

Relembrando e relendo “Sgt. Pepper”

Luiz Henrique Assis Garcia, Lauro Meller, Guilherme Lentz da Silveira

Monteiro

Universidade Federal de Minas Gerais | Brasil

Universidade Federal do Rio Grande do Norte | Brasil

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais | Brasil

Resumo: Partindo da problematização do conceito de clássico, segundo Calvino (1993), o artigo discute como o LP “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” foi fruto de releituras que os Beatles fizeram de suas próprias raízes pessoais e artísticas, bem de como toda uma tradição que os precede, um marco entre a nostalgia e a inovação. Ao indagarmos por que algumas obras são consagradas e outras esquecidas, investigamos como a construção da reputação (BECKER, 2010), a fortuna crítica (ROKA, 2004), e as próprias efemérides (SILVA 2002; HARTOG 2013) entram em cena para examinar como Pepper tornou-se um clássico constantemente lembrado em meio às engrenagens da indústria cultural. Examinamos, assim, como aspectos musicais e extramusicais, no correr do tempo, propiciaram um impulso extra para que o álbum continue influente, prestigiado e fonte de releituras variadas aos 55 anos de seu lançamento.

Palavras-chave: Beatles, Sgt. Pepper, clássico, efeméride.

Abstract: Stemming from a problematization of the concept of classic according to Calvino (1993), this paper discusses how the LP “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” was the result of the Beatles’ rereading of their own personal and artistic roots as well as of all the tradition that precedes them, in a blend of nostalgia and innovation. By asking why some works of art are recognised as such, whereas others are forgotten, one investigates how reputation (BECKER, 2010) and critical fortune (ROKA, 2004) are built, and how celebrations related to these works (SILVA 2002; HARTOG 2013) cooperate to examine how Pepper became a classic that is constantly remembered by the cultural industry. We thus examine how musical and extramusical aspects over time enhanced the album so that it remains influent, prestigious and the source of varied re-readings, 55 years after its launch.

Keywords: Beatles, Sgt. Pepper, classic, celebration.

Sgt. *Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) é indiscutivelmente um marco: não apenas na história do rock, não apenas na história da música popular, não apenas na história da música, da arte, da cultura ocidental. Trata-se de um álbum pioneiro em diversos aspectos, que abarcam desde o processo de gravação e de produção à capa, passando, evidentemente, pelas composições. “Obra-prima” e “revolucionário” são alguns dos termos recorrentemente usados em referência a ele. Lewisohn (1988, p. 87), tentando sintetizar o que mereceria uma descrição muito mais complexa, comenta que “Strawberry fields forever”, canção inaugural do processo que resultaria em *Sgt. Pepper*, “capturou em uma canção tudo que os Beatles haviam aprendido em quatro anos dentro do estúdio de gravação, com fitas tocadas de trás para frente, velocidades variadas e uso de instrumentos musicais incomuns”. Colecionando lugares de destaques em *rankings* os mais variados, constantemente atribui-se a *Pepper*¹ o mérito de ter elevado a música pop ao patamar de arte séria.

Todos esses fatos são bem conhecidos, e é difícil evitar o lugar-comum quando se fala sobre o disco. No entanto, e curiosamente, o álbum em si escapa de ser um clichê. É justo o diagnóstico de Spitz, para quem *Pepper* representa uma “experiência estranha”, sendo um trabalho “anticonvencional”, “diferente de tudo o que os Beatles haviam feito antes”, o que atendia aos anseios de um então “desencantado – e dividido – público jovem”, que “já não se encantava com o pop exangue e derivativo que então se fazia passar por rock’n’roll” (SPITZ, 2007, p. 653).

Lewisohn (1988, p. 114) diz que o álbum “tipifica o ano de 1967 e, sendo assim, deve figurar como uma obra-prima, já que o objetivo primeiro de toda peça musical é capturar o senso de momento de sua gravação”. No entanto, George Martin (1995, p. 14), famoso produtor dos Beatles, alerta para o fato de que *Pepper* extrapola isso: “Como seus criadores, *Pepper* foi mais em seu todo do que a soma de suas partes. Individualmente, as faixas podiam se perder. [...] Juntas, no entanto, formavam algo rico e estranho”. Esta fala do produtor remete diretamente à caracterização do LP como primeiro “álbum conceitual”, pelo menos no que diz respeito ao rock, assunto que por si só capturou a imaginação de críticos e estudiosos (FENERICK; MARQUIONI, 2008, p. 6).

Cabe recompor a contribuição de George Martin. Músico de formação erudita, Martin atuava havia muitos anos para o selo Parlophone, da EMI, quando optou pela contratação dos

¹ Dada a extensão do título do LP, optamos por referir-nos ao mesmo nas formas abreviadas *Sgt. Pepper* ou simplesmente *Pepper*.

Beatles. Versado em música popular e erudita, bem como em trâmites editoriais, Martin tinha uma experiência eclética como poucos produtores musicais da época. Seu trabalho como produtor de discos de comédia lhe garantiu um repertório de efeitos e truques de estúdio, que, com os Beatles, ele pôs a serviço da gravação de música. Esse conhecimento e essa abertura foram essenciais para que os Beatles ultrapassassem os limites então concebíveis a uma banda de rock e passassem a explorar possibilidades de construção artística que ampliassem a criação musical para além da construção melódica em si. É essa característica que em grande parte sustenta a inventividade dos Beatles, que já se manifestava desde o piano em “Baby it’s you”, passava pelas palmas em “Roll over Beethoven”, os sons invertidos em *Revolver* e tinha sua consolidação reconhecida em *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*. Toda a trajetória dos Beatles pode ser entendida como um grande processo de descoberta, apropriação e exploração das potencialidades da produção musical em um estúdio, espaço que, nesse processo, é enriquecido também. Para Martin, *Pepper* fala sim a seu tempo – corroborando o que afirma Silvia Segura García (2019, p.28) quando sugere que a habilidade da música popular de evocar um determinado período está mais associada a procedimentos e tecnologias empregados na gravação do que a parâmetros como melodia, harmonia ou ritmo - mas vai além:

o psicodélico, as modas, a mania do misticismo oriental, o espírito de aventura, toda a ideia de paz e amor, o movimento antiguerra; estava tudo ali e muito mais. *Pepper* não é a melhor coisa que os Beatles fizeram, musicalmente falando. Mas é provavelmente a mais importante. (MARTIN, 1995, p. 185).

Assim, na contramão de modismos, de novidades e da própria efemeridade característica da cultura popular de massa, *Sgt. Pepper* tornou-se um clássico, no sentido que Calvino atribui ao termo. Para Italo Calvino (1993), a ideia de uma obra clássica está intimamente associada à releitura. O filósofo italiano acredita que toda “primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura”, já que os “clássicos são aqueles livros que chegaram até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram nas culturas que atravessaram” (CALVINO, 1993, p. 11). Ao mesmo tempo, ele defende que toda “releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira [já que um] clássico é um livro *que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer*” (CALVINO, 1993, p. 11, grifo nosso). Em suma, Calvino vê o clássico

como uma obra que, tendo seu lugar em uma linhagem de obras, é definidor das obras que lhe deram sequência ao mesmo tempo em que confere sentido novo às obras que lhe precederam.

De várias formas, perpassam *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* leituras e releituras, que dizem sobre a obra, o caminho que leva a ela e os caminhos que emergem a partir dela. Gould relata que “McCartney concebeu a Pepper Band como um cruzamento entre as bandas uniformizadas do Lancashire [...] e os grupos californianos de acid rock com nomes psicodélicos, que começavam a invadir a cena pop no outono de 1966”, e a figura de Sgt. Pepper era inspirada por um estereótipo de militares difundido na imaginação popular, mas “a verdadeira inspiração dessa prepotência caprichosa estava relacionada à possibilidade de parodiar os próprios Beatles” (GOULD, 2009, p. 451), reimaginados na forma da banda de Sgt. Pepper. A própria concepção do álbum é fruto de um exercício de resgate de influências, de técnicas de gravação, de práticas culturais e, em última análise, da reinvenção dos próprios Beatles, seja como indivíduos, como banda, como produto comercial ou como entidade criativa. Na trilha do que apontam Fenerick e Marquioni (2008, p. 10) entendemos que procedimentos como colagens e hibridações, empregados desde a própria construção dos fonogramas e mesmo no extrato das composições, fundindo sonoridades e estilos díspares, definindo a estética de um “álbum de estúdio” fazem do disco, num aparente paradoxo, um ‘objeto’ identificado a seu tempo que simultaneamente se projeta no espaço-tempo além de seu contexto de produção.

Esse processo, desde o lançamento de *Pepper*, reverberou em sua recepção, a princípio contribuindo para que os próprios ouvintes revisassem suas expectativas em relação a um artefato de música popular; depois, sendo provocação para diversas produções culturais, seja como fonte de inspiração para que outros artistas se aventurassem em outros projetos, seja ele mesmo como fonte de intertextualidade, servindo como matéria-prima de paródias e de citações diversas.

Paul McCartney descreveu muitas vezes seu processo de composição com John Lennon, afirmando, orgulhosamente, que os dois nunca tiveram uma *dry session*, ou seja, uma sessão infrutífera. Mas o que ele enxerga como “composição” é apenas uma etapa do processo: ao compor, os dois músicos estavam também reciclando a tradição que os precedera, desde Elvis e Little Richard a Bob Dylan e Stockhausen. Em se tratando de *Pepper*, existe ainda a apropriação que eles fizeram do ambiente do estúdio, utilizando-o como instrumento, num fluxo criativo do qual o

produtor, o engenheiro de som e mesmo os músicos contratados também concorrem, justificando-se a noção de que, com esse álbum, a “noção dos Beatles do estúdio como santuário do altar da fama atingiu seu ápice” (GOULD, 2009. p. 452).

Assim, a canção e, no limite, o disco, tornam-se resultado de um esforço coletivo de produção, como propõe Becker (2010, p.300): “(...) a arte é social no sentido de que é criada por redes de pessoas que agem em conjunto e propõe um enquadramento analítico para o estudo dos diferentes modos de ação coletiva mediados pelas convenções consagradas, emergentes ou novas”. A esse processo não escapa sequer a embalagem, isto é, a capa – um dos grandes méritos do LP –, resultado das concepções da própria banda, da criatividade do artista plástico Peter Blake e da *expertise* do fotógrafo Michael Cooper.

Estas reflexões iniciais estabelecem o ponto de partida para as discussões que seguem, em duas seções distintas. Na primeira examinamos a construção da reputação de *Sgt. Pepper* enquanto clássico, agregando à problematização que parte do conceito pensado por Calvino (2013) uma discussão baseada na teorização sobre reputação nos mundos da arte proposta por Howard Becker (2010) e uma pequena incursão sobre a fortuna crítica do LP na crítica especializada estadunidense apoiada no trabalho de Roka (2004). Na segunda procuramos refletir sobre o conceito de efeméride num exercício interdisciplinar, partindo de estudos atinentes no campo da historiografia (SAMUEL, 1994; SILVA, 2002; HARTOG, 2013) para aproximar-nos de trabalhos contemporâneos atentos às mediações propostas pelas múltiplas mídias e engrenagens da indústria cultural, especialmente as que afetam diretamente o universo da música popular (CONNELL & GIBSON, 2002; DANIELS, 2006; RUEDA LAFFOND; GALAN FAJARDO, 2013; entre outros). Em nossas considerações finais, sintetizamos nossas conclusões sobre o peso das releituras e efemérides na consagração de *Sgt. Pepper* como um álbum influente e memorável em sua condição de clássico.

1. *Sgt. Pepper* enquanto clássico

Os Beatles foram lidos e relidos por uma miríade de artistas, alguns deles contemporâneos (em particular Bob Dylan e Brian Wilson, num processo retrofágico), a maioria *a posteriori*. Essa pletera de releituras vai das *tribute bands* (no mundo inteiro, vestidas a caráter) às paródias (Frank

Zappa, Monty Python), passando por adaptações do repertório dos Beatles para outros gêneros (como fez Caetano Veloso em “For no One” e Rita Lee em “With a Little Help from my Friends”, transmutadas em Bossa Nova) ou mesmo transcrições em forma híbrida inclassificável como a versão de Milton Nascimento e Beto Guedes para “Norwegian Wood”. O gesto de revisitar e de reinventar a obra legitima sua importância e atualidade, contribuindo para a construção de sua reputação, isto é, para seu estatuto de “clássico”.

Das dezenas de releituras que poderíamos elencar, conquistou apelo popular a comédia romântica *Yesterday* (2019), dirigida por Danny Boyle. O filme propõe um cenário insólito em que o grupo inglês foi apagado da existência, e apenas o protagonista, músico semiprofissional de pouca projeção, magicamente retém a lembrança do repertório deles. Ele então empreende um esforço de recuperação daquelas canções e as registra em estúdio, conseguindo com isso grande sucesso comercial.

A tese subjacente é de que as composições dos Beatles são efetivamente geniais, e de que seu impacto seria irresistível mesmo em se tratando de canções em estado bruto – sem as camadas de produção –, e mesmo num vácuo em que não houvesse o peso da tradição. Na trajetória deles, a composição em si torna-se cada vez menos um produto visto como acabado e cada vez mais como uma etapa inicial de um processo que envolve gravação, produção, masterização, até à faixa que está no disco, ela sim, a canção fonográfica, podendo ser considerada a obra pronta. Embora sejam indiscutíveis os méritos de Lennon e McCartney como criadores de belas melodias, o trabalho pelo qual são famosos vai além disso. Uma faixa como “A day in the life” é mais do que uma justaposição feliz de agradáveis sequências melódicas: é também o resultado de uma miríade de decisões tomadas dentro do estúdio, da incorporação de processos, que englobam desde a captação do som de cada instrumento isoladamente até a confecção do objeto de vinil propriamente dito.

Diferentemente do que acontece com a música de concerto, por exemplo, a obra não é apenas o que pode ser colocado na partitura, mas sim aquele registro específico que está corporificado na gravação final, que, nesse sentido, embora possa ser reproduzida em um aparelho adequado, não pode ser reinterpretada. Ou, para sermos mais precisos, em última análise, cada reinterpretação de uma canção popular é, na verdade, uma nova obra. Essa ideia de ouvinte ingênuo, que pudesse estar despido de preconceções diante da tradição, é válida, mas, da forma como aparece no filme

corresponde a uma ideia enganosa do que é uma canção fonograficamente falando. A cena em que o protagonista toca “Yesterday” para um grupo de amigos, sem que nenhum dela a reconheça, é particularmente emblemática. Mais do que emblemática, é hilária.

Hilária porque o ouvinte ingênuo proposto pelo filme, desconhecedor do legado dos Beatles, não existe, e nós, com o benefício do *hindsight*, o sabemos. Na verdade, ele já não existia em junho de 1967, quando *Sgt. Pepper* foi lançado. Os contemporâneos dos Beatles estavam alvoroçados com o lançamento do novo disco, algo confirmado pelo jornalista Bob Harris, em palestra que proferiu na *Beatle Week* de 2016, em Liverpool. Rememorando a ocasião, ele deliciou a plateia com o relato de uma primeira audição privada de *Pepper*, em Londres, para a qual foram chamados jornalistas e alguns poucos convidados. Em uma sala à meia-luz, postaram-se ao redor de um toca-discos, e então os presentes ouviram os quase 40 minutos de música ininterruptamente. Assim que a agulha chegou ao sulco central do lado B, sem saberem bem como reagir, irromperam em aplausos frenéticos.

Na verdade, a intensa experiência de fruir *Sgt. Pepper* no calor de seu lançamento, em plena *Swinging London*, não pode ser recuperada nem por quem estava lá. Harris só pode rememorar-la, em tom agora anedótico. De fato, a experiência foi sendo reelaborada com o passar dos anos, em consonância com o que diz Calvino (1993, p. 10), ao afirmar que a “juventude comunica ao ato de ler como a qualquer outra experiência um sabor e uma importância particulares; ao passo que na maturidade apreciam-se (deveriam ser apreciados) muitos detalhes, níveis e significados a mais”. É assim que o pensador recomenda que todos tenham “um tempo na vida adulta dedicado a visitar as leituras mais importantes de sua juventude”, o que justifica sua tese de que toda “releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira” (CALVINO, 1993, p. 11).

Mas evidentemente que nem todas as obras criadas “sob as mesmas condições”, ou até criadas pelos mesmos artistas, têm o mesmo destino, ou seja, o estabelecimento de uma reputação, problema central de qualquer sociologia da arte. Não apenas os que se consideram “artistas”, mas todos os partícipes do que se convencionou chamar de “meio”, “campo” ou “mundo” da arte estão envolvidos num constante jogo de trocas simbólicas e práticas coletivas que, entre outras coisas, serve para conferir importância a indivíduos, obras, escolas, movimentos, gêneros ou disciplinas

artísticas. Ao fazê-lo, atribuem estima e eventualmente gratificação material àqueles a quem confere prestígio.

Como propõe Becker (2010, p.289) uma “teoria da reputação” não deve ser intemporal, pois essas atribuições se fazem e desfazem no correr do tempo, de acordo com atributos que um dado “mundo da arte” considera valiosos em sua própria conjuntura. Percebe-se que o estabelecimento de reputações é condicionado pela própria contingência do conteúdo da categoria “arte”, por reviravoltas da crítica, por problemas de distribuição, reações do público etc. Tal dinâmica implica também na exclusão de uma leva maior de criadores, que existe à sombra enquanto um grupo menor ocupa um lugar ao sol. Becker ainda destaca que essa atribuição é concedida individualmente, o que o leva a tomar distância crítica e não universalizá-la, pois ela depende claramente do estabelecimento do conceito de “artista” e “indivíduo” que a cultura ocidental elaborou especialmente a partir do século XVIII.

Além disso, a própria consagração de reputações retroalimenta o processo. Nesse sentido, como o mesmo autor salienta, “as criações e os criadores estão ligados por relações recíprocas” (BECKER, 2010, p. 290), o que se pode constatar quando trabalhos iniciais ou considerados menores de um artista consagrado são reavaliados positivamente, enquanto outros não são reconhecidos por seus atributos basicamente porque não portam a assinatura de um criador bem reputado.

Podemos certamente constatar isso comparando a atenção que canções gravadas pelos Beatles em seus primeiros álbuns receberam (e ainda recebem) de críticos culturais ou musicólogos especializados, enquanto gravações bastante semelhantes nos clichês, convenções estéticas, padrões de arranjo e execução, realizadas por grupos daquele mesmo período, passam incólumes para o anonimato. É preciso ainda levar em conta a extensão do “conjunto da obra”, o que implica inclusive uma atitude de triagem por parte dos artistas, que podem relutar em exhibir uma dada obra, descartar outras, enunciar publicamente suas preferidas, reeditar ou reaproveitar criações prévias, de modo a mover-se diante de um cenário mutável que faz e desfaz as reputações, sejam constituídas num grupo local e hermético ou numa vasta rede internacional (BECKER, 2010, p. 295).

A reputação é, portanto, essencialmente social, como Becker (2010, p. 297) demonstra, e depende de “(...) consenso que surge de um processo histórico”, o que nos provoca aqui a refletir

sobre a duração da reputação do álbum *Sgt. Pepper* ao longo do tempo. Precede qualquer análise a mera constatação de que a obra permanece sendo revisitada e prestigiada, seja nas mídias tradicionais, seja nas que emergiram a partir da explosão da internet. Dentre tantas estratégias recorrentes para atestar tal fato poderíamos recorrer às famigeradas listas de ‘x’ melhores álbuns de todos os tempos, que infestam desde os cadernos de cultura dos veículos tradicionais até as postagens dos mais obscuros blogueiros. Apenas a título de curiosidade, em uma publicação de referência como o livro *Critic’s Choice: Top 200 Albums*, organizada por um jornalista prestigiado no meio, Paul Gambaccini, com a colaboração de críticos do suprassumo da grande mídia anglo-saxônica, *Sgt. Pepper* figura no topo da lista das duas edições, em 1978 e 1987².

Extrapolando a proposta deste artigo fazer uma revisão exaustiva das resenhas críticas publicadas sobre o LP, considerando toda a atenção que recebeu, seja logo após seu lançamento, seja ao longo desses 55 anos, como a própria chamada para o presente dossiê atesta. Um utilíssimo estudo de história da crítica jornalística pontua que “seu lançamento em junho de 1967 geraria um debate animado e extenso sobre a legitimidade artística do rock entre os críticos que escreviam para o público pop e clássico” (ROKA, 2004, p.21). Para o que pretendemos aqui, o trabalho de Roka serve de guia para um pequeno exercício. Tomamos o influente cenário das publicações impressas estadunidenses apenas como um relativamente restrito “campo de provas” para demonstrar um pouco do impacto inicial e do efeito da posteridade sobre a apreciação especializada do disco, no intuito de demonstrar como a crítica representa uma instância de consagração que agrega algumas notas à partitura da história cultural do álbum.

Nos anos 1960, a imensa popularidade do rock, alavancada pelos próprios Beatles, levou parte dos críticos musicais de jornais e periódicos, mais acostumados a tratar de música de concerto e eventualmente do jazz, a abordar o gênero e considerá-lo algo além de uma moda passageira. É especialmente significativa a menção a um artigo de um crítico literário e professor universitário, Richard Poirier, que estabelece como marco que “(...) antes do álbum *Sgt. Pepper* praticamente não havia nenhum espaço sequer para se dar uma nota inteligente aos Beatles” (ROKA, 2004, p. 22). Ainda que possa haver exceções a confirmar a regra (mais na imprensa britânica que na estadunidense), essa e outras notas que Roka reúne, especialmente de críticos como Meltzer, Peyzer

² https://www.wikizero.com/en/Critic%27s_Choice:_Top_200_Albums. Consultado em 04 de julho de 2022.

e Goldstein, demonstram que é razoável atribuir ao disco um peso na mudança de atitude dos profissionais que publicavam em revistas e jornais – especialmente os novaiorquinos – como *Village Voice*, *Crawdaddy!* e *The New York Times*. Vasculhando os arquivos online deste último jornal, deparamo-nos com a reprodução da primeira resenha do crítico Richard Goldstein, publicada em suas páginas em 18 de junho de 1967, e intitulada “Nós ainda precisamos dos Beatles, mas...”³. Como Roka (2004, p. 24) aponta, Goldstein era uma das poucas vozes dissonantes:

O som é um pastiche de dissonância e exuberância (...) O clima é suave, até nostálgico. Mas, como a capa, o efeito geral é ocupado, moderno e desordenado. Como uma criança superprotegida, o “Sargento Pimenta” é mimado (...) Que pena que ‘A Day in the Life’ seja apenas uma coda para uma coleção de trabalho de outra forma indistinta. Precisamos dos Beatles, não como compositores enclausurados, mas como companheiros. E eles precisam de nós. Ao substituir o conservatório de estúdio por um público, eles deixaram de ser artistas folk, e a mudança é o que torna seu novo álbum um monólogo.

Notadamente os próprios Beatles estavam bem cientes deste problema. Harrison declararia à *Life*, sendo corroborado no mesmo veículo por McCartney:

[Harrison] Acabamos de descobrir o que podemos fazer como músicos. Quais fronteiras podemos cruzar. Não faz mais tanta diferença se estamos em 1º lugar nas paradas. Tudo bem se as pessoas não gostarem de nós. Só não tentem nos podar (...) [McCartney] vamos perder alguns fãs. Nós os perdemos em Liverpool quando trocamos nossas jaquetas de couro por ternos (...) chegamos a um ponto onde não existem barreiras (HEYLIN, 2007, p. 135).

Obviamente o tempo deu-lhes razão, com sobras. Mas igualmente ele se encarregou de alterar a perspectiva sobre sua obra, ouvida pela posteridade: “Agora que o próprio rock está sendo desviado para as margens do pop, é um bom momento para libertar *Sgt. Pepper* do fardo de prever o futuro eclético do rock ou de apontar para um beco sem saída exigente”, escreveu o crítico do NY Times John Pareles no aniversário de 50 anos do disco. “Está em algum lugar no meio, justapondo o profundo e o meramente inteligente.”. Ao tratarmos disso instigados pela efeméride de 55 anos de seu lançamento, sentimos que ainda há perguntas a se fazer e algo diferente a ouvir enquanto o LP gira na vitrola, algo que “(...) não chega a se pronunciar plenamente, nessa iminência de uma

³ <https://www.nytimes.com/2017/06/01/arts/music/archives-beatles-sgt-peppers-lonely-hearts-club-band-review.html?mcubz=0& r=0>. Consultado em 05 de julho de 2022.

revelação” (GARCÍA CANCLINI, 2012, p. 61-62). É o que buscaremos capturar na seção seguinte.

2. Sgt. Pepper atravessa o tempo: a efeméride mediada pela indústria cultural

A etimologia de “efeméride” indica uma apropriação latinizada do grego *Ephemeros* – “que dura um dia” –, a partir de *epi* (ao redor) e *hemera* (dia). A palavra encontra-se vinculada de início à literatura médica, sendo utilizada para qualificar as febres passageiras. Veio a ser empregada para eventos astronômicos e no auxílio à navegação por estrelas. *Efemérides* são acontecimentos socialmente considerados importantes em uma determinada data e sua consequente celebração. São propícias para balanços e perspectivas. Evidenciam como história e memória estão interligadas.

É possível reconhecer traços físicos e afetivos do passado musical dentro do presente material. O recurso à efeméride, se visa a garantir a perpetuação e a estabilidade de certas representações sobre uma determinada obra, expressão ou fenômeno da cultura, inevitavelmente o coloca “em jogo”, criando oportunidade para atualizações e ressignificações.

As percepções sobre um determinado disco ‘objeto’ circulam na comunidade de ouvintes que o compartilham e são afetadas pelas reavaliações ensejadas na celebração das efemérides que partem de diferentes sujeitos que delas participam, incluindo músicos, críticos, imprensa, indústria, fãs e público em geral. Os fios entre história e memória são constantemente entretecidos, inclusive nos reincidentes relatos autobiográficos dos músicos.

A história de um disco (enquanto artefato ímpar que é um e é todas as suas cópias) produz camadas sobrepostas de significados, cuja audição ao longo do tempo mantém alguns mais acesos e outros mais apagados.

São abundantes os estudos históricos sobre comemorações que se voltam, geralmente, às datas nacionais, festejos públicos e celebrações que intentam promover a coesão dos grupos e a afirmação de suas identidades. Como salienta Silva (2002, p. 432), “comemorar significa então reviver de forma coletiva a memória de um acontecimento considerado como ato fundador”, promovendo a socialização de valores e ideais de uma comunidade. Se muito desse aparato de comemoração, do lembrar em coletividade, deriva das forças movimentadas pela modernidade e

tomaram corpo inicialmente na efervescência da Revolução Francesa, é preciso lembrar que a experiência do tempo é social e varia no seu próprio devir. Por isso, o historiador François Hartog qualifica como *presentismo* o regime de historicidade que em essência remete ao conceito benjaminiano de tempo “homogêneo e vazio”, um presente em eterno retorno diante da sensação de instabilidade perene que corrói o passado e posta adiante um futuro incerto. Daí as políticas de patrimônio cultural e comemoração pública buscarem impor “(...) uma certa ordem do tempo, na qual a dimensão do passado conta. Trata-se, porém, de um passado do qual o presente não pode ou não quer se desligar completamente.” (HARTOG, 2013, p. 197).

A sensação de constante erosão do passado intensifica a demanda social por atividades ritualizadas que de algum modo reinstalem um senso de estabilidade, estanquem as perdas, assegurem alguma familiaridade ao amanhã:

A apreensão do fenômeno das comemorações e dos seus elementos constitutivos, a memória e a história remetem-nos a um questionamento da relação espaço/tempo (...) Em outras palavras, a comemoração tem por objetivo demonstrar, como já vimos, que o acontecimento “rememorado”, por seu valor simbólico, pode se reportar ao devir. As comemorações buscam, pois, nessa reapropriação do acontecimento passado, um novo regime de historicidade, projetando-o em direção do futuro (SILVA, 2002, p.435-436).

Estamos nos perguntando aqui, portanto, como *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* atravessa o tempo. É certamente um lugar-comum associar esse disco a manifestações de vanguarda artística e expressões contraculturais da segunda metade da década de 1960. O que não é tão costumeiro é reconhecer o peso do sentimento de nostalgia que permeia a obra. Em geral, parece que tal característica fica diluída pelas cores vibrantes e disposição transgressiva que anima os sulcos do disco, restando a ela um papel coadjuvante filtrado numa ótica parodística, como parece ser o caso quando inicialmente ouvimos “When I’m sixty-four”, cançoneta vaudevillesca que McCartney compôs ainda adolescente, reavivada em 1966, ano em que seu pai completava 64, para as gravações do vindouro álbum. Aí a fidelidade do arranjo de George Martin às convenções desse gênero cancional parecem produzir um efeito irreverente por contraste, ainda que deixem margem a uma interpretação que reconheça um trato quiçá documental de um estilo que remetia às décadas de transição entre os séculos XIX e XX.

Do período em que os Beatles se reuniram em Londres em 24 de novembro de 1966 para iniciar as gravações do LP, até seu lançamento oficial em 01 de junho de 1967, o “(...) assunto recorrente na imprensa especializada (...) era a demora das gravações e seu alto custo, problemas agravados pelo fato dos Beatles terem interrompido suas apresentações ao vivo” (GARCIA, 2011, p. 111). Esse momento de “corte” na sua trajetória, garantindo dedicação integral às gravações em estúdio, é recorrentemente demarcado como impulsionador das ambições artísticas e postura inovadora da banda, seja em inúmeras entrevistas dos quatro integrantes, seja em trabalhos críticos, biográficos ou historiográficos dedicados ao tema. Entre tantos que podemos pinçar, este de Harrison é oportuno citar, inclusive porque comenta a canção que iniciou os trabalhos: “(...) a gente se conteve demais em coisas como ‘Strawberry Fields’ (...) acho que provamos que a música eletrônica pode se misturar com a música ‘pop’, e provaremos que música indiana, eletrônica e ‘pop’ podem andar juntas” (HEYLIN, 2007, p. 138).

Mas é possível afirmar que a proposta que veio a desembocar em *Sgt. Pepper* começa como “(...) uma coleção temática de canções nostálgicas sobre o norte da Inglaterra”, o que exploramos em estudo sobre as canções “Penny Lane” e “Strawberry Fields Forever”, que não vieram a figurar no disco, mas fazem parte de seu entorno, por assim dizer (GARCIA, 2011, p. 111). Diferentes estudos apontam que reinava na Inglaterra de meados dos anos 1960s um impulso revivalista, capturando estética em fotos antigas, saudosos da vida interiorana acoplada a uma sensibilidade pastoral (SAMUEL, 1994; CONNELL & GIBSON, 2002; DANIELS, 2006). Ironicamente, a primeira canção que George Harrison propôs durante as gravações – e que viria a ser barrada do disco – era “Only a Northern Song”, que, se musicalmente era totalmente alinhada ao experimentalismo que regia os trabalhos da banda à época, poderia perfeitamente ser interpretada como uma crítica cáustica do compositor ao conceito já então elaborado por Paul McCartney de uma “banda de sopros eduardiana”, *alter ego* dos Beatles apresentado na homônima canção-título (HEYLIN, 2007, p. 110-111). Essa combinação de nostalgia e inovação, segundo o próprio produtor, George Martin, havia sido definida já por “Strawberry Fields Forever”, e ele lamentou posteriormente tê-la lançado em compacto simples com seu par, “Penny Lane”, ao invés de repetir as faixas no álbum, o que era “(...) altamente indesejável para os padrões da indústria fonográfica britânica da época” (GARCIA, 2011, p. 111).

O encontro entre o passado pastoral suburbano e a última moda da *Swinging London* é compatível com o regime presentista de historicidade. Samuel captura perfeitamente esse aparente paradoxo ao tratar do que chama de retro-chique, ou “indústria da nostalgia”, que influenciava do vestuário às capas de disco:

Ao contrário do restauracionismo e do conservantismo (...), o retro-chique é indiferente ao culto da autenticidade. Ele não se sente obrigado a permanecer fiel ao período (...) borra a distinção entre originais e reciclados (...) abole as diferenças de categorização entre passado e presente, abrindo um trânsito de mão dupla entre eles (SAMUEL, 1994, p. 112-113).

Sintomaticamente, portanto, a capa do disco parece remeter tanto a algum tipo de festividade de coreto de praça quanto a um velório:

A capa (...) pertence a (...) uma democracia de entretenimento no qual os *showmen* dos velhos tempos – reunidos – são amontoados com outros recentemente mortos (...). No som, o tambor da banda de metais, a clarineta e as cornetas tomaram o lugar dos amplificadores eletrônicos(...) um réquiem (...) (SAMUEL, 1994, p. 341).

As análises de Samuel nos permitem cruzar o aural e o visual para entender como os Beatles conseguiram encarnar essa encruzilhada do devir no álbum, desde sua capa até o sulco final do lado B e seu mantra psicodélico registrado ao contrário. E aqui vale alertar que “(...) qualquer carga de nostalgia e localismo que se possa reconhecer nos Beatles precisa vir acompanhada do riso irônico, traço marcante da personalidade de todos eles” (GARCIA, 2011, p. 113). Enquanto desafiavam sua própria autoimagem *pop* – o que a montagem concebida pelo artista Peter Blake explicita ao contrastar a banda uniformizada às reproduções em cera de suas personas dos anos da *beatlemania* – eles estavam simultaneamente desbravando uma nova fronteira da indústria cultural.

À medida que a nostalgia tornou-se um artefato de grande circulação nos meios massivos, percebemos operações constantes de atualização de produtos que são oferecidos no mercado etiquetados com esse sabor “retrô”. Estudos recentes de memória têm ficado atentos a isso, propondo conceitos transdisciplinares que possam dar conta de tal fenômeno. Rueda Laffond e Galan Fajardo (2013, p. 198) citam: “la memoria mediática conecta y alimenta la cultura del recuerdo mediante procesos funcionales multidireccionales que interrelacionan con la memoria

colectiva (Neiger, Zandberg & Meyers, 2011)”. As efemérides, nesse sentido, estão amarradas a todo um aparato comunicacional e comercial, cuja finalidade última, sem meias palavras, é transformar a saudade, até mesmo o luto, em lucro:

Abundan las referencias conmemorativas de los lanzamientos de sus obras musicales o de recuerdos luctuosos, como las efemérides del asesinato de John Lennon en diciembre de 1980 o la muerte de George Harrison en noviembre de 2001. Pero The Beatles suponen, además, una jugosa materia de memorabilia, un aspecto sistemáticamente reflejado en las noticias sobre las millonarias subastas de instrumentos musicales, partituras, autógrafos, piezas de vestuario o, incluso, cortes de cabello (...). El grupo transitó de un estatus de icono juvenil a un rol de mito. Desde ahí sustanció un paradigma de cultura popular, encarnando acepciones que oscilaron entre el liderazgo contracultural y el reconocimiento académico oficial (RUEDA LAFFOND; GALAN FAJARDO, 2013, p.182-183).

Vale uma rápida remissão ao estudo de Segura García (2019), ainda que esta aborde outro período da fonografia, os anos 1980s. Com grande argúcia a autora aponta a influência das mediações tecnológicas envolvidas no processo de gravação na configuração das memórias sociais evocadas através da música popular. Traçando um movimento que vai do desafio das convenções ao estabelecimento de uma tradição que passa a ser alvo de revivalismo. Assim certas tecnologias “antigas” voltam a ser “atuais”, implicando inclusive na recuperação de artefatos como amplificadores valvulados, por exemplo. Na medida em que o tempo fez de Pepper de catálogo de certas sonoridades e dos procedimentos de estúdio que as produziram, oferece marcadores sônicos que evocam outra época, mas simultaneamente dispõe de material para todo tipo de reapropriação imbuída de uma estética “retrô”, que olha o passado como repertório a ser recuperado de forma acurada, eclética e irônica (SEGURA GARCÍA, 2019, p. 35).

3. Conclusão

Seria uma tarefa hercúlea tentar separar “cirurgicamente” o papel específico do LP *Sgt. Pepper* dentro dessa constante reciclagem da figura dos Beatles e de suas obras no liquidificador da indústria cultural:

Es imposible detallar aquí un compendio sistemático de todas estas prácticas que han abarcado ejercicios muy diversos de evocación, homenaje, versión, subversión o construcción de nuevas significaciones. En todo caso, históricamente, el revival del universo Beatle se ha canalizado desde diversos medios, y ya desde los años setenta es posible detectar su ubicación en productos generalistas organizados a partir de distintos códigos de género. (RUEDA LAFFOND; GALAN FAJARDO, 2013, p. 200).

Mas podemos estar certos de que ele tem cadeira cativa no processo, como evidenciam as constantes referências a seu lugar de destaque na história da fonografia e da cultura, relançamentos em vários formatos, edições especiais motivadas pelos aniversários de lançamento, críticas de imprensa, paródias e citações de suas músicas, de sua capa icônica e das vestimentas que usaram. Dentre vários exemplos, podemos pinçar a película cinematográfica homônima protagonizada pelos Bee Gees, em 1978; a paródia feita por Frank Zappa na capa de seu *We're Only in it for the Money* (1968), e a paródia feita pelo Monty Python, o fictício grupo The Rutles, que protagoniza o filme *All you need is cash* (1978).

Ainda na linha parodística, que entendemos, com Linda Hutcheon (2000), como não menor em importância e intenção quanto qualquer outra releitura, vale destacar o disco lançado pelo grupo norte-americano Big Daddy, no jubileu de prata de *Sgt. Pepper* (1992). Todas as faixas do LP dos Beatles são regravadas, na mesma ordem, mas rearranjadas e reinterpretadas ao estilo de artistas estadunidenses. Ao mesmo tempo que presta uma homenagem, o Big Daddy sublinha o aspecto pendular e retrofágico das duas tradições musicais anglo-americanas.

Nem mesmo Paul McCartney, o último arauto do legado dos Beatles, ficou incólume ao processo de (re)leituras de sua própria obra, como atestam os videoclipes de “Coming Up” (1980) e de “My brave face” (1989), que marcou a retomada das turnês mundiais, em que, ao contrário de sua fase com os Wings (1970s), explora ostensivamente o repertório e a imagem dos Beatles, poderosamente condensada em seu icônico contrabaixo *Höfner*.

Efemérides e releituras, portanto, se retroalimentam como processos consagradores que perpetuam o interesse por uma dada obra, um mecanismo que, como vimos, está integrado aos processos de atribuição de valores nos mundos da arte, mas igualmente participam da lógica de mercado que movimenta a indústria cultural e os meios massivos.

Pode-se concluir que *Sgt. Pepper*, sendo um clássico que se posta entre a nostalgia e a inovação, torna-se alvo preferencial de constantes reapropriações que propiciam uma espécie de impulso extra para que continue influente, prestigiado e significativo, mesmo 55 anos depois de seu lançamento.

REFERÊNCIAS

- BECKER, Howard S. *Mundos da arte*. Ed. rev. e aum. - Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CONNELL, John & GIBSON, Chris. *Sound tracks: popular music, identity, and place*. Londres: Routledge, 2002.
- DANIELS, Stephen. Suburban pastoral: Strawberry Fields Forever and Sixties memory. *Cultural Geographies*, n. 13, 2006, p. 28-54.
- FENERICK, José Adriano; MARQUIONI, Carlos Eduardo. Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band: uma colagem de sons e imagens, Fênix, *Revista de História e Estudos Culturais*, v. 5, n.º 1, Uberlândia, jan./mar. 2008, p. 1-21.
- GARCIA, Luiz Henrique Assis. Em meus olhos e ouvidos: música popular, deslocamento no espaço urbano e a produção de sentidos em lugares dos Beatles. *Estudos Históricos* (Rio de Janeiro) [online]. 2011, v. 24, n. 47, p. 99-118.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: EDUSP, 2012.
- GOULD, Jonathan. *Can't buy me love: os Beatles, a Grã-Bretanha e os Estados Unidos*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.
- HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- HEYLIN, Clinton. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band: um ano na vida dos Beatles e amigos*. São Paulo: Conrad, 2007.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of parody*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- LEWISOHN, Mark. *The Beatles recording sessions: the official Abbey Road Studio sessions notes 1962-1970*. Nova York: Harmony Books, 1988.
- MARTIN, George. *Paz, amor e Sgt. Pepper: os bastidores do disco mais importante dos Beatles*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.
- RAPHAEL, Samuel. *Theatres of memory vol 1: Past and present in contemporary culture*. Londres: Verso, 1994.

ROKA, L. A Day in the Life of American Music Criticism. *Journalism History*, 30(1), 2004, p.20–30.

RUEDA LAFFOND, José Carlos e GALAN FAJARDO, Elena. *Historias en el universo transmedia: El proyecto The Beatles Athnology*. Comun. soc. Guadalajara, n. 19, jun. 2013, p. 181-212.

SEGURA GARCÍA, Silvia. Nostalgia ON: Sounds evoking the zeitgeist of the eighties. *Journal of Sound, Silence, Image and Technology*. Issue 2, December 2019, p.24-43.

SILVA, Helenice Rodrigues da. Lembrança/comemoração: as utilizações sociais da memória. *Revista Brasileira de História*; volume 22, número 44, p. 425-438. 2002.

SPITZ, Bob. *The Beatles: a biografia*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2007.

SOBRE OS AUTORES

Luiz Henrique Assis Garcia é graduado, mestre e doutor em História pela UFMG, onde é professor do curso de Museologia e do PPG em Ciência da Informação. É um dos coordenadores do grupo de pesquisa ESTOPIM – Núcleo de Estudos Interdisciplinares do Patrimônio Cultural e criador do grupo de estudos SOMMUS – Som e museologia. É membro da IASPM-AL. Tem trabalhos publicados sobre História da música popular, sobre Patrimônio e História cultural, tendo atuado ainda como pesquisador e curador no Museu Histórico Abílio Barreto (BH/MG). Também é compositor de canções populares. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0539-4566>. E-mail: luhen_asgar@yahoo.com.br

Guilherme Lentz Da Silveira Monteiro é graduado em Letras pela UFMG, com mestrado em Teoria Literária e doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, ambos também pela UFMG. Desenvolveu carreira na rede particular de ensino, até ingressar como professor efetivo de língua portuguesa no ensino básico técnico e tecnológico no CEFET-MG, onde também atua no curso de Letras e em projetos de extensão. Dedicou-se ao estudo de práticas de leitura e de escrita, especialmente no contexto escolar, e à pesquisa sobre cruzamentos entre música popular, poesia e sociedade. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0309-8491>. E-mail: guilhermelentz@gmail.com

Lauro Meller é professor associado na Escola de Ciências e Tecnologia da UFRN, onde leciona Práticas de Leitura e Escrita em Inglês e em Português. Doutor em Letras pela PUC-Minas e Mestre em Literatura pela UFSC, cumpriu estágio pós-doutoral no Institute of Popular Music, na Universidade de Liverpool, Reino Unido. Vem coordenando diversos projetos sobre Música Popular na UFRN, e é autor dos livros *Poetas ou Cancionistas? Uma discussão sobre Música Popular e Poesia Literária* (2015) e *Iron Maiden: uma Jornada através da História* (2018). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2136-2783>. E-mail: lauromeller@ymail.com