



UNIVERSIDADE DO VALE DO TAQUARI – UNIVATES
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
CURSO DE JORNALISMO

INDÚSTRIA CULTURAL E ARTE: UMA ANÁLISE DO ÁLBUM *SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND*, DA BANDA THE BEATLES, COMO PRODUTO CULTURAL

Aline Ferreira Pfeil

Lajeado, dezembro de 2019.

Aline Ferreira Pfeil

INDÚSTRIA CULTURAL E ARTE: UMA ANÁLISE DO ÁLBUM *SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND*, DA BANDA THE BEATLES, COMO PRODUTO CULTURAL

Monografia apresentada na disciplina Trabalho de Conclusão de Curso II, do curso de Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo, da Univates, para obtenção do título de bacharela em Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Roberto Meurer

Lajeado, dezembro de 2019.

AGRADECIMENTOS

Dedico esta pesquisa a todos que acreditaram no meu trabalho, incentivaram a escolha do tema aqui estudado e colaboraram de alguma forma à realização desta monografia.

Agradeço inicialmente ao meu orientador, Flávio Meurer, pela inspiração na definição do objeto de estudo, por ter me guiado em momentos de dúvida e por todas as dicas e suporte durante a escrita do trabalho. Obrigada por ter sido um “guia espiritual” em meio às inquietações acadêmicas que me rondavam no início e, sobretudo, pelas orientações cheias de conversas inspiradoras, pela sintonia criada durante a produção intelectual.

Aos professores que contribuíram na minha formação ao longo de toda jornada acadêmica com paciência, didática e conteúdos que possibilitaram a escrita correta deste trabalho.

Ao Beatlelogia, por ter ampliado minha percepção dos assuntos pertinentes à pesquisa e pela diversão ocorrida dentro e fora dos eventos. Esta monografia se tornou ainda mais importante para mim após a experiência de integrar tal projeto. Obrigada Gian, Flávio e Tiago, pelo carinho e troca de conhecimento.

Aos amigos e familiares, em especial à Mônica e Jéssica, que entenderam a importância deste trabalho, compreenderam minha ausência em alguns momentos e não deixaram de me apoiar.

Aos Beatles, por trilharem diversas etapas da minha vida, por serem influência, sobretudo, inspiração.

RESUMO

O cenário de mudanças científicas, tecnológicas, culturais e musicais dos anos 1960 contribuiu para o desenvolvimento da indústria fonográfica, disponibilizando às massas uma diversidade de bens de consumo. Neste sentido, estuda-se um produto cultural enquanto mediador da sociedade, retratando as suas necessidades subjetivas obtidas conforme o contexto histórico de determinado período, a fim de compreender sua atuação social. A proposta deste trabalho é discutir, sob a perspectiva frankfurtiana a tensão entre arte e produto, colocando em perspectiva o aspecto inovador na produção musical dos Beatles, encontrado no álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Entende-se que este álbum cumpre a sua função como produto cultural, uma vez que media as relações sociais a partir de uma demanda da sociedade, ao mesmo tempo que ele garante a sua longevidade enquanto categoria de arte moderna com recursos tecnológicos.

Palavras-chave: Indústria Cultural. Arte. Produto. The Beatles. Sgt. Pepper.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	5
2 ABORDAGEM TEÓRICO-METODOLÓGICA.....	9
2.1 Teoria crítica de Adorno.....	9
2.2 Produto cultural e sociedade	12
2.3 Visão Frankfurtiana da arte.....	14
2.4 Método	18
2.5 Considerações finais do capítulo	19
3 CONTEXTUALIZAÇÃO	20
3.1 Contexto histórico.....	20
3.2 Genealogia do rock	24
3.3 Beatlemania: Impacto cultural.....	27
3.4 Considerações finais do capítulo	30
4 ANÁLISE DO <i>SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND</i>.....	32
4.1 Conceito do álbum e impacto em vendas	32
4.2 Estrutura do disco	34
4.3 Tensão entre arte e mercadoria.....	40
4.4 Considerações finais do capítulo	42
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	43
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	45
ANEXO A - Letras	49
ANEXO B – Capa do álbum.....	66

1 INTRODUÇÃO

*“And the time will come when you see
we’re all one and life flows on
within you and without you”*

The Beatles

O surgimento dos meios de gravação no final do século XIX e o desenvolvimento da indústria fonográfica durante o século XX disponibilizaram uma diversidade de músicas de todas as épocas, gêneros e estilos. A cultura de massa, por sua vez, facilitou o acesso à variedade da informação como nunca antes ocorrera em outro momento da história. Nesse sentido, considera-se a música popular produzida no século XX como um produto cultural, que atua enquanto mediador na sociedade, retratando as suas necessidades subjetivas obtidas conforme o contexto histórico daquele período. Desta forma, cria-se um canal de comunicação entre o produto cultural e o público consumidor ao qual é destinado.

A década de 1960 foi um período da história marcado pela transformação comportamental, compreendida pelo movimento da contracultura. A chamada Era de Ouro (1947-1973) caracteriza-se como o período de “extraordinário crescimento econômico e transformação social, anos que provavelmente mudaram de maneira mais profunda a sociedade que qualquer outro período de brevidade comparável” (HOBSBAWM, 1994, p. 15), sobretudo a partir da década de 1960. No cenário de mudanças científicas, tecnológicas, culturais e musicais, principalmente na indústria fonográfica, surgem os Beatles: banda de rock britânica sinônimo de sucesso e de aclamação da crítica. Os “garotos de Liverpool” revolucionaram a cultura da música pop, elevando sua carreira numa proporção nunca antes vista.

Segundo dados divulgados pelo Guinness World Records (2005), estima-se que os Beatles venderam no mundo todo mais de um bilhão de discos. Nos Estados Unidos, lideram a lista de artistas com mais *singles* no topo das paradas, sendo vinte músicas entre 1964 e 1970. Também são o grupo com maior número de álbuns no topo das paradas musicais (dezenove discos alcançaram o primeiro lugar em vendas, mais que o dobro dos resultados obtidos por Elvis Presley). No Reino Unido, os Beatles lideram a lista dos que tiveram mais *singles* em primeiro lugar, consecutivamente. Até 1986 foi registrado o recorde da música mais gravada do mundo, *Yesterday*, com mais de 1600 versões; e o álbum *I*, que reúne os maiores sucessos da banda, vendeu 13,5 milhões de cópias no mundo inteiro no primeiro mês após o lançamento.

Em um primeiro momento, com melodias comerciais e letras conservadoras pautadas no amor romântico, os Beatles conquistaram aqueles jovens que se identificaram com o som produzido pelo *Fab Four*, entendido como novidade, embora contivesse a mesma fórmula comercial, a roupagem que funcionava como recurso vendável.

Conforme foram adquirindo êxito, o quarteto sentiu necessidade de sofisticar suas composições, logo, assumindo diversos gêneros, do *folk rock* ao rock psicodélico, incorporando elementos da música clássica ocidental e da música indiana em sua experimentação. O álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, lançado no ano de 1967, passou a tratar de questões políticas e sociais nas letras de suas canções. Muitas dessas abordam a natureza e o valor do conhecimento, ampliando o pensamento crítico que a música pode acrescentar ao indivíduo.

Essa ruptura de pensamento na carreira dos Beatles - na qual tanto as composições, quanto o visual e intenção mercadológica da banda se transformaram - torna-se pertinente para esclarecer os questionamentos acerca da música como produto cultural, enquanto recurso vendável, pois, pela perspectiva da indústria musical na época, o novo formato de apresentação do conteúdo desenvolvido pelos Beatles não se encaixava na característica mercadológica.

A problemática deste trabalho: como o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, da banda The Beatles, apesar de conceitual, com características experimentais sofisticadas e elementos da arte séria, conseguiu se tornar um atrativo de consumo enquanto cultura popular no período de seu lançamento?

A problematização proposta neste estudo surge de uma inquietação pessoal enquanto fã e pesquisadora. A tensão entre arte e produto, exercida através do aspecto inovador na produção musical dos Beatles, fundamenta a problematização estabelecida e a torna relevante,

uma vez que a abordagem trata de elementos sociais, artísticos e culturais que pretendem compreender uma sociedade em determinado período da história a partir de um produto cultural. Este problema de pesquisa pode ser considerado inédito, visto que não foram encontrados estudos científicos com tal abordagem. Parte dos trabalhos já produzidos sobre o objeto desta pesquisa diz respeito à análise semiótica da capa do álbum (MOEHLECKE, 2017), bem como a perspectiva da *pop art* e fotomontagem (ETLINGER, 2014) e hibridismo cultural (FENERICK, MARQUIONI, 2008). Assuntos pertinentes às tensões entre consumo e contracultura também são encontradas em pesquisas acadêmicas que estudam os Beatles (SARMENTO, 2006), além do estudo de caso sobre as estratégias de tradução das expressões idiomáticas encontradas no álbum *Sgt. Pepper* (COSTA, 2014).

Percebe-se que a indústria cultural utiliza os meios de comunicação enquanto mecanismo capaz de difundir informações e transformar os produtos culturais em mercadoria. Este estudo será feito sob a ótica dos teóricos da Escola de Frankfurt, responsáveis pelas concepções que norteiam os conhecimentos da teoria crítica da sociedade, contribuindo também cientificamente para o curso de Comunicação Social.

A investigação de produções musicais específicas conforme o contexto em que foram criadas é imprescindível para a compreensão da música como um fato social: "ao invés de falar sobre significado como algo que a música possui, deveríamos falar disso como algo que a música produz [...] em um determinado contexto" (COOK, 1998: 9 apud IAZETTA, 2001). O impacto causado pelo álbum na história da música popular, bem como a importância de seu conteúdo no contexto em que foi produzido, torna o objeto de estudo relevante à pesquisa.

A atualidade da discussão aqui proposta se reflete em parte no caso da banda Tool, uma vez que o grupo americano de metal progressivo, longe das estratégias de *marketing* e pacotes comerciais, conseguiu atingir o topo das paradas musicais com seu novo álbum, lançado em agosto de 2019, *Fear Inoculum*. O trabalho possui características distintas dos álbuns de mesmo segmento, presentes na indústria musical. Em uma semana de lançamento, o grupo vendeu o equivalente a 250 mil cópias físicas e digitais do disco. O objetivo de compreender como ocorre o processo de aceitação em massa de um produto com particularidades artísticas específicas, pode ser entendido como um debate atual, considerando o exemplo mencionado acima.

O objetivo geral propõe a análise do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Heart's Club Band* pela perspectiva da indústria cultural, a fim de discutir a tensão entre arte e mercadoria. Já os objetivos específicos visam: definir os conceitos desta teoria, fundamentados pelos teóricos Adorno e Horkheimer na Escola de Frankfurt; traçar a genealogia do rock a fim de

compreender sua importância social e atuação no período estudado; identificar os elementos culturais e sociais da carreira dos Beatles; explicar a conjuntura histórica que envolve o lançamento do álbum e, por fim, analisar as canções, o projeto gráfico e forma de produção do *Sgt. Pepper* a partir dos pressupostos teóricos que norteiam a tensão entre arte e mercadoria.

2 ABORDAGEM TEÓRICO-METODOLÓGICA

Este estudo tem como objetivo a análise de um produto cultural no contexto histórico dos anos 1960 para compreender sua atuação social e sustentar a discussão entre arte e produto. Os princípios teórico-metodológicos utilizados neste capítulo se fundamentam na perspectiva teórica frankfurtiana, desenvolvida pelos autores Theodor Adorno e Max Horkheimer, a fim de esclarecer os conceitos de indústria cultural e produto cultural, enquanto agente mediador, além de articular as questões que tratam da dialética entre arte e produto, estabelecidas no contexto da crítica à razão moderna, proposta no livro *Dialética do Iluminismo*. O capítulo está organizado em cinco seções que pretendem orientar metodologicamente esta pesquisa, auxiliando na análise do objeto definido: a primeira aborda a teoria crítica de Adorno; a segunda traz a relação entre produto cultural e sociedade; já a terceira compreende a visão frankfurtiana da arte. Outras duas seções trazem a explicação dos procedimentos metodológicos da pesquisa e as considerações finais do capítulo.

2.1 Teoria crítica de Adorno

A indústria cultural, termo utilizado pelos teóricos frankfurtianos Adorno e Horkheimer, pode ser compreendida como o processo de produção em massa de bens culturais, utilizando-se dos meios de comunicação como dispositivos que os direcionam ao consumo. Segundo Rüdiger (2002), à medida que o capitalismo avança no início do século XX, a sociedade passa a contribuir enquanto geradora do sistema econômico por meio de altos níveis de consumo controlados por essa indústria. Essa concepção, conforme o autor sintetiza, diz respeito à “expansão das relações mercantis pelo conjunto de vida social, em condições de crescente monopolização” (RÜDIGER, 2002, p. 18). Esse sistema de produção

cultural garante sua estrutura devido às técnicas capazes de distribuir materiais em grande escala, bem como à concentração econômica e administrativa intrínseca à sociedade capitalista, verificadas a partir da primeira década do século XX. Em outros termos, o produto cultural é adaptado ao consumo das massas, que determinam esse consumo. Logo, esse processo não se trata de uma cultura que surge de forma espontânea das próprias massas num formato pronto de arte popular. Pode-se dizer que as demandas sociais ditam a produção dos bens de consumo, e que os mesmos atraem os consumidores conforme suas necessidades subjetivas.

Na medida em que a indústria cultural procura investigar sobre essas subjetividades de seu consumidor, as massas se classificam como elemento secundário da indústria, não sendo o sujeito dela, mas sim seu objeto. Logo, a intenção mercadológica se utiliza dessa demanda pautada pelas massas para então criar produtos que as atenda, padronizando o consumo. Segundo Meurer (2009), não obstante os bens culturais serem produzidos numa lógica de mercado, as atividades com caráter mercantil também passam a valer enquanto atividades culturais, como passeios em *shopping centers* com finalidade de compra, por exemplo. A crítica defendida por Adorno (1947) sustenta que “cada manifestação da indústria cultural reproduz as pessoas tais como as modelou a indústria em seu todo” (1947, p. 60). Desta forma, entende-se que os produtos culturais atuam enquanto mediadores da sociedade, não como representação exata da mesma, mas atribuindo sentido ao modo de vida social a partir da relação entre o indivíduo e o meio social. Parafraseando Meurer (2009), à medida que um produto cultural surge, obtém consumo e se fixa no mercado, ele aponta uma tendência social, compreendida a partir de necessidades subjetivas, geradas, sobretudo, pelo contexto histórico em que aquele produto foi criado.

Partindo da análise crítica frankfurtiana, propõe-se que a indústria cultural busca controlar seus consumidores a partir da lógica da diversão, atribuindo a característica de entretenimento aos bens culturais destinados ao consumo. Esse processo pode ser entendido como parte de uma tendência já estabelecida no meio social, a qual ocorre através das necessidades subjetivas do público. Tais produtos são adaptados em um formato comercial que os tornem atrativos à compra, segundo uma tendência capaz de segmentar um nicho de mercado. Os pensadores frankfurtianos assinalam que “todas as tendências da indústria cultural na carne e no sangue do público se realiza através do processo social inteiro” (ADORNO, HORKHEIMER, 1947, p. 64). Assim, é possível compreender que um produto cultural surge em um cenário propício à sua ascensão, objetivando bons resultados comerciais, uma vez que ele é feito e adaptado conforme a demanda de seu público-alvo.

Sobre as produções cinematográficas da época, Adorno e Horkheimer (1947, p. 64) esclarecem que:

A grande reorganização do cinema pouco antes da Primeira Guerra Mundial – condição material de sua expansão – consistiu exatamente na adaptação consciente às necessidades do público registradas com base nas bilheterias, necessidades essas que as pessoas mal acreditavam ter que levar em conta na época pioneira do cinema.

Pela ótica dos estudos antropológicos, sabe-se que há dois usos da palavra cultura: o primeiro diz respeito à maneira de viver de um grupo, sociedade, ou determinado país. Ele está relacionado às suas tradições e comportamentos, os quais nascem com o indivíduo que cresce sob aquela estrutura cultural. Na outra concepção, cultura é compreendida como sinônimo de sofisticação, atrelado ao consumo de material como obras de arte e volume de leitura. Nesta, a cultura se refere mais ao "estado educacional" das pessoas, como salienta Roberto da Matta (1981). Para a antropologia, a cultura atua como “um mapa, um receituário, um código através do qual as pessoas de um determinado grupo pensam, estudam e modificam o mundo e a si mesmas” (DA MATTA, 1981, p. 02). Neste trabalho, utiliza-se como base o segundo conceito, acrescentando a ideia mais coerente à teoria marxista, estabelecida por Viana (2018), na qual a cultura se constitui como o conjunto das formas de produção intelectual de uma determinada sociedade. Neste sentido, a cultura se distingue de outros termos próprios da concepção antropológica e aborda questões relacionadas à consciência, religião, ciência, filosofia, arte, representações cotidianas, valores, sentimentos, linguagem, etc..

Ainda conforme Viana (2018, p. 16), é possível afirmar que cada sociedade possui um modo de produção dominante específico e uma forma de cultura correspondente.

A sociedade feudal possui o modo de produção feudal e a cultura feudal que lhe corresponde, bem como a sociedade escravista possui uma cultura escravista e a sociedade moderna uma cultura capitalista. Essa constatação nos remete para a discussão da relação entre sociedade e cultura.

Adorno (1947) traz uma abordagem crítica da cultura no cenário industrial, afirmando que a mesma se trata de uma mercadoria paradoxal, a qual está “tão completamente submetida à lei da troca que não é mais trocada, sendo que (...) ela se confunde tão cegamente com o uso que não se pode mais usá-la” (1947, p. 76). Por essa perspectiva, a cultura com fins mercadológicos perde a sua função enquanto desenvolvimento crítico do indivíduo, tornando o receptor passivo em meio à grande demanda de produtos, sem ao menos perceber. Já segundo Thompson (apud RÜDIGER, 2002, p. 166):

O desenvolvimento da indústria cultural é uma parte intrínseca do processo de crescimento da racionalização e reificação nas sociedades modernas, um processo que torna os indivíduos cada vez menos capazes de pensamento independente e sempre mais dependentes dos processos sociais sobre os quais eles possuem pouco ou nenhum controle.

Os conceitos abordados nesta seção compreendem a crítica à razão moderna, defendida pelos frankfurtianos, fundamentando as interpretações sobre a análise de um produto cultural. Utiliza-se essa teoria como base de compreensão, uma vez que o objeto dessa pesquisa confronta tanto a arte quanto a cultura em meio a um fenômeno midiático e comercial, causado pelos Beatles. A estratégia comercial se funde com os elementos artísticos no álbum, criando uma ponte entre música popular e arte séria. A indústria cultural segue como a teoria que abrange essa temática e é aqui utilizada como recurso metodológico para entender de que forma o *Sgt. Pepper*, em meio à ruptura estética e comercial da banda, conseguiu atingir elevados níveis de venda.

Estabelecidos tais conceitos, na próxima seção será esclarecida a relação do produto cultural com o contexto em que ele surge, além da identificação de elementos que compõem a sua ascensão e o que ele diz acerca da sociedade.

2.2 Produto cultural e sociedade

A ascensão de um produto cultural, embora se constitua a partir de uma exigência social, cresce à medida que outros produtos anteriores se estabeleceram no mercado, criando uma estrutura capaz de atender à determinada necessidade do público. Em outros termos, o contexto em que um bem cultural nasce é antecedido por outros produtos que construíram aquela demanda. Portanto, entender a função de um produto da cultura no meio social pressupõe questionar o que ele diz sobre aquela sociedade considerando o processo de produção pela perspectiva da totalidade, incluindo o contexto histórico na problematização. Compreender a atuação de um fenômeno individual (micro) dentro de toda uma sociedade (macro) exige um método que contemple a análise não de forma mecânica, mas sob o olhar das condições em que ele surge. Para tanto, segundo Meurer (2009) “o método deve ter sempre em vista a totalidade social, para que o fenômeno individual possa encontrar seu lugar na ordem das coisas” (MEURER, 2009, p. 21).

Segundo Leo Lowenthal (apud COHN, 1977) existe uma interdependência entre os interesses do público e o que os poderes de controle os impõem, fazendo com que eles permaneçam no poder. Grande parte dos estudiosos entende que a propaganda age enquanto elemento motivador à receptividade da cultura popular, então os produtos adquirem caráter de

propaganda. Contudo, especula-se que as relações entre cultura de massa e a vida real se referem aos produtos culturais como “modelos para o modo de vida das massas e uma expressão da maneira real de viver” (1977, p. 309). Desta forma, entende-se que as produções culturais atuam enquanto “mediadores da realidade vivida pelas pessoas que os consomem, pois encarnam os problemas, os desejos, as necessidades e as possibilidades expressivas que em um determinado momento histórico ganham relevância social” (MEURER, 2009, p. 25).

Ainda sobre a relação entre um produto e a sociedade, Adorno (apud COHN, 1977, p. 289) salienta que:

Cada produto apresenta-se como individual, e essa individualidade contribui para o fortalecimento da ideologia, na medida em que se desperta a ilusão de que o que é coisificado e mediatizado é um refúgio do imediatismo da vida.

Abordando a música enquanto produto desta indústria, percebe-se que após a Segunda Guerra Mundial a canção popular já não comunicava mensagem alguma às novas gerações, o que abriu espaço para uma nova música que cumprisse função social frente à realidade em que o mundo se encontrava. As *pop musics* americanas da época perdiam entonação social, representando a herança da música branca, conservadora e adulta dos anos de 1940, refletindo uma “proposta de vida que defendia o status quo, se auto glorificava pela vitória na II Guerra e reproduzia os valores do *american way of life*” (CHACON, 2001, p.14).

Nesse sentido, o rock se estabelece como produto da inserção tecnológica no século XX sobre formas musicais, originalmente simples e de raízes folclóricas. Neste aspecto, a tecnologia é usada em seu sentido mais amplo, além dos métodos de produção e divulgação, mas incluindo o processo global de comunicação e da troca de informação em toda sua dinâmica. Por sua vez, o rock e suas vertentes atuam como catalisadores das correntes de pensamento exercidas pelo jovem, ao mesmo tempo que se tornam um produto potencial para o mercado que, a partir da indústria cultural, é visto com forte interesse econômico, difundido e ampliado com as transformações tecnológicas presentes e em alta na época.

O estudo do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, proposto neste trabalho, é a análise de um produto cultural específico como elemento de compreensão das transformações sociais dos anos 1960, além de fomentar as discussões da tensão entre arte e mercadoria, tendo em vista o desempenho comercial do álbum e seu impacto na cultura daquele período, mantendo seu legado nos tempos atuais. Sobre a produção de bens de consumo enquanto obras de arte, Rüdiger (2002, p. 18) afirma que:

O fenômeno consiste em produzir ou adaptar obras de arte segundo um padrão de gosto bem-sucedido e desenvolver as técnicas para colocá-las no mercado. A colonização pela publicidade pouco a pouco o tornou veículo da cultura de consumo, assumindo caráter sistêmico. O estágio final chega com sua conversão em mecanismo de mediação estética do conjunto de produção mercantil, quando o mundo inteiro passa pelo filtro da indústria cultural.

Exposto isso, considera-se que os produtos culturais pretendem reproduzir as demandas da sociedade estabelecidas ao público. Ao passo que surgem essas tendências sociais, as quais objetivam atender tais exigências, os produtos culturais as estruturam e tornam-se mediadores da sociedade e dos indivíduos. Esta concepção, por sua vez, fundamenta a análise interpretativa crítica da função social que o álbum aqui estudado exerceu durante o período de seu lançamento, considerando a ruptura no formato das obras da banda e das transformações sociais da época.

Essa quebra na forma comercial das produções da banda e as atribuições artísticas ao *Sgt. Pepper*, refletidas em seu sucesso comercial, abre espaço às discussões acerca da dialética da arte, proposta por Adorno e Horkheimer. Assim, a próxima seção aborda as principais ideias que cercam a problemática no que diz respeito à arte em meio à técnica.

2.3 Visão Frankfurtiana da arte

A abordagem frankfurtiana da arte possui críticas que tornaram corrente a ideia de que a acepção defendida pelos teóricos da época se baseia numa concepção elitista da cultura, que fomentaria um preconceito à arte tecnológica, logo a dividindo entre a alta cultura e a cultura baixa (popular) e considerando a primeira mais valiosa que a outra. Enquanto uma emanciparia o indivíduo, produzindo sentidos, a segunda possuiria caráter unicamente mercadológico. Conforme Rüdiger sustenta, “a democratização da cultura possibilitada pela economia do mercado foi redirecionada e a contrapartida de sua difusão em massa foi a perda de seu conteúdo formativo e de sentido emancipatório” (RÜDIGER, 2002, p. 119).

Esta proposição, contudo, não se afirma, na medida em que os frankfurtianos criticaram a cultura em todas as suas formas de expressão. “A criação cultural trabalha a serviço de utopia ao mesmo tempo em que o põe a serviço do mercado” (RÜDIGER, 2002, p. 120). Desta forma, nem a arte autônoma está isenta das críticas da indústria cultural, direcionada àqueles que defendem a arte por ela própria, ou aos que defendem seus subprodutos mercadológicos.

Segundo a visão do autor, as obras de arte sérias são uma forma de ideologia, pois seu modo de ser tem como condição o caráter de fetiche de mercadoria. Dessa forma, ocorre uma

oposição à arte fácil e à ambiciosa, pois “ambas são faces do processo de reificação” (RÜDIGER, 2002, p. 121). A distinção entre a cultura erudita e a popular é ao mesmo tempo falsa e verdadeira pelo ponto de vista histórico, em razão de que ambas dependem do mercado. “Enquanto a primeira refugia-se no estilo, a segunda procura resguardar-se através da popularidade. Quer numa, quer noutra, pode haver tanto a sublimação quanto a depravação da criatividade” (RÜDIGER, 2002, p. 121). Contudo, ainda segundo o autor, é conveniente manter a parcela de verdade desta distinção, visto que a arte popular tende a se esgotar na diversão, enquanto a pesquisa à qual a arte séria está ligada tende a conferir-lhe uma relativa liberdade em relação aos ditames da sociedade.

Adorno (apud RÜDIGER, 2002) salienta que a produção destinada aos meios de difusão em massa é moderna à medida que aceita o processo industrial mercantil. “A novidade não está nos bens que gera, mas nas últimas técnicas descobertas para veicula-las e seus respectivos instrumentos propagandísticos” (p. 120). Contudo, reconhece que é possível produzir esteticamente com as técnicas industriais, já que “as mesmas forças humanas de produção atuam por detrás das descobertas científico-tecnológicas e da técnica puramente artística”.

Sobre a arte em meio à técnica, Rüdiger (2002, p. 120) complementa:

A suposição de que ambas podem conviver lado a lado e cada um pode escolher à vontade seu partido é produto de um pluralismo indigente e expressão de uma sociedade onde o espírito já não está preso a um conceito apenas como ideologia.

Adorno (1968) sustenta a ideia de que nos países industrialmente desenvolvidos, a música ligeira, termo designado para a música popular não erudita, se define pela padronização, onde segundo o autor, seu protótipo é o *hit*. “A principal diferença entre um *hit* e a música séria estaria no fato de que a melodia e a letra de um *hit* teriam de ficar internamente limitadas a um esquema inflexivelmente estrito, ao passo que as canções sérias permitiriam ao compositor uma configuração livre e autônoma” (ADORNO, 1968, p. 93).

Desta forma, entende-se que o *hit* remete a algumas categorias sonoras demasiada conhecidas e facilmente percebidas, sendo proibidas quaisquer novas alterações na padronização, apenas “efeitos calculados que temperam a mesmice sem colocá-la em perigo, fiando-se eles mesmos, uma vez mais, nos ditos esquemas” (ADORNO, 1968, p. 93). Uma vez reconhecidos através da fácil percepção, o papel social do efeito dos *hits* poderia ser compreendido como um efeito dos esquemas de identificação, como salienta Adorno (1968, p. 94):

Os hits não apenas apelam à multidão solitária, contam igualmente com aqueles que não atingiram a maioridade; com os incapazes de expressar emoções e experiências, seja porque simplesmente lhe faltam capacidade expressiva, seja porque foram aleijados pelos tabus civilizatórios. Do ponto de vista social, os sentimentos ou são canalizados pelos hits, ou então, terminam por preencher substitutivamente a nostalgia daqueles.

A tensão entre a variação das características da música ligeira, segundo Adorno (1968), coloca de um lado o *hit* que pretende chamar a atenção do ouvinte, diferenciando-se de outros *hits* com o objetivo de alcançar o público e vender-se. E, de outro lado, o entendimento de que não se deve ultrapassar a forma padrão de produção musical a fim de não tornar a música imprópria à venda na categoria comercial. Neste sentido, Adorno critica que “mesmo as mais talentosas escapadas no interior da música ligeira são, de resto, deformadas pela consideração daqueles que tratam de vigiar se a coisa pode ser vendida” (1968, p. 102).

Dentro da lógica dos *hits*, percebe-se uma espécie de qualidade específica que atrai os ouvintes de forma duradoura. Os chamados *evergreens*, “*hits* que parecem não envelhecer e que sobrevivem à moda, atestam a existência da mencionada qualidade” (ADORNO, 1968, p. 107). Os *evergreens* possibilitam associações íntimas individuais em cada um dos ouvintes, remetendo-os às sensações que os fazem honrar aquele bem de consumo ao longo de anos. A partir dessa qualidade pode-se dizer que a música ligeira é a expressão de sua época. Devido às limitações desta pesquisa, não há como estudar os meios de recepção e compreender de forma consistente a trajetória do consumo de um *evergreen*. No entanto, pode-se utilizá-lo como uma categoria para entender o *Sgt. Pepper* e seu impacto logo no período em que foi lançado, frente ao legado que deixou mesmo após mais de 50 anos.

Durante séculos as obras de arte com características artesanais permaneceram em alta enquanto expressões de caráter único, relacionadas ao método de criação dotado de originalidade. O progresso das forças produtivas ampliou não somente os meios para reproduzi-las, mas também passou a alterar a sua forma, acrescentando um novo produto ao conjunto das obras de arte tecnológicas.

A produção artística de vanguarda se apresenta como contrária ao consumo estético massificado, embora, segundo Rüdiger (2002), ela pareça “condenada socialmente, na medida em que, pressionada, seu despropósito se transforma em programa idolátrico” (p. 125). O conceito de arte moderna refere-se às obras que “procuram resistir à liquidação dos valores estéticos que ocorre junto a esse fenômeno” (RÜDIGER, 2002, p. 125), ao passo que se confunde com o processo de conversão da cultura em mercadoria, conforme a teoria crítica

pressupõe. Assim, a circunstância das obras de arte ser produzidas através de meios técnicos, se torna irrelevante, pertencendo às condições do contexto histórico. Logo, essa proposição sustenta que para se classificar como arte nova (moderna), o material não precisa necessariamente ser artesanal, todavia, deve diferenciar indústria cultural da utilização de recursos técnicos na criação.

Dessa forma, o autor afirma que os elementos essenciais da atividade artística estão presentes em qualquer meio, ainda que não se desenvolvam autonomamente em razão da dependência de forças artísticas externas. Para Adorno (apud RÜDIGER, 2002), o conceito de arte moderna deve ser reservado aos procedimentos técnicos que, em seu próprio modo de ser “convertem as obras em imagens da sociedade capitalista, e não àqueles da produção em massa que querem servir a essa mesma sociedade” (p. 127). Sob a perspectiva frankfurtiana da crítica à indústria cultural, percebe-se que o processo tecnicista da arte não invalida completamente as atribuições críticas que a arte popular possui, sendo ela subproduto mercadológico da indústria, mas atuante numa sociedade que se apropria daquela obra enquanto arte propriamente dita.

Pode-se dizer que atualmente são criadas obras de arte que, independentemente de serem bem-sucedidas ou não, resistem à manipulação mercadológica. Contudo, pode acontecer dessas obras se transformarem em notícia, que, segundo o autor, associada ao nome de seus criadores “lhes permite funcionar como valor de troca, ainda que não como imagem, ainda que sem mediar experiência” (RÜDIGER, 2002, p. 146).

A partir destes fundamentos teóricos, investiga-se como o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, da banda The Beatles, apesar de conceitual, com características experimentais sofisticadas e elementos de arte séria, conseguiu se tornar um atrativo de consumo enquanto cultura popular no período de seu lançamento.

2.4 Método

A metodologia a ser aplicada nesta pesquisa seguirá orientação exploratória, a fim de manter uma aproximação com o tema a partir das abordagens definidas no objetivo e permitir a investigação precisa do objeto de estudo fundamentada na teoria exposta no capítulo 2. Gil (2017, p. 26) esclarece que o planejamento da pesquisa exploratória “tende a ser bastante flexível, pois interessa considerar os mais variados aspectos relativos ao fato ou fenômeno estudado”. Ainda segundo o autor, a coleta de dados referente à essa metodologia geralmente envolve o trabalho de levantamento bibliográfico, entrevistas com pessoas que tiveram

experiência prática com o assunto e análise de exemplos que estimulem a compreensão do objeto de pesquisa. No presente trabalho será utilizado o recurso metodológico bibliográfico e documental, além da relação de fatores externos ao objeto que possibilitem a compreensão do mesmo, como os movimentos sociais da época, representação da geração e proposições pertinentes à discussão sobre arte e mercadoria.

Classifica-se como qualitativa, com base nas estratégias de pesquisa bibliográfica e documental, tendo em vista que o objetivo do estudo está atrelado à interpretação das particularidades do objeto analisado, não podendo quantificá-los por meio da pesquisa quantitativa ou tratamento mecânico dos dados. Sobre a definição de pesquisa qualitativa, Bardin (1977, p. 114) salienta que ela corresponde a um “procedimento mais intuitivo, mas também mais maleável e mais adaptável, a índices não previstos, ou à evolução das hipóteses”. Segundo a autora, este tipo de análise deve ser utilizado nas fases de lançamento das hipóteses, uma vez que ele “permite sugerir possíveis relações entre um índice da mensagem e uma ou várias variáveis do locutor (ou da situação de comunicação)” (BARDIN, 1977, p. 114). Bardin (1977) ressalta que a análise qualitativa é caracterizada pelo fato da inferência ser fundamentada na presença do objeto, e não sobre a frequência de sua aparição.

Para alcançar os objetivos (a) *Traçar a genealogia do rock a fim de compreender sua importância social e atuação no período estudado* e (b) *Explicar a conjuntura histórica que envolve o lançamento do álbum*, será feita a contextualização histórica do período de surgimento do produto cultural, aqui analisado em sua totalidade, além do resgate da gênese do rock, entendido como catalisador do movimento jovem em meio às transformações sociais. Tal forma de guiar a pesquisa é pertinente uma vez que se faz necessário recriar o contexto ao qual estão inseridos os indivíduos da época estudada, bem como o produto cultural estabelecido para análise.

Para (c) *Identificar os elementos culturais da carreira dos Beatles* serão utilizados os procedimentos técnicos baseados na pesquisa bibliográfica e documental, desenvolvida a partir de livros, artigos científicos e materiais documentados que permitam ao pesquisador compreender o impacto cultural causado pelos Beatles. Esta prática metodológica possibilita o acesso a novas informações e pontos de vista sobre o assunto abordado, ampliando as possibilidades da pesquisa.

Por fim, será feita (d) *a análise do Sgt. Pepper a partir dos pressupostos teóricos que norteiam a tensão entre arte e produto*, identificando elementos artísticos específicos nas composições, sobretudo os relacionando com a conjuntura histórica e social. Para tanto, utiliza-se o referencial teórico defendido pelos estudiosos da Escola de Frankfurt, conforme

seção 2.3, articulando os conceitos vistos neste capítulo, a fim de fundamentar a interpretação crítica do álbum escolhido como objeto de análise.

Postas essas questões, o próximo capítulo dessa monografia orienta o estudo ao resgate dos acontecimentos históricos que contemplam as décadas de 1950 e 1960, visando uma contextualização que explique o fenômeno social e comercial que circunda o surgimento da banda *The Beatles* e a produção de seu álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

2.5 Considerações finais do capítulo

Este capítulo propôs o esclarecimento dos conceitos que transitam entre a indústria cultural e a dialética da arte, defendidos por Theodor Adorno, estruturando a narrativa a partir da relação dos produtos culturais com a sociedade. A partir disso, percebe-se que o processo tecnicista da arte não invalida completamente as atribuições críticas que a arte popular possui, sendo ela subproduto mercadológico da indústria, mas atuante numa sociedade que se apropria daquela obra enquanto arte propriamente dita. Essas concepções se fortificam, uma vez vistas pela lógica da totalidade, adotada como o micro e o macro, sobretudo recuperando uma série de acontecimentos que permeiam a produção subjetiva de uma demanda, a qual age diretamente no meio social, por ele e para ele.

3 CONTEXTUALIZAÇÃO

3.1 Contexto histórico

Para compreender a ascensão do rock e de que forma ele atua numa sociedade onde o comportamento está em constante mudança, é imprescindível traçar o cenário que permeia os acontecimentos da época, de forma que a narrativa contemple o contexto e exponha como se deram essas transformações, auxiliando na compreensão do rock e seu movimento sonoro político-cultural.

Após o fim da Segunda Guerra Mundial em 1947, até a crise mundial de 1973, denomina-se A Era de Ouro, período de “extraordinário crescimento econômico e transformação social, anos que provavelmente mudaram de maneira mais profunda a sociedade que qualquer outro período de brevidade comparável” (HOBBSAWM, 1994, p. 14). Os anos dourados se caracterizam pela transformação social e cultural causada pelo capitalismo e pela rápida modernização de países agrícolas atrasados, inspirados na Revolução Russa de 1917. É nesse período, segundo Hobsbawm (1994), que nasce uma infinidade de “estratégias rivais” entre o capitalismo e socialismo, protagonizados pelos estados Unidos e URSS, consequentemente gerando revoluções sociais e a Guerra Fria, “a paz Fria” que não apresentava perigo eminente de uma guerra mundial, mas que por outro lado fomentou a rivalidade e corrida armamentista, chegando ao fim à medida que as superpotências perceberam o perigo que uma corrida nuclear poderia gerar.

Hobsbawm (1994, p. 225) afirma que “é evidente que a Era de Ouro pertenceu essencialmente aos países capitalistas desenvolvidos, pois a riqueza mundial jamais chegou à vista da maioria da população do mundo”. Desta forma, as desigualdades sociais se tornaram mais presentes, evidenciando as divergências entre o mundo rico e o mundo pobre a partir da década de 1960.

O progresso econômico cresceu às custas da deteriorização ecológica e da inserção tecnológica na vida cotidiana, a partir do *boom* industrial, direcionado à produção em massa de bens de consumo, visto que os seres humanos só eram essenciais para a economia enquanto compradores de produtos e serviços. A Era de Ouro, segundo o autor, democratizou o mercado, o que gerou maior ocupação da população nas cidades. “Quase tão dramático quanto o declínio e queda do campesinato, foi o crescimento de ocupações que exigiam educação secundária e superior” (HOBSBAWN, 1994, p. 289), o que favoreceu a organização e mobilização dos movimentos estudantis de reivindicações.

Representantes da novidade tecnológica, determinados produtos que compõem a indústria fonográfica e das comunicações se desenvolveram, tais como a televisão; discos de vinil e os LPs surgidos em 1948, seguidos de fitas cassete e dos *compact discs*; rádios portáteis, além de equipamentos de foto e vídeo. Desta forma, os anos 1960 foram um período de ampliação no mercado de vendas de itens tecnológicos de consumo doméstico.

Essas novas tecnologias exigiam pouca mão-de-obra, uma vez que os produtos até mesmo poderiam substituí-la. A grande característica da Era de Ouro era precisar de grandes investimentos e menos participação das pessoas, priorizando-as somente como consumidores. Contudo, o autor salienta que “o ímpeto e rapidez do surto econômico eram tais que, durante uma geração, a economia cresceu tão depressa que mesmo nos países industrializados a classe operária industrial manteve ou mesmo aumentou seu número de empregados” (HOBSBAWM, 1994, p. 209).

As famílias, por consequência dessa mudança nas características econômico-sociais, também sofreram alterações. O divórcio, nascimentos ilegítimos e o aumento de famílias com um só dos pais, em grande maioria mães solteiras, indicavam uma “crise na relação entre os sexos, o aumento de uma cultura juvenil específica, e extraordinariamente forte” (HOBSBAWM, 1994, p. 253). Aspectos que apresentaram mudanças na relação entre as gerações.

A partir disso a juventude começou a atuar enquanto um grupo com consciência própria, jovens que então se tornavam agentes sociais independentes deixavam a característica de geração silenciosa seguidora dos valores ditados pelos pais. A indústria fonográfica, por sua vez, cresceu a partir de mobilizações dos jovens que então se tornavam mais politizados, tendo como gatilho os acontecimentos dramáticos no final da década de 60 e início dos anos 70. Segundo o autor, cerca de 70% a 80% da produção, sobretudo de rock, era vendida quase inteiramente a clientes entre as idades de 14 e 25 anos.

Conforme Hobsbawm (1994, p. 253):

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 (ou seja, adultos ainda não inteiramente amadurecidos), negando ao mesmo tempo humanidade plena a qualquer geração acima dos trinta anos de idade, com exceção do guru ocasional.

Embora esteja em constante mudança sempre, o surgimento do adolescente como ator consciente de si mesmo foi percebido pelos fabricantes de bens de consumo, que viram uma oportunidade no espaço entre os que se rotulavam crianças e adultos para impulsionar produtos culturais. (GILLIS apud HOBBSAWM, 1994) afirma que:

Em meados da década de 1960, mesmo o movimento de Baden Powell, os boy scouts (escoteiros) ingleses, abandonou a primeira parte de seu nome como uma concessão ao clima da época, e trocou o velho sombrero do escoteiro pela menos ostensiva boina.

Desta forma o protagonismo da cultura jovem se tornou dominante na economia, tendo em vista a representação de um nicho de mercado com poder de compra, mas também porque “cada nova geração de adultos fora socializada como integrante de uma cultura juvenil autoconsciente, e trazia as marcas dessa experiência” (HOBBSAWM, 1994, p. 255). Tal mudança tecnológica proporcionou à juventude uma vantagem sobre grupos de maior idade e, sobretudo, mais conservadores ou que não se adaptaram ao uso desses equipamentos.

O autor cita que outra característica da nova cultura jovem nas sociedades urbanas da década de 60 diz respeito ao seu “espantoso internacionalismo”. O *blue jeans* e o rock representaram a marca da juventude moderna, das minorias que buscavam seu lugar na totalidade. As letras de rock em inglês, por exemplo, muitas vezes não eram traduzidas quando lançadas em países de outra língua oficial. Hobsbawm (1994, p. 255) explica que

Isso refletia a esmagadora hegemonia cultural dos EUA na cultura popular e nos estilos de vida, embora se deva notar que os próprios núcleos da cultura jovem ocidental eram o oposto do chauvinismo cultural, sobretudo em seus gostos musicais. Acolhiam estilos importados do Caribe, da América Latina e, a partir da década de 1980, cada vez mais, da África.

A descoberta desse mercado direcionado ao jovem, em meados da década de 1950, revolucionou o comércio da música popular a indústria da moda na Europa. O autor salienta que o “*boom* adolescente” britânico que começou nessa época baseou-se nas concentrações de jovens bem remunerados em seus trabalhos. As mulheres, entretanto, se destacavam nas compras de produtos como blusas, saias, cosméticos e discos populares, além de concertos da música popular da época. É possível medir o poder do dinheiro jovem pelas vendas de discos

nos EUA, que subiram de 277 milhões de dólares em 1955, quando o rock apareceu, para 600 milhões em 1959, e 2 bilhões em 1973 (HOBSBAWM, 1994, p. 256).

Essa nova camada social liderada pelos jovens independentes continha ideais de paz e amor, aversivos à guerra e conflitos armados e modificou os costumes anteriores de uma geração que viveu os anos da Segunda Guerra Mundial. A jovialidade que dava uma nova face aos modos de vida e pensamento também determinava as vendas e liderava manifestos através de atos pacíficos. O movimento de contracultura surgiu neste cenário como contestação dos jovens ao clima hostil de rivalidade ocasionado pela Guerra Fria. A Guerra do Vietnã, sobretudo, se tornou um dos principais alvos desse movimento, gerando formas de protestos pelos jovens que utilizavam o recurso da música, sobretudo o rock e as drogas sintéticas, como o LSD. Através do som e das letras, além das performances no palco, a contracultura começou a entrar na sociedade como um todo. O Woodstock representou o ápice dessa era.

Hobsbawm (1994, p. 259) assinala que

O importante era sem dúvida não o que os revolucionários esperavam conseguir com suas ações, mas o que faziam e como se sentiam fazendo-o. Não se podia claramente separar fazer amor e fazer revolução. Liberação pessoal e liberação social, assim, davam-se as mãos, sendo sexo e drogas as maneiras mais óbvias de despedaçar as cadeias do Estado, dos pais e do poder dos vizinhos, da lei e da convenção.

Em meio ao movimento hippie e contracultural, no cenário artístico surge um subgênero do rock, o psicodélico. Presente na música, a psicodelia representava uma transformação musical na forma de fazer e receber aquele produto, tido como conceitual e experimental, fomentando a expansão da mente do jovem, o qual se tornou participativo politicamente e defensor de seus direitos e liberdade.

A década de 1960 pode então ser dividida em duas fases: a primeira, de 1960 a 1965, foi marcada pela cultura efervescente e entusiástica causada pelo sucesso econômico e pelas transformações tecnológicas, onde, no âmbito da política, era evidente o idealismo e a presença do espírito de luta do povo. A segunda, de 1966 a 1968, aborda as experiências com drogas, em tom mais ácido da criatividade artística, onde se percebe a perda da inocência, a revolução sexual e os protestos juvenis contra a ameaça de hostilidade dos governos. Os Beatles, neste contexto, ilustram tal cenário em suas composições, uma vez que eles trocam as doces melodias de seus primeiros discos pela experimentação psicodélica a partir de 1965, incluindo orquestras, letras surreais, música oriental, recursos tecnológicos e guitarras

distorcidas. Eles partem de *I Want to Hold your Hand*, que recria primeira metade dos anos 60 para *A Day in the Life*, o espírito da segunda metade.

3.2 Genealogia do rock

Entende-se o rock como “a música que nasceu nos primeiros anos da década de 1960 nos estados Unidos (Dylan) e na Inglaterra (Beatles), feitas *por* jovens exclusivamente *para* jovens, e que a partir do *Sgt. Pepper* (abril de 1967) ganhou finalmente projeção universal” (MUGGIATI, 1981, p. 07). Ainda chamado de *rock n’ roll*, o rock atual não existiria sem a revolução sonora provocada nos anos 1950 por Elvis Presley, Chuck Berry, Little Richard, Bill Haley, Jerry Lee e outros músicos que “abalaram as estruturas do *Establishment* com o seu ritmo selvagem” (MUGGIATI, 1981, p. 07).

O rock já foi considerado música pop enquanto caráter global e principalmente pelo paralelo que sugere com a *art pop*, pois, segundo o autor, nos Estados Unidos e Inglaterra o termo pop já era utilizado anteriormente para indicar o *hit*. A palavra rock possui acepções que englobam uma variedade de formas musicais, tais como rocha, balanço, acalanto, embalo, que vão “desde o berro gutural e a batida primitiva do folclore, até os sons eletrônicos mais depurados e abstratos” (MUGGIATI, 1981, p. 08). Estabelecer uma definição única e simplista do rock é tarefa incompatível neste estudo. No entanto, é correto pensarmos que determinadas proposições musicais são mais rock do que outras, cujos formatos se adequam ao grupo de características básicas que estruturam o estilo musical.

A origem do rock parte do primeiro grito escravo negro que, ao pisar na América, viu essa a única maneira de fazer o reconhecimento do ambiente novo e adverso ao qual estava destinado. “Esses berros de estranha entonação eram atividade expressiva comum entre os nativos da África Ocidental” (MUGGIATI, 1981, p. 08). Ao passo que o negro se insere na cultura local, representada no âmbito musical pela tradição europeia, o grito sofre alteração, se adaptando aos novos sistemas sonoros presentes naquela cultura, resultando em canções-de-trabalho, cantigas-de-escárnio, cânticos religiosos como as *gospel songs* e *spirituals*, bem como as canções de menestréis. Contudo, o grito permanece a estrutura primeira, o “núcleo de expressão musical negra” (MUGGIATI, 1981, p. 08).

É da junção entre o grito escravo com a harmonia europeia que surge o blues, estilo formado pela essência das blues notes, que originam a tonalidade *blue* (melancólica). Aplicadas também ao jazz e em parte ao rock, resultam de uma resistência cultural, da inadequação do negro naquele ambiente. Alguns consideraram essas notas rebeldes, chocantes

para os ouvidos da classe média na época. O estilo foi tomando nova forma ao passo que os gritos se tornaram mais complexos, acompanhados de novos atributos sonoros como a guitarra, gaita-de-boca e demais instrumentos pobres e rudimentares, específicos da zona rural. Nas cidades, o blues se utilizava de instrumentos de sopro e teclas mais sofisticados como corneta, trombone, clarinete e piano.

Por sua vez, o rock and roll emerge da combinação entre o *rhythm & blues* e *country & western*, onde o primeiro se classifica como o velho blues rural em aspectos urbanos, acompanhado de guitarras elétricas nos guetos negros das grandes cidades americanas. Por outro lado, segundo Muggiati (1981, p. 10) “o *country* era a música rural do branco pobre dos Estados Unidos e o *western* as músicas do *cowboy* do oeste”.

O autor esquematiza a trajetória das *blues notes* nas vertentes do rock da seguinte forma:

GRITO - BLUES - RHYTHM & BLUES - ROCK AND ROLL - ROCK

A canção popular cumpriu o seu papel durante o período entreguerras, ora eufórica, ora melancólica, estabelecida conforme o cenário que a tornasse conveniente. Porém, após o fim da Segunda Guerra Mundial, ela já não poderia comunicar qualquer mensagem às novas gerações que, em um contexto de mudança, exigia uma música aberta à nova realidade a qual o mundo se encontrava. Se a canção popular perdia a sua função social na década de 1950, o blues resistia a todas essas transformações.

Ganhando corpo na Primeira Guerra Mundial quando a canção popular ou era marcadamente triste ou alegre e buliçosa, a mistura doce-amarga do blues abria uma nova frente musical, que seria trazida até nossos dias pelo rock e pelas modernas formas de blues e soul.

Nos estados Unidos, os jovens da década de 1950 ficaram conhecidos como a geração silenciosa, mas nos anos 60 esse silêncio foi rompido pelos vocais de artistas como o Bob Dylan e os Beatles, tornando o rock um grito de revolta de uma nova geração. A família tradicional, até o começo do século havia praticado a transmissão do mesmo repertório de informações e valores de geração à geração, atuando em uma função de lavagem cerebral do jovem, que diante de tais imposições se adequava passivamente conforme estabelecido pelos pais.

Após a Segunda Guerra Mundial, a canção popular já não comunicava mensagem alguma às novas gerações, o que abriu espaço para uma nova música que cumprisse função

social frente à realidade que o mundo se encontrava. As *pop musics* americanas da época perdiam entonação social, representando a herança da música branca, conservadora e adulta dos anos 1940, refletindo uma “proposta de vida que defendia o status quo, se auto glorificava pela vitória na II Guerra e reproduzia os valores do *american way of life*” (CHACON, 2001, p. 14). O blues permanecia em sua essência sobrevivendo às mudanças, visto que desde sua origem, percebia o mundo ausente de ilusões, como algo complexo.

Segundo Chacon (2001, p. 14), entende-se que

Estática, a *pop music* se apoiava no que sobrava das grandes bandas e nos “heróis jovens” que nada mais eram do que reprodutores dos padrões adultos mas que se tornaram as únicas opções de canalização da libido juvenil até meados dos anos 50.

Com o aumento de dados provocado pelos novos veículos de comunicação, a sociedade se viu diante de uma massa de informação difundida diariamente pela indústria das comunicações, precisando digeri-la e a utilizando de forma conveniente. Foi dentro dessas condições que, para se defender, os jovens criaram um movimento próprio para se comunicar, fortemente aderido e conhecido como a Contracultura.

Carl Belz (apud CHACON, 2001 p. 13), em *The History Of Rock*, identifica três campos musicais que, embora possuíssem alguma fluidez, eram suficientemente distintos para determinar um público e estilos diversos: a *pop music*, o *rhythm & blues* e a *country & western music*. Segundo ele, o rock cumpriu o papel de aumentar essa fluidez, transformando a junção destes elementos em um novo estilo próprio.

Desta forma, o inicial grito negro serviu como gatilho à criação de um novo formato de protesto, adaptado ao decorrer das décadas de 50 e 60 em razão da influência cultural europeia branca. O surgimento do rock logo se insere em uma nova geração que se utiliza desse modelo de protesto, no cenário da contracultura, revolucionando os costumes anteriores de passividade diante da sociedade que os formavam silenciosos. Por sua vez, o rock e suas vertentes, ora eletrônico pesado, ora melódico harmonioso, atua como catalisador das correntes de pensamento exercidas pelo jovem, ao mesmo tempo que se torna um produto potencial para o mercado que, a partir da indústria cultural, é visto com forte interesse econômico, difundido e ampliado com as transformações tecnológicas presentes e, em alta, na época.

Para melhor compreender a ruptura artística na carreira dos Beatles, a próxima seção pretende traçar a trajetória e os impactos culturais causados pela banda na primeira metade da

década de 1960, tanto no Reino Unido quanto em outros países afetados pela Beatlemania. Trata-se de uma gênese que culmina no álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

3.3 Beatlemania: impacto cultural

Incontáveis são os trabalhos já feitos sobre os Beatles, os quais dão conta da vida dos “Garotos de Liverpool” e de como sua música representou as transformações ocorridas na década de 1960. A banda revolucionou a cultura da música pop, e, ao passo que tiveram êxito, sentiram a necessidade de sofisticar suas composições, sendo pioneiros na experimentação sonora em estúdio. Nesta seção será traçada, em síntese, a história do início da carreira da banda até sua ruptura artística, a fim de compreender o caminho que levou a essas mudanças e o impacto cultural que a banda causou, tornando-se a maior banda de todos os tempos.

Formada no início dos anos 60, a banda de rock britânica The Beatles fez sua primeira apresentação ao vivo em agosto de 1960, em Hamburgo, na Alemanha (DAVIES, 2017, p. 119). Na época o grupo contava com cinco integrantes: Paul McCartney assumia a guitarra e vocais, assim como John Lennon e George Harrison. Stuart Sutcliffe tocava baixo e Pete Best, a bateria. Sutcliffe deixou o grupo em 1962, quando Paul assumiu o baixo. Logo após, Ringo entrou no lugar do baterista Pete Best, iniciando sua participação permanente na banda durante as gravações do primeiro single, *Love Me Do* (DAVIES, 2017, p. 187).

Os Beatles iniciaram sua carreira nos *pubs* de Liverpool e Hamburgo durante um período de dois anos a partir de 1960. O figurino da banda inicialmente consistia em trajes de *teddy boys*: “jeans pretos apertados, camisas brancas com gravatas-laço e botas de bico fino. Todos eles ainda tinham topete alto, oleoso e penteado para trás, como Tony Curtis” (DAVIES, 2017, p. 119).

De volta à Inglaterra, já com o gerenciamento do empresário Brian Epstein e a criatividade do produtor George Martin, os Beatles alcançaram um sucesso imediato no Reino Unido com seu primeiro single *Love Me Do*. O visual passou por alterações: o uso do terno, ao contrário do estilo *teddy boy*, dava a impressão de que eles eram “bons moços”, o que coincidia com as músicas conservadoras pautadas no amor romântico. Em março de 1963 foi lançado o primeiro álbum intitulado *Please, Please Me*, gravado em apenas um dia, atingindo o primeiro lugar nas paradas britânicas. O álbum, segundo Davies (2017), custou quatrocentas libras para ser produzido e continha quatorze faixas, sendo oito composições de Lennon e McCartney.

A partir do lançamento do álbum de estreia, os Beatles conquistaram mercado e

revolucionaram a indústria fonográfica através da transformação das fortunas comerciais britânicas, somente em termos de vendas. Ao passo que o grupo se tornava mais popular, cada novo disco vendia mais, permanecendo nas paradas durante meses. No começo dos anos 60 não era comum que os artistas populares tivessem composições completamente autorais. Com o engajamento de vendas causado pelo sucesso comercial do *Please Please Me*, as gravadoras passaram a conceder mais liberdade aos músicos, transformando o modo de fazer música em estúdio.

Em novembro de 1963 os Beatles estavam prestes a se apresentarem no Southport Ballroom, em Liverpool, quando foi anunciada a lista do evento considerado na época como o “maior show do ano”: o Royal Variety Performance (DAVIES, 2017, p. 265). Com o sucesso crescente da banda no Reino Unido, todos os jornais nacionais enviaram repórteres para registrar a reação deles com a notícia. Em 04 de novembro de 1963, os Beatles então se apresentaram diante da rainha. Na ocasião, John Lennon declarou uma de suas frases polêmicas: “Agora o pessoal dos assentos baratos pode bater palmas”, disse ele. Balançando a cabeça em direção ao camarote real, acrescentou: “Quanto ao resto de vocês, apenas chacoalhem as suas joias” (DAVIES, 2017, p. 266). O comentário foi capa de todos os jornais no dia seguinte. Contudo, a frase não foi recebida de forma ofensiva. “A declaração foi encarada como um pouco atrevida, porém adorável, pois os Beatles haviam se tornado completamente adoráveis.” (DAVIES, 2017, p. 266). O show foi televisionado no domingo seguinte e teve uma audiência de 26 milhões de pessoas.

Embora tivessem bons resultados comerciais no Reino Unido, no início os Beatles foram um fracasso nos Estados Unidos. Na primeira metade de 1963 eles já tinham quatro discos lançado por duas gravadoras diferentes, mas não haviam conquistado nenhuma posição relevante. Tendo em vista o sucesso dos Beatles na Grã-Bretanha, Brian Epstein decidiu ir para Nova York com Billy J. Kramer em novembro de 1963, mês em que o presidente Kennedy foi assassinado. Após insistência, o empresário da banda conseguiu que a subsidiária da EMI nos Estados Unidos, a Capitol Records, passasse a lançar os discos dos Beatles. Brian Epstein também conseguiu uma reunião com Ed Sullivan, cujo programa de TV era o maior do segmento no país. Na ocasião, Sullivan concordou em receber os Beatles em duas edições do programa. Davies (2017) relata que o grupo estava em sua suíte no hotel George V, em Paris, quando receberam a notícia de que *I Want To Hold Your Hand* havia chegado ao primeiro lugar nas paradas americanas. Assim, em fevereiro de 1964, os Beatles desembarcaram no aeroporto John F. Kennedy, em Nova York, recebidos pela histeria e assédio por parte das jovens fãs americanas que os aguardavam. Durante a apresentação no Ed

Sullivan Show, no dia 9 de fevereiro, não houve índices criminais graves em todo o país, sendo que o show teve um público recorde de 73 milhões de espectadores. (Davies, 2017).

O biógrafo Hunter Davies (2017, p. 282) relata os números obtidos após a ascensão da banda nos Estados Unidos:

Em 24 de março, o sexto single da banda, *Can't Buy Me Love*, foi lançado, indo direto para o primeiro lugar das paradas. Também chegou imediatamente ao primeiro lugar nos Estados Unidos. Na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, as vendas antecipadas foram de três milhões de cópias, um recorde mundial. Pouco tempo depois, eles ocupavam os seis primeiros lugares das paradas de sucesso americanas.

Em março de 1964, eles começaram a rodar seu primeiro filme: *A Hard Day's Night*, no Brasil lançado como “Os reis do Iê Iê Iê”. Dirigido por Richard Lester, o filme pode ser entendido como a consolidação da Beatlemania em todo o mundo. A turnê mundial, iniciada em junho na Europa, passou por Hong Kong, Austrália e Nova Zelândia. “Em Amsterdã, um público de 100 mil pessoas apareceu nas ruas para vê-los”, revela Hunter Davies (2017).

Ainda segundo o autor (2017, p. 284):

(...) surpreendentemente, o maior número de pessoas a aparecer para ver os Beatles foi em Adelaide. Isso foi simplesmente para vê-los chegar à cidade. Todos os jornais daquele dia falaram em números de mais de 300 mil pessoas. Essa quantidade de gente nunca apareceu para vê-los em Nova York, ou nem mesmo em Liverpool.

Embora 1964 tenha sido um ano de consolidação do sucesso dos Beatles, também foi marcado por eventos que mudariam o rumo das suas composições. No dia 28 de agosto, enquanto estavam em turnê nos Estados Unidos, os Beatles foram apresentados a Bob Dylan num hotel em Nova York. Naquela noite eles tiveram a primeira experiência com maconha. Além disso, Dylan também teve grande influência nas mudanças posteriores que dizem respeito à forma e ao conteúdo experimentais, em que os Beatles deixariam a fase “iê-iê-iê” e se apropriariam do rock.

O famoso show no Shea Stadium, em Nova York, foi realizado no dia 15 de agosto e contou com um público de aproximadamente 60 mil pessoas. Dezembro de 1965 marca também o lançamento do álbum *Rubber Soul*, em que a mudança iniciada pelo encontro com Bob Dylan é perceptível nas músicas, com inovações sonoras, inclusão de novos instrumentos e letras menos românticas, dando início à transição do rock and roll para o rock. O álbum seguinte, intitulado *Revolver*, lançado em agosto de 1966, confirmou a tendência de transformação na sonoridade dos Beatles.

A Beatlemania tinha chegado num ponto insuportável para eles. A viagem dos Beatles pelas Filipinas, em 04 de julho de 1966, resultou na primeira, e única, cena de violência

durante toda a carreira da banda em turnês. Davies (2017) relata que em Manila, eles foram espancados por oficiais do governo e policiais, devido a um suposto ato de descortesia com a esposa do presidente. Ela esperava a visita da banda ao palácio depois que os convidou. Os Beatles disseram que nunca foram convidados.

A Beatlemania começou a entrar em crise em maio de 1966. Uma entrevista de John Lennon à repórter Maureen Cleave, do London Evening Standard, acabou gerando polêmica nos países fora do Reino Unido. Na ocasião, John afirmou que os Beatles eram mais populares que Jesus Cristo. As pessoas protestaram contra a polêmica e os próprios Beatles no mundo todo. Brian Epstein, por sua vez, orientou John Lennon a pedir desculpas publicamente. Em protesto, os fãs queimaram discos da banda em locais públicos, o que contribuiu para o aumento na venda de discos, uma vez que os próprios fãs tiveram que comprá-los novamente.

A histeria dos fãs e os novos arranjos mais complexos interferiam no desempenho profissional dos músicos durante as apresentações ao vivo, o que fez com que os Beatles deixassem de fazer shows. A última apresentação ao vivo ocorreu no dia 29 de agosto de 1966, no Candlestick Park, em San Francisco.

Em quatro anos, os Beatles então tiraram férias: Ringo foi para a Espanha; John trabalhou como ator no filme *How I Won the War*; George foi para a Índia e Paul assinou a trilha sonora do filme *The Family Way*, ao lado de George Martin. Esta pausa gerou boatos sobre uma possível separação da banda (WONFOR, 2003 apud SARMENTO). Percebe-se que entre 1963 e 1966 a Beatlemania se consolidou enquanto fenômeno popular, marcado pela histeria coletiva de jovens que respondiam perfeitamente às músicas compostas por Lennon & McCartney. Tamanho sucesso, refletido na popularidade da banda e principalmente nos números de vendas nunca antes visto na indústria do pop, levou os Beatles à exaustão. A possibilidade de evoluir como artistas não ocorria em razão das condições que a Beatlemania impusera. Com o fim das apresentações ao vivo e maturação musical, todos os caminhos levaram à ruptura artística na carreira da banda: o lançamento do *Sgt. Pepper*.

3.4 Considerações finais do capítulo

As seções presentes neste capítulo cumpriram a função de contextualizar os acontecimentos anteriores ao lançamento do objeto aqui analisado, a fim de sustentar a hipótese que explica o impacto de vendas do *Sgt. Pepper*. Compreende-se, durante as proposições acima descritas, como o jovem se tornou protagonista da década de 1960

enquanto sujeito independente e consumidor. Para isso, foi traçada também a genealogia do rock a fim de expor sua importância social como principal produto desse consumo jovem. No que se refere ao fenômeno social causado pela música, objetivou-se descrever como se deu o início da carreira dos Beatles até o momento da ruptura comportamental e estética da banda, que culminou na segunda fase do grupo, delimitada aqui como o lançamento do álbum *Sgt. Pepper*. Esta nova etapa, responsável pela discussão proposta neste trabalho, será analisada no capítulo seguinte, propondo a discussão que tensiona os elementos artísticos do disco com seu resultado comercial e legado.

4 ANÁLISE DO *SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND*

Conforme visto no capítulo anterior, os Beatles foram um fenômeno pop na década de 1960 e pavimentaram o caminho para as novas bandas que surgiram nos anos posteriores. Com o fim da carreira do *Fab Four*, cogitou-se a diminuição de tal sucesso, onde novos nomes tomaram o cenário pop e atingiram recordes de venda. Embora artistas como Michael Jackson tenham de fato ultrapassado o número de vendas dos Beatles, eles nunca desapareceram dos *rankings*. Todas as pesquisas sobre música posicionam os Beatles no topo como um dos grupos mais importantes, influentes e de enorme sucesso na história. Segundo Davies (2017), o disco *Sergeant Pepper* é em geral aclamado como o melhor álbum e sua capa como a melhor de todos os tempos. Já as canções antigas, reembaladas e reeditadas em material promocional, como no *Anthology*, continuam a atingir a casa dos milhões. “Em 2000, a compilação de seus maiores hits chegou ao topo das paradas em 34 países” (DAVIES, 2017, p. 11).

Este capítulo pretende analisar o álbum a fim de identificar elementos artísticos, relacionando-os com os aspectos abordados nos capítulos anteriores, visando fomentar a discussão entre arte e produto cultural. Objetiva-se também entender como um produto cultural com elementos artísticos, feito num molde contrário ao comercial, se tornou um sucesso em vendas logo no período de seu lançamento, deixando um legado na música popular até os dias atuais.

4.1 Conceito do álbum e seu impacto em vendas

Logo após seu lançamento, o oitavo álbum de estúdio da banda The Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* obteve sucesso crítico e comercial, estabelecendo uma ponte entre cultura popular e arte séria, ao passo que permaneceu durante 27 semanas no topo

das tabelas de álbuns do Reino Unido e 15 semanas na primeira posição nos Estados Unidos. O álbum também conquistou 4 Prêmios Grammy em 1968, incluindo a categoria Álbum do Ano, se tornando um dos mais vendidos da história da música, tendo em vista que, em 2014, já tinham sido vendidas mais de 30 milhões de cópias mundialmente.

Considera-se o ano de lançamento do *Sgt. Pepper* o período em que o movimento jovem hippie e da contracultura alcançava seu auge, tornando o produto pertinente à demanda estabelecida naquele momento, conforme atribuição do novo perfil consumidor. Embora contenha aspectos artísticos que demonstrem uma ruptura dos padrões anteriores na carreira da banda, supõe-se que a conjuntura histórica tenha preparado o público, o que resultou na aceitação da obra dos Beatles.

Na altura em que foi lançado, o *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* obteve sucesso crítico e comercial. A obra é considerada pela cultura de massa como o melhor LP da história do pop, mantendo o título e seu espaço atualmente mesmo após 50 anos de seu lançamento. O conteúdo presente nas letras das músicas pretendia dialogar com as tendências sociais que compunham a década de 60, fortalecendo a comunicação entre o produto cultural e o público consumidor. Todavia, pela perspectiva musical, houve a quebra do paradigma estético, quando a banda ousou na experimentação sonora, atribuindo à sua música qualidade artística, com elementos que se aproximam da música erudita.

A origem do nome *Sgt. Pepper* pode ser explicada pela história contada ao Hunter Davies, biógrafo oficial e amigo da banda. Na época, enquanto os Beatles ainda trabalhavam no álbum, supõe-se que as palavras foram inspiradas pelo *roadie* Mal Evans durante uma refeição junto do grupo. “Quando lhe pediram sal e pimenta (*salt and pepper*) ele entendeu ‘sargento pimenta’ (*Sergeant Pepper*)” (DAVIES, 2017, p. 191). Uma vez que, naquele período as bandas costumavam intitular seus discos com nomes compostos e, por ora, psicodélicos, Paul McCartney sugeriu que o álbum em questão seguisse a tendência, segundo informações coletadas no documentário “*It was 50 years ago today*”.

Um aspecto da composição do álbum diz respeito à ausência de canções românticas no disco. Em todos os outros trabalhos, mesmo no *Rubber Soul* e *Revolver*, que iniciaram essa nova fase da banda, havia pelo menos uma música que abordasse a temática do amor romântico. Segundo Davies, esse tipo de composição era o que, na época, tornava o material atrativo à venda. Os Beatles utilizavam o diálogo da vida real como uma metodologia de composição, num esquema de pergunta-resposta. “Um deles dizia um verso, testando-o, e o outro respondia. Então, incorporava essa réplica à letra, lhe fornecendo uma narrativa” (DAVIES, 2017, p. 198). Desta forma, compreende-se um novo formato de criação,

colocando questões pertinentes às questões políticas, sociais e modo de vida em suas letras, acima da banalidade comercial outrora certa no sucesso de vendas.

Se tratando do conceito da banda, é possível perceber que os arranjos foram feitos de modo que representasse a apresentação de uma banda ao vivo, embora tenham sido gravados integralmente em estúdio. Dessa forma o álbum abriu espaço para discussão sobre o seu possível caráter conceitual. Não obstante a ideia permaneça em voga, considera-se forçado esse suposto conceito, visto que não há muita relação entre as faixas. Não havia nenhum elemento na ordem e sequência das músicas que o tornasse diferente de um álbum tradicional, feito com uma série de músicas tocadas uma depois da outra. Sua origem, contudo, classifica-se como um conceito: eles fingiam ser outra banda, escondendo as personalidades individuais como Beatles - já que estavam começando a considerar o rótulo e tudo que o compunha, um fardo. Ao invés de serem os Beatles, seria uma banda de metais se apresentando ao estilo de bandas militares com uniformes da Era Eduardiana (1901 a 1910) - período que compreende o reinado de Eduardo VII no Reino Unido, porém com adaptações psicodélicas pertinentes à época. “Uma reapropriação dos ornamentos associados à disciplina, submissão e hierarquia, de forma que se tornassem parte da cultura da abnegação, do antiautoritarismo e da igualdade” (TURNER, 2018).

Como comparativo, segundo Davies, o processo de gravação do *Sgt. Pepper* teve duração de cinco meses em estúdio, totalizando um custo de 25 mil libras, enquanto o primeiro álbum intitulado *Please Please Me*, lançado em 1963, levou um dia para ser feito e custou 400 libras.

4.2 Estrutura do disco

A partir da análise das canções, esta seção pretende tratar dos aspectos que dizem respeito à mudança estética e comportamental perceptíveis no álbum e pertinentes à ruptura causada na carreira da banda.

O ano de 1967 marca o lançamento de álbuns como *Surrealistic Pillow*, *Mr. Fantasy*, *Piper at the Gates of Dawn*, *Are You Experienced?* e *Fresh Cream*, todos com o caráter psicodélico presente no trabalho dos artistas que lideravam as paradas na época. O *Sgt. Pepper*, por sua vez, abre o caminho para as bandas produzirem seus álbuns segundo suas próprias regras, banindo a prática das gravadoras de compilar canções aleatoriamente a partir do material que saía do estúdio. *Sgt Pepper* e *Their Satanic Majesties* foram os primeiros álbuns dos Beatles e Stones, respectivamente, a não serem adulterados para o mercado norte-

americano. Uma vez que os artistas passaram a escolher seus produtores, a arte da capa, as canções e a ordem de execução delas no disco, o álbum se tornou um produto artístico em potencial, ampliando-se às possibilidades de expressão do artista.

O projeto gráfico do *Sgt. Pepper*, no que diz respeito à capa do disco, atua como um reflexo das manifestações culturais da década de 1960. As personalidades que integram a imagem, cada uma em sua época, fugiram das regras e padrões, tal qual o álbum pretende fazer em um cenário de mudanças comportamentais na sociedade no período de lançamento. Os elementos psicodélicos presentes na capa também podem ser entendidos como uma representação daquele momento, uma vez que a juventude dos anos 60 usava drogas alucinógenas que permitiram alterações no estado da consciência e percepção dos usuários. Conforme Moehlecke (2017, p. 50) “esse movimento, presente nos anos de 1960, foi identificado por características como cores vibrantes, surrealismo e a inspiração em religiões orientais”.

O *Sgt. Pepper* inicia com a faixa-título apresentando alguns segundos de sons do que seria uma orquestra ensaiando enquanto a plateia aguarda o concerto. Essa junção de sons dá a ilusão de uma apresentação ao vivo, introduzindo a ideia de que aquela banda não eram os Beatles, e sim a banda do Sargento Pimenta. Os trechos cantados se transformam em uma abertura combinada entre orquestras da era eduardiana e elementos do rock contemporâneo. O conteúdo da música, além de introduzir a banda, ainda aborda alguns gracejos típicos de shows de rock, o que pode ser interpretado como uma referência da ligação entre os artistas e o público, mantida através dos álbuns pop. Tal afirmação pode ser entendida pelos seguintes versos: “*It's wonderful to be here/It's certainly a thrill/You're such a lovely audience/We'd like to take you home with us*” (É maravilhoso estar aqui/É certamente uma alegria/ Vocês são um público adorável/Gostaríamos de levá-los para casa conosco). No último trecho da canção, Paul McCartney, atuando como mestre de cerimônias, apresenta Ringo Starr como um alter ego chamado Billy Shears. Sem cortes, a música continua com *With a Little Help From My Friends*, interpretada por Starr, o que em primeiro momento sustenta a ideia do *Sgt. Pepper* ser um álbum conceitual, adotando novas identidades que possibilitam a criação experimental em músicas conectadas. Portanto, a introdução pode ser entendida como uma preparação ao público para um álbum que não se trata exatamente dos Beatles, mas sim da experimentação artística que eles estariam prestes a apresentar.

Embora *With a Little Help From My Friends* não contenha arranjos e elementos musicais que se enquadrem como arte moderna, a letra da música demonstra que, ao passo que os Beatles evoluíram enquanto artistas, passaram a entender as necessidades éticas do

cuidar, tornando a música uma representação de visão ética nas relações humanas, já que não trazia temas antissociais que promoviam o isolamento. A canção se constitui em formato de pergunta-resposta, como apontam os trechos a seguir: “*What would you think if I sang out of tune?/ Would you stand up and walk out on me?*” (O que você pensaria se eu cantasse desafinado?/Você se levantaria e me abandonaria?) “*I get high with a little help from my friends/Gonna try with a little help from my friends*” (Eu vou longe com uma pequena ajuda de meus amigos/Tentarei com uma pequena ajuda de meus amigos).

Conforme visto nos capítulos anteriores, os Beatles consolidaram sua fama imediatamente após o lançamento de seu primeiro álbum gravado, visto que as canções propuseram um diálogo direto com o público jovem, obtendo uma resposta positiva, traduzida em sucesso de vendas. Supõe-se que tal aclamação pode ser uma das hipóteses pela qual o objeto de estudo desta pesquisa se tornou um disco de grande aceitação logo em que foi lançado, já que os jovens da metade da década de 1960 entravam em uma nova tendência cultural, na qual os Beatles se manifestaram enquanto porta-vozes do movimento hippie psicodélico. Essa afirmação se justifica uma vez que Adorno (1977) salienta que a indústria cultural está ligada aos processos de reificação ocorridos na sociedade moderna. Desta forma, os indivíduos passam a depender dos processos sociais, aos quais eles não possuem controle, o que os torna parte daquele processo enquanto consumidores.

O período de lançamento do álbum compunha um cenário onde drogas alucinógenas como o LSD estavam em alta. Segundo Heylin (2007, p. 35) “na primavera e no verão de 1966, as letras mais carregadas de drogas no pop eram produzidas pelos habitantes do sul de Manhattan. Foi ali que, pela primeira vez, a vanguarda da música, da *pop art* e da poesia passou pela catraca da cultura pop.” O movimento psicodélico, por sua vez, parte da ideia de ampliação da mente e da consciência humana que o processo das drogas poderia proporcionar, o que possibilitou novas formas de produção musical na Inglaterra a partir do movimento da psicodelia. Tal proposição pode ser exemplificada pela terceira faixa do álbum aqui analisado, intitulada *Lucy in the Sky with Diamonds*. O título foi derivado de um desenho do filho de John Lennon, Julian. Contudo, na época havia uma suspeita generalizada que a canção possuía uma referência oculta ao LSD, devido às iniciais de cada palavra formarem o nome do alucinógeno. Embora a referência às drogas não tenha sido proposital, segundo a explicação de John Lennon contrariada por Paul McCartney anos depois, a letra foi escrita para uma música psicodélica, como visto nos trechos “*Picture yourself in a boat on a river/With tangerine trees and marmalade skies*” (Imagine você mesmo em um barco em um rio/Com árvores de tangerina e céus de marmelada). As transformações pelas quais os Beatles

passaram após a experimentação com LSD refletiram diretamente na música da banda. Tal transformação seguiu um padrão repetido por muitos jovens da década de 60, onde segundo Baur (2007), surgem as experiências alucinógenas e exposição a ideias expressas nos textos da filosofia oriental.

Estipula-se então uma relação entre o produto cultural produzido pelos Beatles em 1967 com os componentes daquela geração, presentes e consumidores do que a banda lançava, ora comercial, ora dotado de características artísticas. Em outros termos, os jovens que adquiriram o conteúdo fornecido pelos Beatles, de certa forma o faziam devido à representação e identificação através dos sons, refletindo exatamente o que eles queriam ouvir, porém, sob novos formatos musicais.

A ideia descrita acima pode ser compreendida através da canção *She's Leaving Home*, a qual retrata um conflito de gerações representado pelo desentendimento entre pais e filhos. Davies (2016, p. 211) explica que

Havia poucas histórias na época, tanto no Reino Unido como nos EUA, quando a geração que crescera na era mais restritiva do pós-guerra começou a descobrir que seus filhos adolescentes dos anos 60 não aspiravam uma vida devotada ao trabalho entediante com uma aposentadoria segura, ou a um casamento com alguém que os pais julgassem adequado; em vez disso, eles queriam seguir a trilha dos hippies para a Califórnia, o Soho ou a Carnaby Street e encontrar a si próprios.

A narrativa que Paul apresenta na canção se aproxima da realidade de determinado período, sem sentimentalismo, “pintando um quadro social conhecido por muitas pessoas na época - e em todos os tempos” (DAVIES, 2016, p. 212). Da mesma forma que a canção pode ser interpretada pelo ponto de vista da jovem que foge de casa para se libertar, ela estabelece a perspectiva dos pais que lutaram para garantir uma vida adequada aos filhos. Nos versos “*We gave her most of our lives/We gave her everything money could buy*” (Nós dedicamos quase toda a nossa vida/Demos a ela tudo que o dinheiro podia comprar), os Beatles traduzem uma realidade do homem comum, conflitos familiares movidos pela libertação do jovem a partir da sua independência e autonomia, possíveis na época. Desta forma, a canção dialoga não somente com o jovem, mas também estabelece uma solidariedade com a geração mais velha que, com frequência, condenava os Beatles por influenciarem os jovens a destruir a autoridade paterna. *She's Leaving Home* também é a primeira faixa do *Sgt. Pepper* que não utiliza guitarras e baterias, sendo composta somente por um noneto de cordas e harpa, os quais não foram tocados pelos integrantes do quarteto. Os elementos artísticos presentes na música são oriundos da exposição de Paul McCartney ao cenário *underground* da época. Mais do que faixas comerciais e melodias estratégicas à venda, a banda teve liberdade para acrescentar novas experimentações no álbum a partir do acesso ao meio artístico. “Miles concedeu a Paul

McCartney um passe livre para o *underground* artístico de Londres e o iniciou no lado vanguardista da cidade. Por sua vez, Paul se mantinha aberto para a cena eclética à qual era exposto” (HEYLIN, 2007, p. 18).

Ainda que os Beatles tenham se reinventado enquanto compositores, incorporando letras com significados mais profundos e elementos sonoros sofisticados, eles não eram filósofos com teorias claras e bem elaboradas. A partir dessa afirmação, analisa-se a canção *Within You Without You* como um objeto de distinção no álbum, uma vez que a faixa possui influências sonoras da música indiana e letras que expõe questões epistemológicas. Na música, os Beatles condenam aqueles que buscam refúgio em um “muro de ilusões”, e que com isso, não enxergam a verdade. “*We were talking about the space between us all/And the people who hide themselves behind a wall of illusion/Never glimpse the truth/When it's far too late/When they pass away*” (Nós falamos sobre o espaço que dentre todos nós/E as pessoas que escondem elas mesmas atrás da fortaleza da ilusão/Nunca se tocam da verdade/Quando já é muito tarde/Quando elas morrem). No entanto, havendo limitações no que diz respeito ao conhecimento filosófico, a canção não se aprofunda e determina um sentido estrito da verdade, colocando-a como uma canção reflexiva acerca dos valores da vida humana. Baur (2007) menciona que aqueles que criam produtos culturais podem conhecer algumas ideias relevantes do ponto de vista filosófico, contudo, não possuem recursos filosóficos essenciais para explicar essas ideias de forma clara. No que se refere ao conteúdo das canções, é importante destacar que a consciência comum pode desejar dizer alguma coisa, mesmo que não possua as ferramentas filosóficas para tal. Paul McCartney, durante uma entrevista, falou sobre a interpretação individual das canções por parte do público: “Você coloca seu próprio significado em seu próprio nível nas nossas canções, e é isso que as faz formidáveis.” (BEATLESONGS, p. 143 apud BAUR, 2007). Já a utilização de instrumentos e métodos de composição indianos quebra o padrão da música popular comercial, criando uma tensão com a regra principal do *hit* em prol da experimentação e liberdade artística dos músicos.

O ano de 1967 pode ser considerado como o ano em que a contracultura atingiu seu auge na influência social e política. Em junho, os Beatles lançaram o *Sgt. Pepper* no período conhecido como “*Summer of Love*” (“Verão do Amor”), consolidando o movimento psicodélico através da música. No entanto, uma das canções que chamam atenção no disco é a *Good Morning, Good Morning* (Bom Dia, Bom Dia): o relato de uma alienação característica das sociedades capitalistas. A canção inicia com o som de um galo cantando, um dos vários animais até então aleatórios que aparecem durante a faixa. Propositamente, Lennon organizou o som dos animais na sequência de sua posição na cadeia alimentar. A

representação sonora dos animais no celeiro ajuda a compreender a letra, que aborda um relato em primeira pessoa sobre o tédio mundano e o ambiente de trabalho num dia comum. No contexto geral, a canção sugere que a vida contemporânea, sob a ótica do capitalismo, é uma constante luta pela sobrevivência, onde os mais fortes (poderosos) devoram os mais fracos. Tal afirmação pode ser identificada nos seguintes trechos: “*Going to work, don't want to go, feeling low down/Heading for home, you start to roam, then you're in town/Everybody knows there's nothing doing/Everything is closed it's like a ruin/Everyone you see is half asleep/And you're on your own you're in the street*” (Indo trabalhar, não quero ir, me sinto para baixo/Rumo à casa, você começa a vagar, então está na cidade/Todo mundo sabe, não está acontecendo nada/Tudo está fechado, como uma ruína/Todo mundo que você vê está meio dormindo/E você está na sua, você está na rua”.

BAUR (2007, p. 109) complementa com a seguinte frase:

O protagonista de “*Good Morning, Good Morning*”, ao viver em um estado de falsa consciência, acredita, sem pensar, que esta é a ordem natural das coisas, e, com prontidão, aceita sua posição inferior na cadeia alimentar capitalista

Inicialmente, o álbum pretendia compreender em sua estrutura as faixas *Strawberry Fields Forever*, *Penny Lane* e *Eleanor Rigby*. A composição geral do disco então retornaria às memórias comuns sobre um passado dos integrantes dos Beatles em Liverpool. *When I'm Sixty Four*, escrita por Paul McCartney, remete a essa época, uma vez que foi composta no início da carreira, mas teve espaço somente após a ruptura aqui trabalhada. O uso de elementos sonoros como violoncelos, trompetes e efeitos sonoros pode ser motivado pela nostalgia causada pelas memórias desse passado perdido.

A experiência psicodélica e de identificação que o álbum proporciona desde a introdução até a *Reprise*, faixa de encerramento que abandona a fantasia e o mundo fictício de *Sgt. Pepper*, é quebrada pelo relato de uma realidade comum encontrada em *A Day In The Life*. A música inspirada num cenário de notícias do dia coloca todas as outras faixas em perspectiva, rompendo a ilusão de uma realidade criada para o *Sgt. Pepper*. A música é estruturada em quatro estrofes cantadas por John Lennon, uma ponte, dois crescendos orquestrais aleatórios e uma parte escrita e cantada por Paul McCartney. Por influência das tendências *Avant Garde*, uma orquestra com quarenta músicos selecionados dos quadros da Orquestra Filarmônica Real e da Orquestra Filarmônica de Londres preenchem o espaço da música. O fim da canção é marcado com um forte acorde de piano que encerra o álbum. Segundo Lewisohn (1988 apud BAUR, 2007, p. 199):

O crescendo da orquestra ocorre sobre 24 barras de compasso. Músicos de formação clássica foram instruídos por George Martin para começar com uma nota mais baixa no instrumento e, lentamente, ascender a um acorde em Mi maior. Também foram orientados a não ouvir outros instrumentos, criando o efeito de dissonância musical.

Após o “despertar” causado pelo caos orquestral do primeiro crescendo de *A Day in The Life*, a canção projeta o ouvinte à realidade das notícias cotidianas, mais uma vez, e encerra com a frase “*I’d love to turn you on*” (Eu gostaria de despertá-lo) como um convite, não para o uso de drogas, mas para uma tomada de consciência acerca da realidade vivida onde se espera o despertador tocar para que o ônibus seja pego, como se tudo fosse só mais um dia na vida.

4.3 Tensão entre arte e mercadoria

O processo de confecção do *Sgt. Pepper* pressupõe uma quebra de paradigmas em comparação aos outros artistas desde então. Geralmente o que se produzia em estúdio pretendia ser reproduzido ao vivo em shows para grandes públicos. Contrariando essa lógica de propagação do produto cultural, os Beatles criaram o álbum sem a intenção de tocá-lo em apresentações, juntando elementos artísticos em meio à utilização tecnológica durante a produção, recurso não utilizado até aquele momento pelos artistas ingleses.

Questiona-se a anulação das características da arte séria em razão do uso da tecnologia e experimentação na produção cultural. Conforme visto nos capítulos anteriores, o conceito de arte moderna refere-se às obras que “procuram resistir à liquidação dos valores estéticos que ocorre junto a esse fenômeno” (RÜDIGER, 2002, p. 125), ao passo que se confunde com o processo de conversão da cultura em mercadoria, conforme a teoria crítica pressupõe. Assim, o *Sgt. Pepper* poderia ser considerado como uma obra de arte a partir do momento que une a experimentação tecnológica em seu sentido amplo, além dos métodos de produção e divulgação, com as características artísticas em geral, como a arte de Vanguarda, oriental, orquestral e circense.

Propõe-se então que a iniciativa de fazer um disco que jamais seria reproduzido ao vivo pela banda, devido à sua dificuldade técnica, revela a vontade do quarteto de Liverpool em tornar aquele álbum um objeto de arte que fosse consumido como um todo, através da lógica da experiência e ampliação da consciência. Essa questão diz respeito à valorização do disco como algo que perpassa o consumo imediato da canção, atrelando os elementos artísticos do som às letras que abordavam ideias filosóficas, as quais discutiam a natureza e valor do conhecimento, proporcionando um material que fizesse sentido ao público que se

identificava com as canções, uma vez que elas dialogavam com as características de seu tempo.

Desta forma, o álbum cumpre sua função enquanto produto social ao mesmo tempo que incorpora características pertinentes à arte, evidenciando a necessidade crítica sentida pelos Beatles e presente na sociedade daquela época: reflexo de uma nova geração com pensamento livre e independente. Todavia, é conveniente atentar à distinção entre arte e produto cultural, uma vez que a arte popular se esgota na diversão, enquanto a pesquisa à qual a arte séria está ligada tende a proporcionar uma relativa liberdade crítica ao indivíduo. Compreender a forma de recepção do álbum e seu consumo enquanto arte não cabe a esta pesquisa, uma vez que seria necessário um estudo de recepção com consumidores do produto em questão. Aqui, para fomentar tal discussão, tratamos da forma de produção do álbum enquanto obra de arte e produto cultural, através dos atributos artísticos ao qual o *Sgt. Pepper* foi relacionado.

Ademais, é importante expor a hipótese de que a aclamação do álbum se deu somente em razão da “marca” The Beatles. Pode-se dizer que, atualmente, são criadas obras de arte resistentes à manipulação mercadológica, sejam elas bem-sucedidas ou não. Contudo, pode acontecer dessas obras se transformarem em notícia, que, segundo Rüdiger (2002), associada ao nome de seus criadores “lhes permite funcionar como valor de troca, ainda que não como imagem, ainda que sem mediar experiência.” (p. 146).

Entende-se, então, que o fato de o álbum ser produzido através de meios técnicos não anula completamente a sua artisticidade, uma vez que a produção tecnológica pertence às condições do contexto histórico de confecção do álbum. Logo, essa proposição sustenta que, para se classificar como arte moderna, o disco não precisaria necessariamente ser artesanal, todavia, deveria diferenciar-se dos moldes da indústria cultural. Conforme visto no capítulo referencial, o conceito de arte moderna deve ser reservado aos procedimentos técnicos que, em seu próprio modo de ser “convertem as obras em imagens da sociedade capitalista, e não àqueles da produção em massa que querem servir a essa mesma sociedade” (ADORNO apud RÜDIGER, 2002, p. 127).

A diferenciação no padrão comercial imposto pela indústria da música é percebida no *Sgt. Pepper*, o qual pode ser enquadrado na categoria de *evergreen*, o que atesta sua longevidade e sucesso comercial. Ainda que o álbum não possa ser classificado como um todo enquanto arte pela perspectiva da música erudita, os elementos encontrados nele e, aqui analisados, compreendem um novo formato que possibilita ao ouvinte uma experiência sonora distinta e, ao mesmo tempo, uma associação aos elementos clássicos da arte e letras que

criticam, elevam o pensamento e propõem uma reflexão acerca das relações e consciência humanas.

4.4 Considerações finais do capítulo

Com base nas informações aqui expostas, é possível pensar sobre a influência dos Beatles no rock e na cultura, além de movimentos dos anos 1960. O lançamento do *Sgt. Pepper*, com suas técnicas experimentais de gravação, arte e letras psicodélicas, foi a primeira criação submetida à pauta das drogas, exposta e vendida em larga escala, que trata dos estados alterados da consciência humana. O álbum dialoga com as questões de seu tempo, propondo um novo formato musical que atingiu um público que já estava em transformação, preparado para o consumo daquilo que foi tido como novo, experimental e pioneiro.

Supõe-se que as qualidades que tornam o *Sgt. Pepper* um *evergreen*, seja a experimentação e pioneirismo musical atrelado aos elementos artísticos já consagrados, distantes da fórmula padronizada da música popular. Desta forma, o *Sgt. Pepper* cumpre a sua função como produto cultural, uma vez que media as relações sociais a partir de uma demanda da sociedade, ao mesmo tempo que garante a sua longevidade enquanto categoria de arte moderna com recursos tecnológicos. Ambas as proposições chegam à mesma conclusão: não obstante a geração dos anos 60 utilize o álbum como um reflexo de sua existência, a tensão entre arte e produto toma o *Sgt. Pepper* como principal exemplo de como um álbum experimental, com aspecto sofisticado, ganha o gosto popular e permanece atualmente, mesmo após 50 anos, nas *playlists* de milhões de pessoas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da compreensão dos conceitos da teoria frankfurtiana e contextualização histórica e cultural da década de 60, foi realizada a análise do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Heart's Club Band* pela perspectiva da indústria cultural, a fim de discutir a tensão entre arte e mercadoria. Constatou-se que o álbum produzido pelos Beatles dialogava com a sociedade daquele tempo, através da identificação e da busca por novas experiências, ofertadas pelo cenário psicodélico a partir da metade da década. No entanto, salienta-se que o sucesso comercial do disco pode ser fruto, também, da fama já consolidada pelos Beatles e da pluralidade de intenções daquele público consumidor, uma vez que neste estudo não houve uma pesquisa de recepção com aquela geração a fim de deduzir de forma mais consistente o intuito da compra do *Sgt. Pepper*. Através da relação entre a análise do álbum, contextualização e teoria, foi possível discutir a tensão entre arte e produto cultural. Esta pesquisa conclui, então, que o *Sgt. Pepper* cumpre a sua função como produto cultural, uma vez que medeia as relações sociais a partir de uma demanda da sociedade, ao passo que garante a sua longevidade enquanto categoria de arte moderna com recursos tecnológicos, desenvolvendo uma consciência crítica em seus ouvintes. Portanto, o objetivo geral deste estudo foi atingido.

As limitações encontradas neste estudo ocorrem devido à impossibilidade de acesso aos consumidores do álbum naquela época. A elaboração de um estudo de recepção é uma das possibilidades que esta monografia abre para complementar as reflexões aqui propostas.

A discussão sobre arte e bens de consumo, enquanto eixos temáticos fundamentais na cultura de uma sociedade capitalista, torna esta pesquisa relevante para o campo de estudos da comunicação. A contribuição deste trabalho auxilia no entendimento de determinado período social a partir de um produto cultural mediador da sociedade, considerando que a divulgação e propagação destes produtos só é possível através dos meios de comunicação.

Década após década, urge o despertar da consciência crítica. Melhor seja que ela venha através da arte, da cultura. Espera-se que a realidade da sociedade atual não seja, afinal, apenas viver mais Um Dia na Vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org.). **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: TA Queiroz, 1987a.

_____. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

_____. **Introdução à sociologia da música**: doze preleções teóricas. 2.ed - São Paulo: Editora Unesp, 2017.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, c1977.

BAUR, Michel. BAUR, Steven. **Os Beatles e a Filosofia**: Nada que você pense que não pode ser pensado. São Paulo: Madras, 2007.

CHACON, Paulo. **O Que é rock**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

COSTA, J. **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, dos Beatles, no contexto brasileiro**. [s. l.], 2014. Disponível em: <<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edsbas&AN=edsbas.2144A8C4&lang=pt-br&site=eds-live&scope=site>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

DAVIES, Hunter. **The Beatles**: a única biografia autorizada. 4. ed. Rio de Janeiro: BestSeller, 2017.

_____. **A letra dos Beatles: a história por trás das canções**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2016.

ETLINGER, S. A. **Além da música: repensando Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**. Per Musi, Belo Horizonte, n.30, 2014, p.43-52.

FENERICK, José A. MARQUIONI, Carlos E. **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band: Uma colagem de sons e imagens**. 2008. 21p. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais Janeiro/ Fevereiro/ Março de 2008 Vol. 5 Ano V nº 1 ISSN: 1807-6971 Disponível em: www.revistafenix.pro.br.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

HEYLIN, Clinton. **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band: Um ano na vida dos Beatles e amigos**. 2.ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2012.

LOWENTHAL, Leo. **Perspectivas históricas da cultura popular**. In: COHN, Gabriel (Org.). Comunicação e indústria cultural. São Paulo: TA Queiroz, 1987.

MATTA, Roberto da. **Você tem cultura?** 4f. Artigo publicado no Jornal da Embratel. Rio de Janeiro, 1981.

MEURER, Flávio Roberto. **Televisão e racionalização do cuidado infantil: o programa Supernanny como mediação da incerteza sobre a infância**. 2009. 287 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

MOEHLECKE, Daniele de Souza. **Análise semiótica das manifestações culturais da capa do disco Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (The Beatles)**. 2017. 68 f. Monografia (Conclusão do Curso de Relações Públicas) - Feevale, Novo Hamburgo-RS, 2017.

RUDIGER, Francisco. **Comunicação e teoria crítica da sociedade: fundamentos da crítica a indústria cultural em Adorno**. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

SARMENTO, Luciana. **Ticket to ride**: as tensões entre contracultura e consumo nas letras dos Beatles. Rio de Janeiro, 2006. 145p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

TURNER, Steve. **Beatles 1966**: o ano revolucionário. Tradução de Marcelo Hauck. São Paulo: Benvira, 2018.

VIANA, Nildo. **Marxismo e Cultura**. In: *Práxis Comunal*, Belo Horizonte, v.1, n.1, p.13-31, jan./dez. 2018.

ANEXOS

ANEXO A - Letras:

1. Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (Lado A)

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band	Banda do Clube Dos Corações Solitários do Sargento Pimenta
It was twenty years ago today	Faz vinte anos hoje
Sergeant Pepper taught the band to play	Sgt. Pepper mandou a banda tocar
They've been going in and out of style	Eles andaram entrando e saindo de moda
But they're guaranteed to raise a smile	Mas garantem levantar um sorriso
So may I introduce to you	Portanto permita-me apresentar a vocês
The act you've known for all these years	O show que conhecem há tantos anos
Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band	A banda do sargento pimenta de corações solitários
We're Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band	Somos a banda do sargento pimenta de corações solitários
We hope you will enjoy the show	Esperamos que gostem do show
Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band	Somos a banda do sargento pimenta de corações solitários
Sit back and let the evening go	Se acomode e deixe a noite passar
Sergeant Pepper's Lonely	Sargento pepper solitário
Sergeant Pepper's Lonely	Sargento pepper solitário
Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band	A banda do sargento pimenta de corações solitários
It's wonderful to be here	É maravilhoso estar aqui
It's certainly a thrill	É com certeza uma alegria
You're such a lovely audience	Vocês são um público adorável
We'd like to take you home with us	Gostaríamos de levá-los para casa conosco
We'd love to take you home	Adoraríamos levá-los para casa
I don't really want to stop the show	Eu realmente não quero parar o show
But I thought you might like to know	Mas acredito que vocês gostariam de saber
That the singer's going to sing a song	Que o cantor vai cantar uma canção
And he wants you all to sing along	E ele quer que todos vocês cantem juntos
So let me introduce to you	Então deixe-me apresentar a vocês
The one and only Billy Shears	O primeiro e único billy shears
And Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band	A banda do sargento pimenta de corações solitários
Billy Shears!	Billy Shears!

2. With a Little Help From My Friends

With a Little Help From My Friends Com Uma Pequena Ajuda De Meus Amigos

What would you think if I sang out of tune?	O que você pensaria se eu cantasse desafinado?
Would you stand up and walk out on me?	Você se levantaria e me abandonaria?
Lend me your ears and I'll sing you a song	Me empreste suas orelhas e eu cantarei uma canção para você
And I'll try not to sing out of key	E eu tentarei não cantar fora de tom

Oh, I get by with a little help from my friends	Oh, consigo com uma pequena ajuda de meus amigos
I get high with a little help from my friends	Eu vou longe com uma pequena ajuda de meus amigos
Gonna try with a little help from my friends	Tentarei com uma pequena ajuda de meus amigos

What do I do when my love is away? (Does it worry you to be alone?)	O que eu faço quando meu amor está longe (Te preocupa estar só?)
How do I feel by the end of the day? (Are you sad because you're on your own?)	Como eu me sinto ao final do dia? (Você está triste porque você está sozinho?)
No, I get by with a little help from my friends	Não, eu consigo com uma pequena ajuda de meus amigos
I get high with a little help from my friends	Eu vou longe com uma pequena ajuda de meus amigos
gonna try with a little help from my friends	Tentarei com uma pequena ajuda de meus amigos

Do you need anybody?	Você precisa de alguém?
I need somebody to love	Eu preciso de alguém para amar
Could it be anybody?	Pode ser qualquer pessoa?
I want somebody to love	Eu quero alguém para amar

Do you need anybody?	Você precisa de alguém?
I need somebody to love	Eu preciso de alguém para amar
Could it be anybody?	Pode ser qualquer pessoa?
I want somebody to love	Eu quero alguém para amar
Would you believe in a love at first sight?	Você acredita em amor à primeira vista?
Yes, I'm certain that it happens all the time	Sim, tenho certeza que isto acontece toda hora
What do you see when you turn out the light?	O que vê você quando apaga a luz?
I can't tell you, but I know it's mine	Eu não posso te contar, mas eu sei que é meu
Oh, I get by with a little help from my friends	Oh, consigo com uma pequena ajuda de meus amigos
I get high with a little help from my friends	Eu vou longe com uma pequena ajuda de meus amigos
Gonna try with a little help from my friends	Tentarei com uma pequena ajuda de meus amigos
Do you need anybody?	Você precisa de alguém?
I just need someone to love	Eu preciso de alguém para amar
Could it be anybody?	Pode ser qualquer um?
I want somebody to love	Eu quero alguém para amar
Oh, I get by with a little help from my friends	Oh, consigo com uma pequena ajuda de meus amigos
Gonna try with a little help from my friends	Tentarei com uma pequena ajuda de meus amigos
Oh, I get high with a little help from my friends	Oh, eu vou longe com uma pequena ajuda de meus amigos
Yes, I get by with a little help from my friends	Sim, eu consigo com uma pequena ajuda de meus amigos
With a little help from my friends	Com uma pequena ajuda de meus amigos

3. Lucy in the Sky with Diamonds

Lucy In The Sky With Diamonds Lucy No Céu Com Diamantes

Picture yourself in a boat on a river	Imagine você mesmo em um barco em um rio
With tangerine trees and marmalade skies	Com árvores de tangerina e céus de marmelada
Somebody calls you, you answer quite slowly	Alguém te chama, você responde lentamente
A girl with kaleidoscope eyes	Uma garota com olhos de caleidoscópio

Cellophane flowers of yellow and green	Flores de celofane amarelas e verdes
Towering over your head	Elevadas sobre a sua cabeça
Look for the girl with the sun in her eyes	Procure pela garota com o sol em seus olhos
And she's gone	E ela se foi

Lucy in the sky with diamonds	Lucy no céu com diamantes
Lucy in the sky with diamonds	Lucy no céu com diamantes
Lucy in the sky with diamonds	Lucy no céu com diamantes

Follow her down to a bridge by a fountain	Siga-a abaixo em uma ponte através de uma fonte
Where rocking horse people eat marshmallow pies	Onde pessoas de balanço de cavalinho comem tortas de marshmallow

Everyone smiles as you drift past the flowers	Todos sorriem enquanto você é levado através das flores
That grow so incredibly high	Que crescem tão inacreditavelmente alto

Newspaper taxis appear on the shore	Táxis de jornal aparecem à margem do rio
Waiting to take you away	Esperando pra te levar
Climb in the back with your head in the clouds	Suba na traseira com sua cabeça nas nuvens
And you're gone	E você se foi

Lucy in the sky with diamonds	Lucy no céu com diamantes
Lucy in the sky with diamonds	Lucy no céu com diamantes
Lucy in the sky with diamonds	Lucy no céu com diamantes

Picture yourself on a train in a station	Imagine você mesmo em um trem numa estação
With plasticine porters with looking glass ties	Com porteiros de massa-de-modelar com gravatas de espelho
Suddenly, someone is there at the turnstile	De repente, alguém está lá na catraca
The girl with kaleidoscope eyes	A garota com olhos de caleidoscópio

Lucy in the sky with diamonds	Lucy no céu com diamantes
Lucy in the sky with diamonds	Lucy no céu com diamantes
Lucy in the sky with diamonds	Lucy no céu com diamantes

Lucy in the sky with diamonds	Lucy no céu com diamantes
Lucy in the sky with diamonds	Lucy no céu com diamantes
Lucy in the sky with diamonds	Lucy no céu com diamantes

Lucy in the sky with diamonds	Lucy no céu com diamantes
Lucy in the sky with diamonds	Lucy no céu com diamantes
Lucy in the sky with diamonds	Lucy no céu com diamantes

4. Getting Better

Getting Better	Melhorando
It's getting better all the time	Está melhorando todo o tempo
I used to get mad at my school (no I can't complain)	Eu costumava me aborrecer com minha escola (não, eu não posso reclamar)
The teachers who taught me weren't cool (no I can't complain)	Os professores que me ensinaram não eram legais
You're holding me down (oh), turning me round (oh)	Você está me deixando para baixo, me girando ao redor
Filling me up with your rules (foolish rules)	Me enchendo com suas regras (regras tolas)
I've got to admit it's getting better (better)	Eu tenho que admitir que está melhorando (melhorando)
A little better all the time (it can't get more worse)	Um pouco melhor todo o tempo (não pode mais piorar)
I have to admit it's getting better (better)	Eu tenho que admitir que isto está melhorando (melhorando)
It's getting better since you've been mine	Está melhorando desde que você foi minha
Me used to be angry young man	Eu costumava ser um homem jovem bravo
Me hiding me head in the sand	Escondendo minha cabeça na areia
You gave me the word, I finally heard	Você deu para mim a palavra, eu finalmente ouvi
I'm doing the best that I can	Eu estou fazendo o melhor que eu posso

I've got to admit it's getting better (better)	Eu tenho que admitir que isto está melhorando (melhorando)
A little better all the time (it can't get more worse)	Um pouco melhor todo o tempo (não pode mais piorar)
I have to admit it's getting better (better)	Eu tenho que admitir que isto está melhorando (melhorando)
It's getting better since you've been mine	Está melhorando desde que você foi minha
Getting so much better all the time	Melhorando tanto o tempo todo
It's getting better all the time	Está melhorando o tempo todo
Better, better, better	Melhorando, melhorando, melhorando
It's getting better all the time	Está melhorando o tempo todo
Better, better, better	Melhorando, melhorando, melhorando
I used to be cruel to my woman	Eu era cruel com minha mulher e batia nela
I beat her and kept her apart from the things that she loved	E a mantive longe das coisas que ela amava
Man I was mean but I'm changing my scene	Cara, eu era mau mas estou mudando minha cena
And I'm doing the best that I can (ooh)	E eu estou fazendo o melhor que eu posso
I admit it's getting better (better)	Eu tenho que admitir que isto está melhorando (melhorando)
A little better all the time (it can't get more worse)	Um pouco melhor todo o tempo (não pode mais piorar)
Yes I admit it's getting better (better)	Sim, admito, está melhorando (melhorando)
It's getting better since you've been mine	Está melhorando desde que você foi minha
Getting so much better all the time	Melhorando tanto o tempo todo
It's getting better all the time	Está melhorando o tempo todo
Better, better, better	Melhor, melhor, melhor
It's getting better all the time	Está melhorando o tempo todo
Better, better, better	Melhor, melhor, melhor
Getting so much better all the time	Melhorando tanto o tempo todo

5. Fixing a Hole

Fixing a Hole	Consertando Um Buraco
<p>I'm fixing a hole where the rain gets in And stops my mind from wandering Where it will go.</p> <p>I'm filling in the cracks that ran through the door And kept my mind from wandering Where it will go.</p> <p>And it really doesn't matter if I'm wrong I'm right Where I belong I'm right Where I belong. See the people standing there who Disagree and never win And wonder why they don't get in my door.</p> <p>I'm painting the room in a colorful way And when my mind is wandering There I will go.</p> <p>And it really doesn't matter if I'm wrong I'm right Where I belong I'm right Where I belong. Silly people run around they worry me And never ask me why they don't get past my door.</p> <p>I'm taking the time for a number of things That weren't important yesterday And I still go.</p> <p>I'm fixing a hole where the rain gets in And stops my mind from wandering Where it will go.</p>	<p>Estou consertando um buraco onde a chuva cai E me impede de saber Aonde ela irá.</p> <p>Estou tapando rachaduras que surgiram na porta E me impediram de saber Aonde ela irá.</p> <p>E realmente não importa se estou errado Ou se estou certo Onde eu me enquadro estou certo, Onde eu me enquadro. Veja as pessoas ali Que discutem e nunca chegam a um acordo E querem saber por que não entram pela porta.</p> <p>Estou pintando o quarto colorido E quando eu der asas à minha imaginação Lá eu irei.</p> <p>E realmente não importa se estou errado ou certo Onde eu me enquadro estou certo, Onde eu me enquadro. Pessoas estúpidas fazem bagunça, eu me preocupo E não querem saber por que não passam pela porta.</p> <p>Estou tirando o tempo para um monte de coisas Que não eram importantes ontem E eu ainda vou.</p> <p>Estou consertando um buraco onde a chuva cai E me impede de saber Onde ela irá.</p>

6. She's Leaving Home

She's Leaving Home	Ela Está Indo Embora
Wednesday morning at five o'clock, as the day begins	Quarta-feira, cinco da manhã, enquanto o dia começa
Silently closing her bedroom door	Silenciosamente ela fecha a porta do seu quarto
Leaving the note that she hoped would say more	E deixa um bilhete que, ela esperava, pudesse dizer mais
She goes downstairs to the kitchen	Ela desce as escadas até a cozinha
Clutching her handkerchief	Segurando seu lenço
Quietly turning the backdoor key	E cuidadosamente vira a chave da porta dos fundos
Stepping outside, she is free	E sai da casa, ela está livre
She	Ela
(We gave her most of our lives)	(Nós dedicamos quase toda a nossa vida)
Is leaving	... Está indo
(Sacrificed most of our lives)	(Sacrificamos quase toda a nossa vida)
Home	... Embora
We gave her everything money could buy	(Demos a ela tudo que o dinheiro podia comprar)
She's leaving home after living alone (bye, bye)	Ela está indo embora após viver sozinha (tchau, tchau)
For so many years	Por muitos anos
Father snores as his wife gets into	O pai ronca enquanto sua esposa
Her dressing gown	Veste a camisola
Picks up the letter that's lying there	E apanha o bilhete deixado ali
Standing alone at the top of the stairs	Solitário, no topo das escadas
She breaks down and cries to her husband	Ela se desespera e grita para o marido
Daddy, our baby is gone	Querido, nossa garotinha foi embora
Why would she treat us so thoughtlessly?	Por que ela seria tão egoísta conosco?
How could she do this to me?	Como ela pôde fazer isto comigo?

She (We never thought of ourselves) Is leaving (Never a thought of ourselves) Home We struggled hard all our lives to get by She's leaving home after living alone (bye, bye) For so many years	Ela (Nós nunca pensamos em nós) Está indo (Nem uma vez, pensamos em nós) Embora (Nós batalhamos durante toda nossa vida para vencer) Ela está indo embora após viver sozinha (tchau, tchau) Por muitos anos
Friday, morning at nine o'clock, she is far away Waiting to keep the appointment she made Meeting a man from the motor trade	Sexta-feira, nove da manhã, ela está tão longe Esperando dar a hora do compromisso que marcou Pra encontrar um rapaz da concessionária
She (What did we do that was wrong?) Is having (We didn't know it was wrong) Fun (Fun is the one thing that money can't buy) Something inside that was always denied (bye, bye) For so many years	Ela (O que foi que fizemos de errado?) Está se (Nós não sabíamos que estávamos errados) Divertindo (Diversão é a única coisa que o dinheiro não compra) Algo lá no fundo foi sempre negado (tchau, tchau) Por muitos anos
She's leaving home Bye, bye	Ela está indo embora Tchau, tchau

7. Being For The Benefit Of Mr. Kite!

Being For The Benefit Of Mr. Kite!	Reconhecimento Dos Benefícios do Sr. Kite!
For the benefit of Mr. Kite There will be a show tonight On trampoline.	Em honra do Sr. Kite, Haverá hoje à noite um show de acrobacia
The Hendersons will all be there. Late of Pablo Fanque's Fair, What a scene.	Os Hendersons estarão todos lá; Vindos diretamente do parque de diversões de Pablo Fanque "- mas que número!"
Over men and horses, hoops and garters, Lastly, through a hog's head of real fire; In this way Mr. K will challenge the world.	Saltando sobre homens e cavalos, Arcos e ligas; E no final através de um túnel de fogo! Deste modo o Sr. K. desafiará o mundo!
The celebrated Mr. K Performs his feat on Saturday At Bishop's Gate.	O célebre Sr. K. realizará a sua façanha no sábado em Bishopsgate.
The Hendersons will dance and sing As Mr. Kite flies through the ring. Don't be late!	Os Hendersons irão dançar e cantar Enquanto o Sr. Kite voará sobre a pista "- não se atrasem!"
Misters K and H assure the public Their production will be second to none And, of course, Henry the horse dances the waltz.	Os Srs. K. e H. asseguram ao público; Que a sua atração será de primeira! E, claro, Henry, o cavalo, dançará a valsa!
The band begins at ten to six When Mr. K performs his tricks Without a sound	A orquestra começa às 10 para as 6; Altura em que o Sr. K. fará o seu número em silêncio total.
And Mr. H will demonstrate; Ten somersets he'll undertake On solid ground.	E o Sr. H. demonstrará, Dez saltos mortais em solo firme.
Having been some days in preparation. A splendid time is guaranteed for all And tonight Mr. Kite is topping the bill.	Estando em preparação há já vários dias; Está garantido um ótimo espetáculo para todos; E esta noite o Sr. Kite será o astro principal.

8. Within you Without you (Lado B)

Within You Without You Dentro de Você, Sem Você

We were talking	Nós falamos
About the space between us all	Sobre o espaço que dentre todos nós
And the people	E as pessoas
Who hide themselves behind a wall	Que escondem ela mesmas atrás da fortaleza
Of illusion	Da ilusão
Never glimpse the truth	Nunca se tocam da verdade
When it's far too late	Quando já é muito tarde
When they pass away	Quando elas morrem
We were talking about the love we all could share	Nós falamos sobre o amor que todos nós compartilharíamos
When we find it	Quando o encontrarmos
To try our best to hold it there	Tentaremos do nosso melhor para mantê-lo lá
(With our love)	(Com nosso amor)
With our love we could save the world	Com nosso amor nós poderíamos salvar o mundo
If they only knew	Se eles apenas soubessem
Try to realise its all within yourself	Tente perceber que está tudo dentro de si mesmo
No one else can make you change	Ninguém mais pode fazer você mudar
And to see you're really only very small	E veja que você é realmente muito pequeno
And life flows on within you	E a vida flui dentro de você
And without you	Ou sem você
We were talking	Nós falamos
About the love thats gone so cold	Sobre o amor que tão frio se foi
And the people	E as pessoas
Who gain the world and lose their soul	Que ganham o mundo e perdem suas almas
They dont know	Elas não sabem
They cant see	Elas não veem
Are you one of them?	Você é uma delas?
When you've seen beyond yourself	Quando você enxergar o seu outro lado
Then you may find peace of mind is waiting there	Então poderá encontrar a paz de espírito que tanto espera
And the time will come when you see	E a hora chegará quando você ver que
We're all one and life flows on	Somos todos um e a vida segue
Within you and without you	Dentro de você ou sem você

9. When I'm Sixty-Four

When I'm Sixty-four	Quando Eu Estiver Com Sessenta E Quatro
When I get older losing my hair Many years from now Will you still be sending me a Valentine?	Quando eu ficar mais velho, perdendo meus cabelos Daqui a muitos anos Você ainda irá me mandar presentes no dia dos namorados
Birthday greetings bottle of wine If I'd been out 'till quarter to three Would you lock the door? Will you still need me, will you still feed me	Saudações no aniversário, garrafas de vinho? Se eu estiver fora até quinze pras três Você irá trancar a porta? Você ainda vai precisar de mim, você ainda vai me alimentar,
When I'm sixty-four?	Quando eu estiver com sessenta e quatro?
You'll be older too And if you save the word I could stay with you	Você estará mais velha também E se você disser que Eu poderia ficar com você.
I could be handy, mending a fuse When your lights have gone You can knit a sweater by the fireside Sunday morning go for a ride Doing the garden, digging the weeds Who could ask for more? Will you still need me, will you still feed me	Eu poderei ser útil, concertando um fusível Quando suas luzes apagarem Você poderia me tricotar um suéter perto da lareira Nas manhãs de domingo iremos dar uma volta Cuidando do jardim, arrancando as ervas daninhas O que mais eu poderia querer? Você ainda vai precisar de mim, você ainda vai me alimentar,
When I'm sixty-four?	Quando eu estiver com sessenta e quatro?

10. Lovely Rita

Lovely Rita	Adorável Rita
Lovely Rita meter maid	Adorável Rita, policial feminina
Lovely Rita meter maid	Adorável Rita, policial feminina
Lovely Rita meter maid	Adorável Rita, policial feminina
Nothing can come between us	Nada poderá ficar entre nós
When it gets dark I tow your heart away	Quando ficar escuro eu reboco o seu coração
Standing by a parking meter	Em pé ao lado de um parquímetro
When I caught a glimpse of Rita	Quando eu vi de relance a Rita
Filling in a ticket in her little white book	Escrevendo uma multa no seu pequeno livro branco
In a cap she looked much older	De quepe ela parece mais velha
And the bag across her shoulder	E a sacola pelo ombro
Made her look a little like a military man	A fez parecer um pouco com um homem militar
Lovely Rita meter maid	Adorável Rita, policial feminina
May I inquire discreetly	Posso perguntar discretamente
When you are free	Quando estará livre,
To take some tea with me	Para tomar um chá comigo
Took her out and tried to win her	A levei para casa e tentei ganha-la
Had a laugh and over dinner	Rimos um pouco e durante o jantar
Told her I would really like to see her again	Lhe disse que gostaria muito de vê-la novamente
Got the bill and Rita paid it	Peguei a conta e Rita pagou
Took her home and nearly made it	A levei para casa e quase consegui
Sitting on a sofa with a sister or two	Sentando no sofá com uma irmã ou duas
To take some tea with me	Para tomar um chá comigo
Took her out and tried to win her	A levei para casa e tentei ganha-la
Had a laugh and over dinner	Rimos um pouco e durante o jantar
Told her I would really like to see her again	Lhe disse que gostaria muito de vê-la novamente
Got the bill and Rita paid it	Peguei a conta e Rita pagou
Took her home and nearly made it	A levei para casa e quase consegui
Sitting on a sofa with a sister or two	Sentando no sofá com uma irmã ou duas
Oh, lovely Rita meter maid	Oh, adorável Rita, policial feminina
Where would I be without you	Onde eu estaria sem você?
Give us a wink and make me think of you	Nos dê uma piscada de olho e me faça pensar em você
Lovely Rita meter maid	Adorável Rita, policial feminina
Lovely Rita meter maid	Adorável Rita, policial feminina
Lovely Rita meter maid	Adorável Rita, policial feminina
Lovely Rita meter maid	Adorável Rita, policial feminina

11. Good Morning, Good Mornig

Good Morning, Good Morning	Bom Dia, Bom Dia
Nothing to do to save his life call his wife in	Nada a fazer para salvar sua vida e chamar sua esposa
Nothing to say, but what a day how's your boy been	Nada a dizer, mas que dia, como está seu garoto?
Nothing to do it's up to you	Nada a fazer, depende de você
I've got nothing to say but it's O.K	Eu não tenho nada a dizer mas está tudo bem
Good morning, good morning, good morning	Bom dia, bom dia, bom dia
Going to work, don't want to go, feeling low down	Indo trabalhar, não quero ir, me sinto para baixo
Heading for home, you start to roam, then you're in town	Rumo à casa, você começa a vagar, então está na cidade
Everybody knows there's nothing doing	Todo o mundo sabe, não está acontecendo nada
Everything is closed it's like a ruin	Tudo está fechado, como uma ruína
Everyone you see is half asleep	Todo mundo que você vê está meio dormindo
And you're on your own you're in the street	E você está na sua, você está na rua
After a while, you start to smile, now you feel cool	Depois de um tempo, você começa a sorrir, agora se sente bem
Then you decide to take a walk by the old school	então você decide dar um passeio pela velha escola
Nothing has changed it's still the same	Nada mudou, tudo está na mesma
I've got nothing to say, but it's O.K	Eu não tenho nada a dizer, mas está tudo bem
Good morning, good morning, good morning	Bom dia, bom dia, bom dia
People running round, it's five o'clock	Pessoas se movimentando, são cinco horas
Everywhere in town it's getting dark	Em todo lugar da cidade está escurecendo
Everyone you see is full of life	Todo mundo que você vê está cheio de vida
It's time for tea and Meet the Wife	Está na hora do chá e de ver a esposa
Somebody needs to know the time, glad that I'm here	Alguém precisa saber do tempo, estou feliz por estar aqui
Watching the skirts, you start to flirt, now you're in gear	Vendo as saias, você começa a flertar, agora está engrenado
Go to a show you hope she goes	Vai para um show, você espera que ela vá
I've got nothing to say but it's O.K	Não tenho nada a dizer, mas está tudo bem
Good morning, good morning, good	Bom dia, bom dia, bom

12. Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (Reprise)

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (Reprise)	Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (Reprise)
One, two, three, four	Um, dois, três, quatro
We're Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band	Nós somos a Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band
We hope you have enjoyed the show	Nós esperamos que você tenha apreciado a apresentação
Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band	Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band
We're sorry, but it's time to go	Nós sentimos muito, mas é hora de ir
Sergeant Pepper's Lonely	Sergeant Pepper's Lonely
Sergeant Pepper's Lonely	Sergeant Pepper's Lonely
Sergeant Pepper's Lonely	Sergeant Pepper's Lonely
Sergeant Pepper's Lonely	Sergeant Pepper's Lonely
Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band	Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band
We'd like to thank you once again	Nós gostaríamos de agradecer mais uma vez
Sergeant Pepper's one and only Lonely Hearts Club Band	Sergeant Pepper's é o único grupo dos corações amáveis
It's getting very near the end	Estamos chegando próximo ao fim
Sergeant Pepper's Lonely	Sergeant Pepper's Lonely
Sergeant Pepper's Lonely	Sergeant Pepper's Lonely
Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band	Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band

13. A Day in the Life

A Day in the Life Um Dia Na Vida

(Sugar, plum, fairy (Açúcar, ameixa, fada
Sugar, plum, fairy) Açúcar, ameixa, fada)

I read the news today, oh, boy Eu li as notícias hoje, oh, garoto
About a lucky man who made the grade Sobre um sortudo que ganhou na loteria
And though the news was rather sad E embora as notícias fossem bem tristes
Well I just had to laugh Bem, eu não pude deixar de rir
I saw the photograph Eu vi a fotografia

He blew his mind out in a car Ele arrebentou a cabeça num carro
He didn't notice that the lights had changed Não tinha percebido que o semáforo tinha mudado
A crowd of people stood and stared Uma multidão parou e ficou olhando
They'd seen his face before Eles já tinham visto seu rosto antes
Nobody was really sure if he was from the house Mas ninguém tinha certeza se não era um
of lords senador.

I saw a film today, oh, boy Eu vi um filme hoje, oh, garoto
The english army had just won the war O exército inglês tinha acabado de vencer a guerra
A crowd of people turned away Uma multidão foi embora
But I just had a look Mas eu tinha que ver
Having read the book Tendo lido o livro
I'd love to turn you on Eu adoraria te excitar

Woke up, fell out of bed Acordei, caí da cama
Dragged a comb across my head Passei um pente pela minha cabeça
Found my way downstairs and drank a cup Desci as escadas e tomei um café
And looking up I noticed I was late E olhando para cima, percebi que estava atrasado

Found my coat and grabbed my hat Achei meu meu casaco e peguei meu chapéu
Made the bus in seconds flat Subi no ônibus segundos depois
Found my way upstairs and had a smoke Subi as escadas e fumei um cigarro
And somebody spoke and I went into a dream E alguém falou, e eu entrei em um sonho

I read the news today, oh, boy Eu li as notícias hoje, oh, garoto
Four thousand holes in Blackburn, Lancashire Quatro mil buracos em Blackburn, Lancashire
And though the holes were rather small E embora os buracos fossem bem pequenos
They had to count them all Eles tiveram que contá-los um a um
Now they know how many holes it takes to fill the Agora eles sabem quantos buracos são
Albert Hall necessários para encher o Albert Hall
I'd love to turn you on Eu adoraria te excitar

ANEXO B - Capa do álbum



Fonte: www.thebeatles.com