ordenada dos discos dos *Beatles* assume as características do que Plaza (2008, p. 82) chama de Semelhança por Justaposição, pois a posição cronológica de seu lançamento

faz a associação contrastada com seus precedentes. Tais contrastes tornam as características de cada disco mais evidentes.

Este último álbum, diferente do *Rubber Soul* e de *Revolver*, traz apenas o nome da banda em alto relevo na capa. O disco em si não possui um nome. Dado este contraponto, é interessante notar que, agora, a banda passa o discurso para “você sabem quem somos nós, mas não podem entender o que queremos dizer”. Com a carência referencial para este trabalho e devido sua capa inteira branca, ele ficou conhecido como *The White Album*, ou O Álbum Branco, que se priva de elementos visuais para não desviar a atenção da mensagem que ele carrega. Conforme ainda explica Sontag (1987, p. 21), “talvez a qualidade da atenção que se aplica a alguma coisa seja melhor (menos contaminada, menos distraída) se se oferece menos”. O Álbum Branco pode ser o disco que mais exemplifica o aforismo de McLuhan, “o meio é a mensagem”, pois a apresentação que este disco faz de si mesmo é a nevrálgica narrativa do tema proposto em sua totalidade.

O silêncio imagético proposto pelos *Beatles* só foi possível porque a pavimentação para se chegar até ele foi bem solidificada. O público conheceu a trama visual da banda ao longo dos anos para, então, ser impactado com o Branco. Sontag (1987, p. 14) comenta que o artista “fica mais satisfeito por estar em silêncio que por encontrar uma voz na arte”. Os *Beatles* já haviam mostrado ao mundo a sua voz, suas músicas, seu estilo; já haviam provado do que eram capazes quando lançaram o Sargento Pimenta, principalmente. A jornada percorrida pela banda propiciou o momento eternizado com o *White Album*; o crescimento tendenciado ao silêncio possui suas raízes na maturação do pensar, que se edificou ao longo dos anos de estrada do grupo.

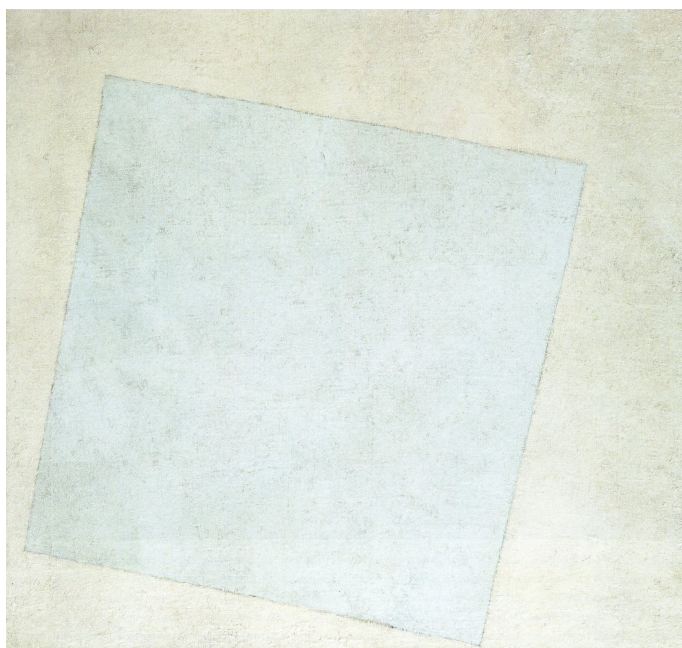
Esta maturação do pensar para os *Beatles* migrou de um universo cromático a um universo branco. Mais que isso, migrou na predominância do sentido amplificado pelo álbum. Outrora os olhos eram demasiadamente exigidos, a concorrência das cores disputavam a atenção focal das pupilas que desbravavam cada detalhe cromático, o campo visual provia informações para o entendimento do mundo visual. O espectador tinha função predominante de observador, aferindo as nuances e dimensificando o espaço através da disposição dos objetos. Agora, branco. Um álbum que para ser lido requer movimento (ação) tátil, que convida o indivíduo a um contato imediato, abandonando a posição de terceiro e passando a ser primeiro, a ser o sujeito

envolvido ao invés dos olhos envolventes. O Álbum Branco é um trabalho mais orgânico e, ao contrário do *Pepper's* que apresenta seu universo próprio, ele envolve o indivíduo em seu universo. “Tato e contato nos confirmam a realidade que vemos” (PLAZA, 2008, p. 56). O *The BEATLES* é um trabalho que tangencia mais o “universo comum” do que os dois discos anteriores, onde “nada era real”.

O Branco imponente do *White Album* só é possível, como supracitado, pela existência do *Sgt. Pepper's* e do *Magical Mystery Tour*. Agora, o primeiro impacto visual não é suficiente para a absorção deste novo trabalho. É requerido a sensibilidade háptica do espectador. Um esforço em conjunto do tato e visão operando para a compreensão do que se tem à frente. E assim o deve ser, sem a separação dos sentidos, afinal “tal separação é meramente cultural e corresponde a estágios de desenvolvimento da cultura humana que fazem predominar o sentido visual, na cultura ocidental, sobre os demais sentidos: o ‘proibido tocar’ é ocidental”, comenta Plaza (2008, p. 57). Retomando, então, que ao menos metade do *White Album* foi escrito e concebido pelo grupo durante um retiro espiritual na Índia, a influência oriental se mostra definitivamente enraizada nos conceitos deste disco duplo, iniciando pela sua apresentação sinestésica. Para complementar o equilíbrio mais proporcional que os *Beatles* promoveram, McLuhan (1969, p. 57) diz que “uma das causas mais comuns de ruptura em qualquer sistema é o cruzamento com outro sistema”, e complementa (1969, p. 75) afirmando que “o híbrido, ou encontro de dois meios, constitui um momento de verdade e revelação, do qual nasce a forma nova”, reforçando e retoricando o diálogo entre os meios e desacorrentando a dependência majoritária a apenas um dos sentidos.

Ainda com base nas diretrizes de Sontag (1987, p. 22) e reafirmando o que já foi ponderado por Plaza (2008), a autora diz que “é quase impossível para o artista escrever uma palavra (ou transmitir uma imagem, ou realizar um gesto) que não o relembre algo já efetuado”. Eis, novamente, a (re)incidente retórica. Por isso, uma referência que mostra-se pertinente ao Álbum Branco é uma citação à obra de Kazimir Malevich, pintor abstrato soviético que pintou o branco sobre o branco (figura 22), contrastando o que não tem contraste, transcendendo a forma e a cor.

**Figura 22** – Branco Sobre Branco, de Malevich (1918)



**Fonte:** Malevich (2014)

Malevich criou o que ficou conhecido como “Movimento Suprematista” e é conhecido por utilizar formas geométricas simples e, com elas, desenvolver o universo suprematista, que consiste no “puro sentimento artístico”. Para o artista, o branco em sua obra não retrata o vazio de um limbo; pelo contrário, representa, como o próprio Malevich (2014) denomina, “o mar branco livre”, uma área sem limites que não se esgota em sua representação, sendo uma libertação das possibilidades finitas que a terra propõe aos indivíduos. O pintor se preocupava em expressar a realidade espiritual além da física, transpor o cognitivo, transcender-se através de sua arte. Para Kazimir (2014), é válido o sentimento puro traduzido pela criatividade artística.

“O Suprematismo é a redescoberta da arte pura que, ao longo do tempo, se tornou obscura pelo acúmulo de ‘coisas’”, afirma Malevich (2014, tradução livre) em seu Manifesto Suprematista. O Álbum Branco é um disco suprematista na carreira dos *Beatles*. O acúmulo psicodélico dos anos anteriores permitiu a existência deste disco tal como ela é. A capa branca se abstém dos elementos visuais pois já está carregada com a carga sentimental da pura manifestação artística. Se observada descontextualizada, assim como o quadro branco sobre branco de Kazimir, pode aparentar vazia e superficial para o público, mas a profundidade expressiva é densa e infinita.

Assim como o Suprematismo não surgiu para criar um novo mundo de sensações e sentimentos, mas sim para possibilitar uma nova forma de expressar este

mundo de sentimentos – como traz o Manifesto Suprematista de Malevich (2014) –, o *The BEATLES* não veio para solidificar uma nova fase da banda, mas sim para expressar de forma mais madura e livre as inquietações do quarteto. O *Revolver* marca uma ruptura do *Yeah, Yeah, Yeah!* e dá as boas vindas ao psicodelismo. Já o *White Album* não rompe, ele transcende. Eleva a condição expressiva de seus compositores e aponta o novo direcionamento dos garotos de Liverpool.

“O Suprematismo abriu novas possibilidades para a arte criativa”, comenta Kazimir (2014), e o Álbum Branco também. Na discografia dos *Beatles*, a sequência de lançamentos pós 1968 é dada, respectivamente, pelo *Yellow Submarine*, que foi um disco trilha sonora de um filme homônimo e que teve os trabalhos realizados em paralelo com o *Magical Mystery Tour* (o que também justifica o apelo colorido e psicodélico, mesmo sendo lançado depois do *White Album*), pelo *Abbey Road* e *Let It Be*, que, conforme já comentado, o primeiro traz o grupo atravessando a faixa de pedestres na Abbey Road, literalmente saindo de cena, e segundo estampa na capa a individualidade de seus integrantes. As novas possibilidades criativas para os *Beatles* estavam nas carreiras solas e o disco branco já conduzia esta reta final dos *Fab Four*. Uma das características de independência deste trabalho está na troca do selo, pois antes os lançamentos eram feitos pela *Parlophone* e o *White Album* foi o primeiro trabalho sob os cuidados da *Apple Records*, criada pelos próprios *Beatles*.

*The BEATLES* foi um trabalho de contrastes com os padrões apresentados pelo grupo. O lado conceitual, assim como mostrado no *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, é presença marcante deste disco, começando pela silenciosa capa. O LP duplo é como uma desconstrução do que fora apresentado até então. A colagem sonoplástica, embora não extinta e ainda presente (como nos longos 8' 22" de *Revolution 9*), deu lugar a um desenvolvimento musical de caráter mais orgânico, com a inclusão de faixas acústicas (como *Blackbird*, *Julia* ou *Mother Nature's Son*) ou mesmo a substituição da guitarra elétrica pelo violão – o que pode ser encarado também como passos ao silêncio (como em *Rocky Raccoon*). As cores convergiram (e não resumiram) ao branco, a pressão e tarefas cotidianas abriram espaço para a meditação e retiro espiritual que o quarteto realizou na Índia em Fevereiro de 1968, onde estima-se que metade do álbum foi escrito ou ao menos iniciado, conforme mostra Turner (2014).

Permanecendo nos relatos de Turner (2014), é interessante ressaltar que a canção *Julia*, composta por Lennon, faz uma abordagem direta à sua mãe que faleceu

em 1958. Ao mesmo tempo, John homenageia Yoko Ono, seu novo amor que conhecera em 1966 e cujo significado do nome na língua japonesa é “filha do oceano”, ao dizer “*ocean child*” (criança do oceano, tradução livre) na letra. Yoko era uma poetisa minimalista e começou a escrever para o *beatle* enquanto ele estava em seu retiro na Índia. Ono também está relacionada na canção *Yer Blues*, que “representa um grito de socorro angustiado para Yoko” (TURNER, 2014, p. 269). Ainda de acordo com o autor, esta música era um vislumbre de como John seguiria sua carreira após os *Beatles*.

Carreira esta que pode-se destacar ao menos dois momentos os quais retoricam o *White Album*. Primeiro no disco *Unfinished Music No. 2: Life with the Lions*, lançado por John Lennon e Yoko Ono em 9 de Maio de 1969, contendo a música *Two Minutes' Silence* (dois minutos de silêncio, tradução livre), a qual – assim como em um trabalho de John Cage que será retomado adiante – consiste literalmente em dois minutos de silêncio. Segundo, Lennon e Yoko criaram um país fictício batizado de “Nutopia” que tinha como hino nacional a “*Nutopian International Anthem*”, uma canção que se resume a 4 segundos de silêncio. O Hino de Nutopia, lançado no disco *Mind Games* de 1973, pode ser adquirido atualmente por US\$1,29 na *iTunes Store*<sup>22</sup>, mesmo valor da música que intitula o álbum de Lennon.

Assim, percebe-se a evidente e silenciosa ligação branca do disco com o entorno pessoal de Lennon. Ao cruzar outra parte da letra de *Julia* com a estética do silêncio de Sontag (1987), mais uma relação é apurada no que tange a libertação do artista. Quando a canção diz “*Half of what I say is meaningless; but I say it so the other half may reach you*”<sup>23</sup> – que embora não fossem exatamente as palavras de John Lennon, uma vez que retirou esses versos de uma coleção de provérbios publicada em 1927 de Kahlil Gibran (TURNER, 2014) – é possível perceber vestígios da tentativa de emprego de uma linguagem própria por parte do artista, que se justifica por ainda não poder ser compreendido pelo público. Diferente do *Sgt. Pepper's*, quando o movimento contracultural encontrava dificuldades nas formas de se expressar, agora a barreira transita para a outra ponta, estacionando no processo de decodificação e compreensão do “expressar”, deixando a lacuna do silêncio. Um silêncio que paradoxalmente ecoa até que se apure a mensagem.

---

<sup>22</sup> Loja virtual da *Apple Inc.* para compra de músicas e álbuns completos online. Valores de Dezembro de 2014.

<sup>23</sup> “Metade do que eu digo não tem significado; mas eu digo com o intuito da outra metade chegar até você” (Tradução Livre).

Outro relato que mostra a dissonância entre a mensagem transmitida pela música dos *Beatles* e a recebida é encontrado em um depoimento de John Lennon, que afirmou:

Eu faço pra mim primeiro. O que quer que as pessoas entendam depois é válido, mas não tem necessariamente de corresponder aos meus pensamentos sobre o assunto, OK? Isso vale para as 'criações' de qualquer um, arte, poesia, música etc. O mistério e essa merda toda que se constrói em torno das formas de arte precisam ser rompidos (LENNON apud TURNER, 2014, p. 247).

A complexidade estava na simplicidade. A maior parte do material desenvolvido na Índia era mais direta ao ponto de, conforme mencionado na faixa *Julia*, deixar claro que o público não estava entendendo o que eles queriam dizer. E com as inúmeras tentativas de pessoas diversas tentarem encontrar significados nas entrelinhas ao longo das obras dos *Beatles*, Lennon compôs *Glass Onion*, uma canção dotada de sarcasmo e que brinca, assim como *I am the Warlus*, com os rumores e fofocas acerca de outras músicas dos *Beatles*, entre elas *Strawberry Fields Forrever*, *There is a Place*, e outras. Se estruturado pelo pensamento de Durand (1974), as irônicas frases destas canções podem ser vistas como Hipérboloes (C1) quando *linkadas* à intenção de John, que exagera em seu senso de humor criando conteúdo onde, na verdade, não há; preenchendo um espaço com motejo e, com isso, dando-lhe a aparência de algo substancial e rico em interpretações.

O *The BEATLES* foi um álbum marcante no ciclo da banda, assim como o *Rubber Soul* foi o primeiro a querer engatinhar ao psicodelismo. Ele foi um divisor no trabalho do quarteto, tanto imagética como sonoplasticamente. Ao falar do disco da capa branca, Turner (2014, p. 241, grifos do autor) conta que John Lennon se referia a este trabalho “como o primeiro disco não reprimido depois da grande fase reprimida da banda que, de acordo com ele [Lennon], começou com *Rubber Soul* e terminou em *Magical Mystery Tour* e *Yellow Submarine*”.

Aqui, mais uma vez, é possível interligar com os traços propostos por Sontag (1987, p. 13), quando se percebe a libertação do artista em busca de uma linguagem própria, em busca da transgressão de sua própria arte. A autora discorre em sua obra que “embora seja mais uma confissão, a arte é mais do que nunca uma libertação, um exercício de ascetismo. Através dela o artista torna-se purificado – de si

próprio e, por fim, de sua arte”. Mark Chapman não aceitou este posicionamento de purificação de Lennon e o assassinou em 8 de Dezembro de 1980.

A “purificação silenciosa” foi procurada e executada anteriormente também por John Cage, compositor norte-americano que em 1952 desenvolveu sua obra mais famosa, a 4’33”. Esta é uma canção a qual os músicos não tocam absolutamente nada ao longo do tempo que intitula a canção. Eles ficam quietos, parados, em silêncio. Contudo, a canção não é silenciosa. Sua apresentação objetiva que os ouvintes escutem a ambientação, os ruídos que acontecem ao seu redor, os barulhos encobertos quando outras músicas são executadas. Cage comenta que o “silêncio não era a ausência do som, mas era uma operação não intencional do meu sistema nervoso e da circulação do meu sangue” (2014, tradução livre). Assim, como forma de buscar a sua orgânica musical, surgiu 4’33”, que fora inspirada, também, por outro artista que lançou mão do branco para buscar na pintura a sua natureza mais essencial. Trata-se de Robert Rauschenberg, que em 1951 fez a obra *White Painting*, conforme figura 23.

**Figura 23** – White Painting (three panel), de Robert Rauchenberg (1951)



**Fonte:** Artsy (2014)

As influências da arte moderna se mostram fortes na trajetória dos *Beatles*. Eles não foram os primeiros a procurarem uma libertação que tende ao minimalismo, mas foram pioneiros em registrá-la visualmente no cenário musical. Acompanhando a levante rumo ao simplificado, encontra-se também no Álbum Branco a canção *Why Don't We Do it in the Road?*, de autoria de Sir Paul McCartney, que é um *blues* simples, escasso

em arranjos, com apenas três acordes e uma letra com duas frases: “*Why don’t we do it in the road?*” e “*no one will be watching us*”, que significa “por que nós não transamos no meio da estrada? Ninguém vai nos ver” (tradução livre). Uma música simples, com uma melodia simples, uma letra simples, com acordes simples e que aborda um tema simples, embora às vezes seja tratado com uma complexidade embaraçosa. Ao longo de sua curta duração de 1’43” a preocupação é o sexo, um ato orgânico e primitivo que dialoga com o minimalismo do *White Album*.

Evidentemente, o quarteto continuava a utilizar substâncias que poderiam ajudar em sua caminhada introspectiva. A sensação vertiginosa é presente também no *White Album*, interligando os sentidos. A própria capa já não provê um ponto de referência para fixar os olhares e deixa o espectador navegando visualmente. Nas músicas um dos exemplos flutuantes pode ser apurado em *Dear Prudence*, que convida o ouvinte a admirar as coisas simples do mundo, a aproveitar os presentes que estão em volta de cada um. O pedido para “olhar ao redor” é entoado como um *looping*, com os versos “*look around*” ecoando ciclicamente, com jogo de vozes no *stereo*, passeando pelos canais direito e esquerdo e com uma guitarra que preenche o canal esquerdo ao anunciar a entrada do verso, deixando a reverberação do “*look around*” mais intensificada. A linha do contrabaixo conta com *slides*<sup>24</sup> na primeira parte da canção, o que colabora para sua atmosfera agravitacional.

Ainda na esfera flutuante das drogas, a canção *Everybody’s Got Something to Hide Exceptd Me and My Monkey* traz na letra os dizeres “*the deeper you go, the higher you fly. The higher you fly, the deeper you go*”<sup>25</sup>, com um Trocadilho (C5) já conhecido dos *Beatles* com a palavra “*high*” em alusão aos efeitos alucinógenos. Como visto, 1968 foi o ano das reflexões. Então “quanto mais profundo você for”, quanto mais o indivíduo refletir sobre o que está acontecendo ao redor, “mais alto você voará”, maior será o desejo por um lugar onde as coisas se resumem na essência de existir, esquivando das complicações. A frase termina afirmando que o oposto também se aplica, deixando um eixo cíclico entre a reflexão e o esclarecimento – que se dá através da libertação espiritual, das drogas, da meditação ou de qualquer atitude que transcenda o indivíduo de sua condição censurada.

---

<sup>24</sup> Técnica de tocar uma nota em um instrumento de cordas e arrastá-la até uma outra nota.

<sup>25</sup> “Quanto mais profundo você for, mais alto você voará. Quanto mais alto você voar, mais profundo você irá” (tradução livre).

Reflexão, espiritualidade, paz interior, autoconhecimento, serenidade, simplicidade... Nesta busca do entendimento das coisas como elas são, pela primeira vez, Ringo Starr conseguiu colocar uma música de sua autoria no disco. Ele já estava tentando há quatro anos e apenas inseriu uma composição inteiramente sua no disco de 1968, como comenta Turner (2014). Trata-se de *Don't Pass Me By*. A maturação do pensar estava em alta nesta fase dos *Beatles*, o que se mostra como um ambiente propício para este passo do baterista do quarteto, divulgando qualidades suas ainda não compartilhadas.

Ringo também se encarrega dos vocais da música de despedida do álbum duplo composta por Lennon. *Good Night* (ou Boa Noite, tradução livre) apresenta uma melodia tranquila, voz suave, ritmo cadenciado, bem propícia para a resfolga noturna e que procura estimular o relaxamento muscular daquele que a escuta. Ou por outra, um estímulo sonoro relacionando as demais percepções sensoriais que objetivam a tranquilidade. Enquanto a última faixa do Sargento dizia “acordei e caí da cama”, interrompendo o onírico lisérgico insinuado anteriormente, o *White Album* termina com uma canção que deseja uma boa noite de descanso. Mais um contraste entre o Pimenta e o Álbum Branco. Após muito pensar e vivenciar a organicidade da vida, um repouso no silêncio da noite parece ser a melhor alternativa.

Starr ainda forneceu, despretensiosamente, uma contribuição bastante expressiva, como sugere a contracultura. Paul possuía o desejo de elaborar algo mais gritante e agressivo, mesmo em meio às acústicas resgatadas no Álbum Branco. E foi assim que surgiu *Helter Skelter*, uma das músicas mais *rock'n'roll* do quarteto, energética, gritada, agressiva, barulhenta. Sua gravação foi tão intensa que ao final é possível escutar Ringo dizendo “eu estou com bolhas nas mãos!”, um desabafo natural e instintivo que foi mantido. É curioso observar como um álbum com o apelo orgânico pode conter desde canções extremas, como *Helter Skelter*, até melodias pacíficas como *Blackbird*. Há um contrapeso dentro do próprio *The BEATLES* que, dada as devidas proporções, se assemelha ao contraste entre este álbum e seu anterior. As canções são mais individualistas em termos de composição, então houve margem para uma carga expressiva mais livre, independente da temática a ser abordada. Há um vetor que conduz a banda como um todo às novas perspectivas, como supracitado, mas é um vetor largo que acomoda variações, desde a inocente *Ob-la-di Ob-la-da*, de McCartney, até a profunda e detalhada *While My Guitar Gently Weeps*, de Harrison.

Afinal, como a própria afirmação de Lennon já mencionada, eles não se sentiam tão livres para compor e criar desde o *Rubber Soul*. Até por isso que este disco é um bom indicador para as carreiras solos que os integrantes tomariam posteriormente. A consistência do *White Album* está na essência das canções, por ser o que elas são, por expressar o que eles queriam, independente se alguém estaria capacitado para esta leitura ou não. O Álbum Branco é composto por quatro pessoas que formam uma banda, e não por uma banda composta por quatro pessoas. Isto tira o brilhantismo e fragiliza o referencial que este trabalho possui? Não. Pois não foram seus integrantes que tomaram rumos individuais, mas sim a banda e o momento que atravessaram que proporcionaram o engajamento das respectivas carreiras solos. Do mesmo modo, o disco da capa branca não teria sua magnitude se não fosse pelos passos dados pelos vinis precedentes. A dissolução dos *Beatles* era iminente e, assim como o *Sgt. Pepper's*, tinha de acontecer. Enquanto o quarteto se dissolvia, surge o *The BEATLES*, coroando, até então, todo o legado do grupo.

O ponto de início da “repressão” citada por John Lennon se dá com o *Rubber Soul* (figura 24) de 1965. Curiosamente, essa represália consiste no período mais criativo dos *Beatles*. Talvez a pressão que incomodasse John fosse em função das turnês exaustivas, do processo de gravação intenso, das inovações que tentavam em estúdio e dos experimentos que realizavam. Contudo, mesmo com este desconforto mencionado pelo *beatle* primogênito, suas músicas fizeram diferença e marcaram, inicialmente, uma geração; hoje, várias.

Entre os discos analisados no presente recorte, este é o que menos apresenta relações sinestésicas e densidades profundas. Afinal, entre os cinco lançamentos aqui detalhados, é o mais novo, o primeiro de uma fase promissora a qual começou a se curvar ao psicodelismo e timonear a carreira dos *Beatles* para experimentos inéditos e de magnitude ainda não atingidas. Dentro do legado na história da música como um todo, vale lembrar que o *Rubber Soul* está elencado como o 5º disco na lista dos 500 melhores de todos os tempos do gênero *rock*, segundo a revista *Rolling Stone* (LEVY, 2005) conforme já mencionado, estando na frente, inclusive, do badalado Álbum Branco, que ocupa a décima posição.

**Figura 24** – Capa de Rubber Soul (1965)



**Foto/Arte Gráfica:** Robert Freeman

**Fonte:** TheBeatles.com

O *Revolver* seguiu sua tendência do disco de 1965 ao ocultar o nome “*The Beatles*” da capa. Aqui, consta apenas o título do vinil configurado em um tipografia curvilínea, ornamentada, arredondada – característica que está de acordo com o contexto da época com a onda contracultural. Com isso, assim como em seu sucessor, é presente aquilo que Durand (1974) chama de Circunlocução (item B2 da tabela 1), fazendo com que a identificação do grupo seja feita apenas pela fotografia da capa, sem a necessidade do nome estar grafado. Conseqüentemente, isto implica na seguinte intradução: “você sabe quem nós somos, então preste atenção no que queremos contar”, que também foi retoricada no *Revolver*. Estes são os primeiros indícios dos novos limites que os *Beatles* viriam a explorar; Lennon mesmo comentara que este é o marco que representa “o fim da fase ‘inocente e tribal’” da banda, como afirma Turner (2014, p. 130).

A capa começa dando as boas-vindas em forma de vertigem, ideia que surgiu quando as fotografias para o disco foram apresentadas aos *Beatles* e, por um posicionamento errado no projetor, ficou com esta aparência flexível que agradou a banda. Não foi algo planejado, arquitetado, com uma narrativa maior de subsídio, mas

sim algo espontâneo que traduziu a vontade do grupo no momento. Esta vontade, embora não comprovada, pode ter sido influenciada pela recém introdução do quarteto à maconha e aos primeiros efeitos lisérgicos os quais imergiram. Ainda, é possível identificar semelhanças visuais entre a capa do *Rubber Soul* e as capas de *Bringing It All Back Home*, de Bob Dylan (uma das grandes influências do quarteto), lançado em Março de 1965 com uma fotografia distorcida, e de *Mr. Tambourine Man*, da banda americana *The Byrds*, lançada em Junho de 1965 com uma imagem estilo “olho de peixe”. A fotografia original para a capa deste LP dos *Beatles* lançado em Dezembro de 1965 pode ser conferida na figura 25.

**Figura 25** – Fotografia Original para capa de Rubber Soul



**Foto:** Robert Freeman

**Fonte:** Silva (2015)

Contudo, este ainda não seria um álbum psicodélico, mas sim um suave engatinhar rumo às percepções alternativas da realidade. Agora, os temas amorosos já não compunham mais toda a cúpula temática das canções, que deram lugar a um diálogo mais consistente. Mesmo com músicas como “*We Can Work it Out*”, fruto de um relacionamento conturbado de Paul, estão bem à frente do que se propõe na fase do *Yeah, Yeah, Yeah!*. Para uma banda que só falara de amor inocente e paixão adolescente, é uma grande ruptura lançar “*Nowhere Man*”, uma faixa que comenta sobre a falta de fé, conforme afirma Turner (2014). Os “meninos de Liverpool” estavam ficando grandes, se

transformando em homens, e isto foi refletido em suas carreiras. A maturidade pessoal respinga no crescimento da banda. O pensamento aguçado promove a evolução musical do quarteto. O entorno, como de costume na carreira dos *Beatles*, influencia na construção das músicas e é determinante no resultado final.

E foi neste engatinhar que a primeira música composta diretamente ao LSD foi lançada, como comenta Hewitt (2014). “*The Word*” fala de amor, e esta seria a camuflagem perfeita, uma vez que quem a estava cantando era “Os Reis do *Yeah, Yeah, Yeah!*”. Contudo, o amor referido na canção traduz o sentimento de estar apaixonado não por alguém ou por alguma coisa, mas por tudo ao redor, pelo mundo que se mostra perfeito sob os efeitos alucinógenos, apaixonado pela essência encontrada em cada parte de tudo. Já foi comentado a aproximação que as substâncias psicoativas promovem entre os usuários e uma “força espiritual”, e é sobre esta iluminação que John escreveu, sobre o esclarecimento das coisas perante o “Amor”, palavra que ficou extremamente popular na cultura das drogas nos anos 1960 justamente por isso.

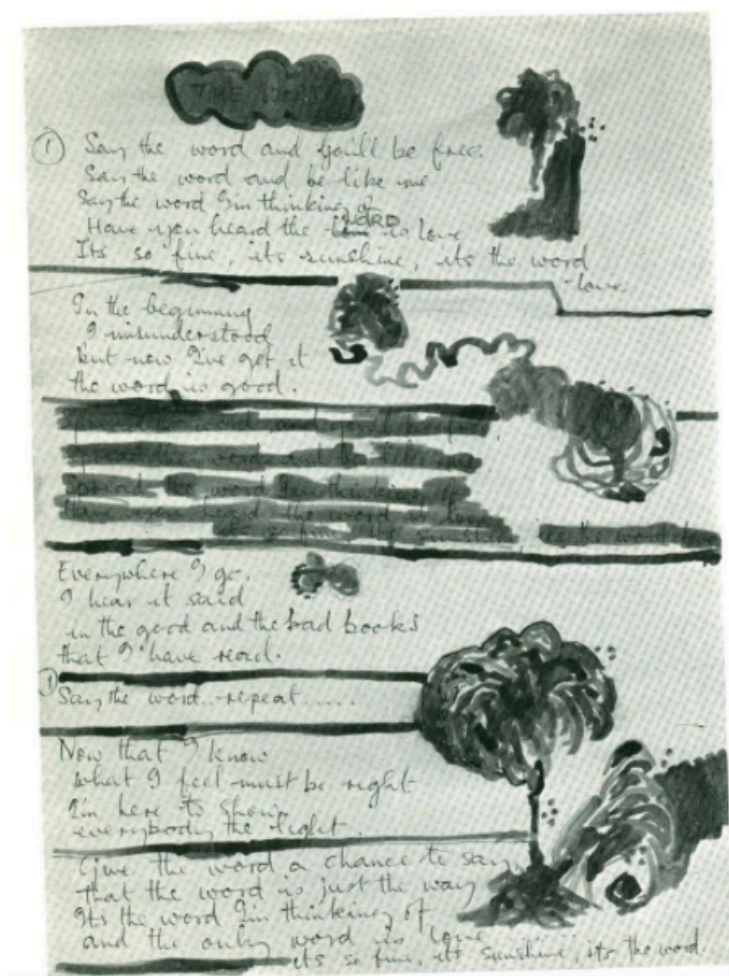
Lennon canta nesta letra “*Say the word and you’ll be free*” (fale a palavra e você será livre, tradução livre) e “*Now that I know what I feel must be right, I’m here to show everybody the light*” (agora que eu sei que o que sinto deve ser o correto, eu estou aqui para mostrar a luz a todos, tradução livre). Ou seja, uma pregação da palavra (com conotação religiosa) em busca da libertação, sendo que a palavra são os psicotrópicos. “Mostrar a todos a luz”, o esclarecimento da vida, um mensageiro da essência de tudo. Vale lembrar, ainda, que o LSD é uma droga visual, ou por outra, uma droga da luz.

Turner (2014, p. 141) diz que anos mais tarde Lennon se referiu a esta música como “uma das primeiras ‘canções-mensagens’ dos Beatles e o começo da função do grupo como líderes culturais de quem esperavam respostas para questões sociais e espirituais”. É interessante observar o contraste entre o sentimento que o mesmo John afirmara sobre o que considerava como uma fase retraída da banda (*Rubber Soul* até o *Magical Mystery Tour*) e sobre o início dos *Beatles* maduros, com mensagens e avisos em suas canções. A migração da adolescência para a fase adulta é um processo doloroso que se ameniza quando atingida a maturação. No *Rubber Soul* os *Beatles* começam a ser adultos e assumir a postura como tais; no *White Album* eles já são maduros.

Uma ponte retórica interessante que se traça entre este ponto inicial de crescimento e a fase madura da banda é que após terminarem de compor os arranjos e finalizar *The Word*, John e Paul relaxaram com a *cannabis* e esboçaram alguns desenhos

psicodélicos em uma folha com a letra da canção, conforme figura 26. Este papel foi dado como presente a John Cage, aquele mesmo que compôs a silenciosa 4'33" e que já fora mencionado previamente quando exposta sua ligação com o Álbum Branco. O processo de crescimento dos *Beatles* não foi aleatório e a construção do *White Album* já começara muito antes deles terem notado.

**Figura 26** – Desenhos na letra de The Word, dado a John Cage



**Fonte:** Cage (1969, s.p.)

*The Word* foi a primeira referência às drogas, mas não estava isolada no *Rubber Soul*. Completando a combinação, *Day Tripper*, “era um típico jogo de palavras de John”, comenta Turner (2014, p. 132), “que queria refletir sobre a influência da crescente cultura das drogas”. Mais uma vez, a presença do Trocadilho (C5) é registrada no trabalho dos *Beatles*, ainda mais para abordar um tema o qual, até então, não estavam acostumados a tratarem de forma direta e franca.

A primeira vez que um disco dos *Beatles* aparece sem o nome da banda, a primeira vez que uma música faz referência direta às drogas, a primeira vez que John considera a banda como uma mensageira. Um disco de primeiras vezes. E é nele que se escuta, pela primeira vez, o som da cítara<sup>26</sup> tocada por George Harrison na faixa *Norwegian Wood*, revelando as influências orientais na condução do pensamento do *beatle*. Mais do que apenas a primeira vez em que o instrumento aparece com o quarteto de Liverpool, o uso da cítara em um disco *pop* era algo inédito (TURNER, 2014). A espiritualidade e o misticismo – bastantes pertinentes com os indicativos contraculturais – davam as boas-vindas aos *Fab Four*. A “cultura do tato” tocava a cultura visual britânica. A mescla dos sentidos na trajetória dos *Beatles*, assim como o psicodelismo, também teve o seu engatinhar com o *Rubber Soul*.

Outra primeira vez dos *Beatles* se deu com *Nowhere Man*, que pode ser considerada como a primeira canção do grupo que não fala diretamente sobre o Amor, independente de sua forma, marcando o começo das reflexões filosóficas de seus compositores (TURNER, 2014, p. 139). Uma música que fala das frustrações de John, que são traduzidas musicalmente em um ritmo pacato com uma voz guia preguiçosa e ecoada, assim como a guitarra, potencializando a sensação de vazio e transpondo ao sonoro o que Lennon sentia.

Ainda falando de estreias, Turner (2014) comenta que Ringo Starr faria sua primeira contribuição como compositor, acrescentando alguns poucos detalhes em *What Goes On*. Por menor que seja sua participação, foi seu primeiro envolvimento efetivo no processo de criação. O baterista é quem assume os vocais na gravação.

*In My Life* também traz o seu marco na lista das “primeiras”, pois é esta canção que John Lennon considera como “sua primeira obra realmente importante” (apud TURNER, 2014, p. 150). O solo do piano foi executado pelo produtor musical George Martin, que acelerou a gravação posteriormente para dar um efeito barroco à canção. Uma referência histórica da arte (pintura, arquitetura, música e outros) transposta para a esfera auditiva através de recursos e técnicas de estúdio, uma amostra sonora que Alude (C2) a um conectivo que se encontra em uma era anterior. Este resgate ao passado se dá também na letra, onde John busca lugares de sua infância – prática esta que pode ser observada posteriormente em *Penny Lane*, de McCartney, e *Strawberry Fields Forever*, de Lennon. Uma canção de 1965 que fora inspirada nas lembranças de

---

<sup>26</sup> Instrumento indiano de cordas.

Lennon dos anos 1940 e 1950, com influência musical do século XVI e que, depois, tem uma continuidade na maneira de compor algumas das músicas que viriam a ser lançadas pela banda. Elos retóricos que viajam ao longo de 500 anos.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os *Beatles* são lembrados pelas suas músicas, pelos penteados característicos, pelo senso de humor nas entrevistas, pelo frenesi evocativo entre a legião de fãs, pelos seus rostos adolescentes que romperam as fronteiras inglesas e contribuíram para a invasão britânica em solos americanos, assim como por suas letras que circundaram desde o flerte inocente até a cultura das drogas e a política. Este legado fatídico solidifica o sucesso que o grupo faz ainda nos dias de hoje.

A década de 1960 foi um período bastante experimental principalmente para o cenário musical. O *rock* se difundiu e fecundou novos estilos, tendências e ramificações que, outrora, se limitava basicamente ao *country* de Johnny Cash ou ao gingado de Elvis Presley e Chuck Berry, por exemplo. As perspectivas sessentistas ampliaram, também, o modo de desenvolvimento musical e, por isso, foi um solo fértil para os aspirantes a guitarristas, baixistas, pianistas, saxofonistas, trompetistas etc. Esta levante inovadora ganhou corpo e vida, não se limitando às estruturas musicais e linhas de partituras.

Outro legado importante dos quatro garotos distintos de Liverpool se deu em função desta não limitação às estruturas musicais. A extrapolação sensorial e midiática fez do quarteto uma banda diferenciada. Mais do que músicos e compositores, eles foram agentes multimidiáticos que trabalharam operações sinestésicas em suas músicas, em seus discos, em suas *performances*. A sinergia resultante desta equação constitui esta herança que atesta mais do que apenas canções no topo das paradas de sucesso.

As elucidações dispostas nesta dissertação percorreram tanto um viés estruturalista e classificatório, como as relações objetivas encontradas a partir do pensamento durandiano (1974), como uma abordagem exegética, com carga interpretativa que desmembrou-se com as associações que se mostraram pertinentes dentro da cadeia de pensamento proposto, considerando as características sinestésicas dos discos e as possibilidades de transposição e tradução de um meio para outro, como pautado por Plaza (2008).

Através da estrutura proposta por Jacques Durand (1974) sobre seus estudos da Retórica em imagens publicitárias, foi possível estabelecer dentro da carreira dos *Beatles* os elos retóricos mais relevantes e o que estes reforçavam, respeitando o

período delimitado pelo recorte do objeto de estudo, que foi de 1965 até 1968. Foi visto que a retórica dos *Beatles* ora remetia uma canção para outra canção, ora um disco para um artista influente, ora um trocadilho para um contexto social, entre outros. As operações retóricas foram identificadas, assim, tanto dentro de uma mesma plataforma como atando suportes com características diferentes. Por exemplo, ao resgatar uma música em outra música a codificação é a mesma, não há tradução sensorial nesta ponte edificada; ao contrário, é necessário uma transposição para compreender a associação feita com o nome do álbum *Sgt. Pepper's* e a conotação sexual implícita nas entrelinhas.

Para apuração destas questões mais sensíveis, que demandam interpretações e conexões com um amparo terceiro, os ensinamentos de Julio Plaza (2008) confortaram o processo de transposição. Este mesmo autor, ainda, proveu à este estudo as condições para as traduções entre as plataformas, como um mapeamento para a navegação entre os sentidos.

Desta maneira, a análise disposta aqui elou questões estruturais com a pluralidade de enredos e a subjetividade interpretativa. Durante a apreciação analítica, quando necessário, outros autores foram acionados para uma complementação teórica e vislumbres perspectivos adicionais, como Susan Sontag (1987), Marshall McLuhan (1969), Umberto Eco (1972), Grant McCracken (2003), entre outros.

No caso de McCracken (2003), o autor fala sobre o “significado deslocado” e as relações que as pessoas e culturas fazem entre objetos e cenário o qual gostariam de se situar. Ele comenta que há uma transposição espacial para um período passado ou futuro, onde as possibilidades tornam-se mais tangíveis. No caso do passado, há como uma nostalgia que evoca os tempos de ouro vividos pelos ancestrais; os pontos fortes de um período ofuscam os problemas e a sensação de que a “vida era melhor” pode ser identificada. Quando a alocação é feita para o futuro, um leque de possibilidades abre frente ao indivíduo, que acredita que mudanças positivas ocorrerão. Um otimismo convincente conforta a ideia de que “um dia” os sonhos se tornarão realidade, quando as oportunidades aparecerem, quando algo acontecer, e assim por diante.

A busca por esta satisfação, seja configurada em um passado ou em um futuro, pode ser dada através do consumo, pelo ato de adquirir algo para completar tal satisfação. No caso dos *Beatles*, os anos 1960 representaram uma década de mudanças, de vontades que aspiravam a evolução do modo de pensar, viver, agir, se relacionar. Alterações no comportamento que vieram a orientar uma nova forma de conduzir a vida,

de tratar as pessoas e abordar temas até então considerados como tabus. A contracultura queria mudanças, mirava no futuro, esperava pelo momento catártico o qual uma revelação coletiva finalmente tomaria conta das mentes de todas as pessoas.

Como alguns discos dos *Fab Four* refletiam estas sensações, a relação de consumo foi mais fácil de ser concretizada. Entre os cinco discos analisados, vale o destaque para três deles dentro desta relação apontada: o *Revolver* marcou o período de transição da banda para o psicodelismo e foi lançado em um momento em que a contracultura se intensificava nos Estados Unidos e Inglaterra; O *Sgt. Pepper's*, principalmente, caracterizou um ano de uma maneira bastante condizente com as expectativas dos fãs da banda e tocou visualmente os olhos vislumbrados dos jovens; e o *White Album* trouxe a reflexão e serenidade que 1968 demandou. Aqui, os discos são objetos e bens que, nas palavras de McCracken (2003, p. 142), “ajudam o indivíduo a contemplar a posse de uma condição emocional, uma circunstância social ou mesmo todo um estilo de vida”, uma carga expressiva de desejo traduzida e embalada em um disco, transposta em plataformas que operaram em conjunto para provocar este elo entre indivíduo (aqui assumindo o papel de consumidor) e banda.

Continuando, o mesmo autor (2003, p. 142) ainda aponta que essas mercadorias “tornam-se uma ponte para o significado deslocado e uma versão idealizada da vida como deveria ser vivida”, provendo a possibilidade do indivíduo tangibilizar as oportunidades imaginadas, inserindo-as em um cenário futuro otimista. Alguns dos discos dos *Beatles* não deixam de ser uma transposição deste sentimento coletivizado, e também por isso atingiu todo o sucesso que o grupo alcançou. Mais do que músicas, eles entregaram uma sensação reconfortante, um asilo emocional, uma perspectiva promissora, um destino positivo; e viajaram junto com seus fãs rumo a esta sociedade que foi edificada no imaginário contracultural sessentista. Coincidentemente (ou não), a banda acabou na mesma época em que estes desejos se dissipavam.

No que tange o campo artístico, algumas referências já foram salientadas ao longo das análises. Ainda em tempo, é interessante notar os traços barrocos na capa do *Sgt. Pepper's*, que ao mesmo tempo carrega uma bagagem dadaísta que se estende ao *Magical Mystery Tour* em todo seu acúmulo visual. O Suprematismo reina com o Álbum Branco enquanto que em *Revolver* é possível encaixar um olhar Construtivista. As referências não se restringem ao recorte estabelecido. Mesmo antes, em *A Hard Day's*

*Night* (1964), já era possível identificar vestígios da influência de Andy Warhol e a *pop art*, como observado na figura 27.

**Figura 27** – Elvis 21 Times (1962) de Andy Warhol e capa de *A Hard Day's Night*



**Fonte:** Artnet.com e TheBeatles.com (adaptado pelo autor)

Embora não idêntico, o itinerário visual dos *Beatles* tem suas conexões com o percurso do mundo da arte. A influência artística não deixa de ser, ainda, um emprego retórico, estabelecendo ganchos visuais entre a banda e alguns períodos em específico; da mesma forma que estes discos exerceram sua influência em trabalhos posteriores. É uma retórica cíclica que ecoa a cada período, se modifica em algumas características e passa a fazer parte do entorno social de um novo cotidiano. Especificamente nestes pontos artísticos, o campo do visual é o que obtém a predominância. Somados a ele, outras alternativas são utilizadas, como já mencionado, para acoplar os demais sentidos.

Os Beatles trabalham, portanto, com um concêntrico em cada álbum, sendo que os planos e a inter-relação das demais plataformas e suportes utilizados proporcionam a introvisão da narrativa sustentada pelos conteúdos de cada meio que, como já dizia McLuhan (1969), são outros meios. Ou seja, um meio sustenta a argumentação do outro meio e por isso é a mensagem; um sentido se reforça na potencialização de outro. Desta forma, há um epicentro sinestésico que, em seus *layers* sobrepostos, somam as sensações provenientes dos sentidos. Quando analisados isoladamente é possível apontar um que se sobressaia, mas, quando visto o resultado como um todo (e esta é a proposta em sua gênese), um sentido remete ao outro, que

remete ao outro, que remete ao outro. Os *Beatles* trabalharam estas remetidas com meios diferentes e os potencializaram para um impacto acumulativo, fazendo com que a sobreposição multissensorial seja percebida de uma só vez, sinestesticamente.

*The Beatles* podem perfeitamente ser encarados, então, como provedores sensoriais que atuam em mídias múltiplas. A herança multissensorial da banda é um recorte pouco difundido, principalmente quando comparado com o inventário musical do quarteto. Foi possível apurar que as músicas dos *Beatles* “tocam”. Tocam não apenas no vinil, no rádio ou em um *player*, mas “tocam” as sensações, estimulam os sentidos, interagem com as percepções, promovendo textura aos refrãos, profundidade aos acordes, temperatura aos versos, sonoridade às capas. As relações multimidiáticas e sinestésicas estabelecidas pelos *Beatles* podem ser degustadas sob prismas diferentes, guiando perspectivas alternativas acerca das questões aqui aprofundadas. Tomando as palavras de Eco (1972, p. 31), “cada abordagem é um modo de possuir a obra, de a ver inteira e, no entanto, sempre passível de ser percorrida por novos pontos de vista”. Outras facetas analíticas podem e devem ser desbravadas, incrementando o legado científico deste objeto de estudo e indicando novas questões a serem refletidas.

## REFERÊNCIAS

- 100 YEARS of Rock: from gospel to grunge. Disponível em:  
<<http://www.concerthotels.com/100-years-of-rock>>. Acesso em: 18 set. 2014.
- ABREU, Marcelo. O tapete voador da contracultura. **Revista Continente**, Santo Amaro – Recife, n. 162, jun. 2014.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARTNET. **Elvis 21 Times**. Disponível em:  
<<http://www.artnet.com/artwork/425483695/131626/andy-warhol-elvis-21-times.html>>. Acesso em: 14 mar. 2014.
- ARTSY. **Robert Rauschenberg**. Disponível em: < <https://artsy.net/artist/robert-rauschenberg>>. Acesso em: 26 Nov. 2014.
- BARRETO, Jorge Lima. **Rock & Droga: rock/trip 2**. 1. ed. Lisboa: & etc, 1982.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica. In: ADORNO, Theodor W.; et al. **Teoria da Cultura de Massa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. Cap 6. p. 209-240.
- BONFIM, Eduardo. **Beatles Cartoons: os Beatles em desenho animado**. Disponível em:  
<<http://obaudoedu.blogspot.com.br/2013/05/beatles-cartoons-os-beales-em-desenho.html>>. Acesso em: 26 mai. 2014.
- BOURHIS, Hervé. **O Pequeno Livro dos Beatles**. São Paulo: Conrad, 2010.
- BURROWS, Terry. **Tesouro dos Beatles: reviva os agitados anos 1960 dos Fab 4**. São Paulo: Lafonte, 2012.
- CAGE, John. **John Cage: an autobiographical statment**. Disponível em:  
<[http://johncage.org/autobiographical\\_statement.html](http://johncage.org/autobiographical_statement.html)>. Acesso em: 26 Nov. 2014.
- \_\_\_\_\_. E-book. **Notations**. New York: Something Else Press, 1969.
- CARLIN, Peter Ames. **Paul McCartney: uma vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- CARONE NETTO, Modesto. **Metáfora e Montagem**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COTTA, Felipe. **It was 45 years ago today**: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. Disponível em: <<http://www.brainstorm9.com.br/30176/musica/it-was-45-years-ago-today-sgt-peppers-lonely-hearts-club-band/>>. Acesso em: 10 Dez. 2013.

DEROGATIS, Jim; KOT, Greg. **The Beatles Vs The Rolling Stones**: A grande rivalidade do rock'n'roll. São Paulo: Editora Globo, 2011.

DURAND, Jacques. Retórica e Imagem Publicitária. In: MENDONÇA, Antônio Sérgio; NEVES, Luiz Felipe Baêta (Org.). **A Análise das Imagens**: Seleção de ensaios da revista "Communications". Petrópolis: Vozes, 1974. Cap. 2. p. 19-59. Tradução de: Luis Costa Lima e Priscila Vianna de Siqueira.

ECO, Umberto. **A Definição da Arte**: arte e comunicação. Lisboa: Edições 70, 1972.

EDWARDS, Gavin. **The Beatles Make History With "All You Need Is Love"**: a minute-by-minute breakdown. Disponível em: <<http://www.rollingstone.com/music/features/the-beatles-make-history-with-all-you-need-is-love-a-minute-by-minute-breakdown-20140828>>. Acesso em: 29 ago. 2014.

GONZÁLEZ FLORES, Laura. **Fotografia e Pintura**: dois meios diferentes?. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura Através dos Tempos**: do mito de Prometeu à cultura digital. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GOLDSMITH, Judith. **Time Out of Mind**: a timeline of the counterculture. Disponível em: <<http://www.well.com/~mareev/TIMELINE/>>. Acesso em: 20 ago. 2014.

HEYLIN, Clinton. **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**: um ano na vida dos Beatles e amigos. São Paulo: Conrad, 2012.

HEWITT, Paolo. **Love Me Do**: 50 momentos marcantes dos Beatles. 1. ed. Campinas: Verus, 2014.

HOBBSAWM, Eric J. **Era dos Extremos**: o breve século XX: 1914-1991. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HUXLEY, Aldous. E-book. **As Portas da Percepção & Céu e Inferno**. São Paulo: Globo, 2002.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JOHARI, Harish. **Chackras**: centros de energia de transformação. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2010.

KEROUAC, Jack. **Pé na Estrada**. Porto Alegre: L&PM, 2004.

KLAUS VOORMANN COMPANY. **Biography**. Disponível em: <<http://www.voormann.com/biography>>. Acesso em: 17 dez. 2013.

KLEFF, Michael. **1964: Os Beatles nos Estados Unidos**. Disponível em: <<http://www.dw.de/1964-os-beatles-nos-estados-unidos/a-775613>>. Acesso em: 29 maio 2013.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. 14. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

LEARY, Timothy. **Flashbacks**: LSD: a experiência que abalou o sistema. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

LEE, Martin. **Fifty Years Ago Today**: Bob Dylan Turned The Beatles On To Marijuana. Disponível em: <<http://marijuana.com/news/2014/08/fifty-years-ago-today-bob-dylan-turned-the-beatles-on-to-marijuana/>>. Acesso em: 30 ago. 2014.

LEVY, Joe. **Rolling Stone**: The 500 greatest albums of all time. New York: Hyperion, 2005.

MALEVICH, Kazimir. **Suprematism Manifesto**. Disponível em: <<http://www.moodbook.com/history/modernism/malevich-suprematism.html>>. Acesso em: 27 out. 2014.

McCRACKEN, Grant. **Cultura e Consumo**: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

McLUHAN, Marshall. **Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1969.

NARDINI, Rafael. **Com influência de Paul, Sgt. Peppers faz 45 anos**. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/entretenimento/noticias/album-sgt-peppers-do-beatles-faz-45-anos?page=1>>. Acesso em: 15 Dez. 2013.

OVERSTOCK. **Frank Sinatra: In the Wee Small Hours**. Disponível em: <<http://www.overstock.com/Books-Movies-Music-Games/Frank-Sinatra-In-the-Wee-Small-Hours/87090/product.html>>. Acesso em: 18 set. 2014.

\_\_\_\_\_. **Johnny Cash: Bitter Tears - Ballard of the America**. Disponível em: <<http://www.overstock.com/Books-Movies-Music-Games/Johnny-Cash-Bitter-Tears-Ballard-of-the-America/144493/product.html>>. Acesso em: 18 set. 2014.

\_\_\_\_\_. **Johnny Cash: Blood Sweat and Tears**. Disponível em: <<http://www.overstock.com/Books-Movies-Music-Games/Johnny-Cash-Blood-Sweat-Tears/4557267/product.html>>. Acesso em: 18 set. 2014.

\_\_\_\_\_. **Merle Travis: Folk Songs of the Hills**. Disponível em: <<http://www.overstock.com/Books-Movies-Music-Games/Merle-Travis-Folk-Songs-of-the-Hills/1766838/product.html>>. Acesso em: 18 set. 2014.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RAIMES, Jonathan; BHASKARAN, Lakshmi. **Design Retrô: 100 anos de design gráfico**. São Paulo: Senac SP, 2007.

ROSEMONT, Dick. **The Original Project: the earliest recordings of popular and hit songs**. Disponível em: <<http://www.originalsproject.us/>>. Acesso em: 27 Nov. 2014.

SCHIAVO, Fabio; GENTILE, Enzo. **Beatles in Comic Stripes**. Milão: Skira, 2012.

SGT. PEPPER'S only dye-transfer print up for sale. Disponível em: <<http://www.phaidon.com/agenda/photography/articles/2012/october/02/sgt-peppers-only-dye-transfer-print-up-for-sale/>>. Acesso em: 14 Dez. 2012.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. 1. ed. São Paulo: Hedra, 1999.

SILVA, Edcarlos da. **A História por trás da capa de Beatles For Sale**. Disponível em: <<https://beatlescollege.wordpress.com/2012/10/31/a-historia-por-tras-da-capa-de-beatles-for-sale/>>. Acesso em: 27 Nov. 2014.

\_\_\_\_\_. **A História por trás da capa de Rubber Soul**. Disponível em: <<https://beatlescollege.wordpress.com/2013/06/27/a-historia-por-tras-da-capa-de-rubber-soul/>>. Acesso em: 05 Jan. 2015.

SILVA, Reginaldo C. **Sgt. Pepper's**: 40 anos da revolução musical que imortalizou os Beatles. Disponível em: <[http://komedi.com.br/escrita/leitura.asp?Texto\\_ID=3017&offset=40](http://komedi.com.br/escrita/leitura.asp?Texto_ID=3017&offset=40)>. Acesso em: 10 Dez. 2013.

SONTAG, Susan. A Estética do Silêncio. In: SONTAG, Susan. **A Vontade Radical**: estilos. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Cap. 1. p. 11-40.

TAVARES, Vinicius. **O Evangelho do Rock**. Disponível em: <<http://www.letraselivros.com.br/musica/artigos/670-sgt-pepperas-especial-40-anos.html?showall=1>>. Acesso em: 15 Dez. 2013.

TERRON, Paulo. **Sgt. Pepper's**: o disco que abalou o mundo. Disponível em: <<http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/sgt-pepper-middot-s-disco-abalou-mundo-435573.shtml>>. Acesso em: 26 Dez. 2012.

THE BEATLES. **Explore**: films. Disponível em: <[http://www.thebeatles.com/explore?type=story\\_film](http://www.thebeatles.com/explore?type=story_film)>. Acesso em: 26 mai. 2014.

\_\_\_\_\_. **Explore**: albums. Disponível em: <[http://www.thebeatles.com/explore?type=story\\_album](http://www.thebeatles.com/explore?type=story_album)>. Acesso em: 26 mai. 2014.

TURNER, Steve. **The Beatles**: a história por trás de todas as canções. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

VIEWING Gallery for: Beatles Rubber Soul. Disponível em: <<http://galleryhip.com/beatles-rubber-soul.html>>. Acesso em: 27 Nov. 2014.

## CD e LP

FRANK SINATRA. **In the Wee Small Hours**. Estados Unidos: Capitol Records, 1955. CD.

JOHNNY CASH. **Blood, Sweat and Tears**. Estados Unidos: Columbia/Legacy, 1963. CD.

\_\_\_\_\_. **Bitter Tears**: ballads of the American Indian. Estados Unidos: Columbia, 1964. CD.

MARLE TRAVIS. **Folk Songs of the Hills**. Estados Unidos: Capitol Records, 1947. CD.

THE BEATES. **A Hard Day's Night**. Londres: Parlophone Records, 1964. Vinil.

- \_\_\_\_\_. **Beatles For Sale**. Londres: Parlophone Records, 1964. Vinil.
- \_\_\_\_\_. **Help!**. Londres: Parlophone Records, 1965. CD.
- \_\_\_\_\_. **Magical Mystery Tour**. Londres: Parlophone Records, 1967. Vinil.
- \_\_\_\_\_. **Please Please Me**. Londres: Parlophone Records, 1963. CD.
- \_\_\_\_\_. **Revolver**. Londres: Parlophone Records, 1966. Vinil.
- \_\_\_\_\_. **Rubber Soul**. Londres: Parlophone Records, 1965. Vinil.
- \_\_\_\_\_. **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**. Londres: Parlophone Records, 1967. Vinil.
- \_\_\_\_\_. **The BEATLES**. Londres: Apple Records, 1968. Vinil.
- \_\_\_\_\_. **With The Beatles**. Londres: Parlophone Records, 1963. Vinil.

## DVD

MAGICAL Mystery Tour. Direção de George Harrison, Bernard Knowles, John Lennon, Paul McCartney e Ringo Starr. Produção de George Harrison, John Lennon, Gavrik Losey, Paul McCartney, Denis O'Dell e Ringo Starr. Roteiro: George Harrison, John Lennon, Paul McCartney, Ringo Starr e Mal Evans. Inglaterra: Apple Corps, British Broadcasting Corporation (BBC), 2012. (55 min.), 1.33:1, son., color. Legendado.

THE BEATLES: a noite que mudou a América. Direção de Gregg Gelfand. Produção de Renato Basile. Roteiro: David Wild. Los Angeles, California - EUA: AEG Ehrlich Ventures, 2014. (150 min.), 16:9 HD, son., color. Legendado.