

As revoluções do Álbum branco: *vanguardismo, Nova Esquerda e música pop*



The Beatles (montagem).

José Adriano Fenerick

Doutor em História Econômica pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de História da Universidade Estadual Paulista (Unesp-Franca), onde atua nos cursos de graduação e pós-graduação em História. Autor, entre outros livros, de *Façanhas às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979-2000)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007. jafenerich@asbyte.com.br

Carlos Eduardo Marquioni

Doutor em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Professor do Departamento de Ciências Sociais Aplicadas e do Departamento de Ciências Exatas e Tecnologia da UTP, onde atua nos cursos de graduação em Jornalismo e Análise de Sistemas e pós-graduação em Comunicação e Linguagens. Autor, entre outros livros, de *Programas jornalísticos na TV aberta brasileira: entre atualizações da experiência televisual e a manutenção de antigos contratos de leitura*. Jundiá: Paco (no prelo). cemarquioni@uol.com.br

As revoluções do *Álbum branco*: vanguardismo, Nova Esquerda e música *pop*

The White album's revolutions: avant-gardism, New Left and pop music

José Adriano Fenerick

Carlos Eduardo Marquioni

RESUMO

O *Álbum branco* dos Beatles pode ser entendido, simultânea e paradoxalmente, como um desdobramento e uma negação do trabalho anterior do grupo inglês (*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*). Neste artigo, tal disco é analisado como materialização de uma estrutura de sentimento em reconfiguração, tanto em relação à economia estética que apresentou – desde a sua capa até as canções (facilitando sua *leitura* em função de uma aproximação de repertórios) –, quanto à dualidade dos registros de “*Revolution*” (1 e 9). Enquanto a primeira evidencia um posicionamento comedido musicalmente e de indefinição política, a segunda contém experimentos estéticos diferenciados relativos à letra e música segundo os padrões da música *pop*, inclusive em comparação com outras canções experimentais dos Beatles. De acordo com essa perspectiva de análise, “*Revolution 9*” englobaria uma aproximação com as vanguardas europeias ao mesmo tempo em que manteria elementos da música popular.

PALAVRAS-CHAVE: The Beatles; *Álbum branco*; rock.

ABSTRACT

The Beatles' White Album can be seen, simultaneously and paradoxically, as a movement forward and a denial of their previous work (Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band). In this paper, the White Album is analyzed as the materialization of feeling structure, that was being reconfigured, as far as both the aesthetic economy it brought – from its cover to the songs recorded (making its reading easier due to an approachable repertory) – and the duality in the “Revolution” (1 and 9) registers are concerned. While the first song suggests musical moderation and political lack of definition, the second one includes differentiated aesthetic experiments in lyrics and music, even in comparison with other experimental Beatles recorded songs. According to this analytic perspective, we could say that “Revolution 9” is close to European vanguards and, at the same time, has pop music elements.

KEYWORDS: Beatles; *White album*; rock.



“Revolution 9” pode (talvez) dar ideia da complexidade dos tempos que quatro pobres garotos – com tudo contra si – tinham que enfrentar, bem como de sua intrepidez. Ao colocar essa composição no ‘Álbum branco’, eles simplesmente expressaram o instantâneo de um segundo transcendental dentro de uma época.

Sérgio Dias (*Mutantes*)

1968 foi um ano emblemático. Das manifestações de rua contra a guerra do Vietnã ao Maio francês, da Primavera de Praga ao acirramento da luta pelos direitos civis nos EUA, 1968 foi considerado como “o ano que abalou o mundo”. Nas palavras de Mark Kurlansky, “nunca houve um ano como 1968 e é improvável que volte a haver”.¹ Existiram outros anos revolucionários, em outras épocas, evidentemente. No entanto, em 1968 a revolução, em parte televisionada, foi também cantada pelos quatro cantos do mundo pelo *rock* – que, por essa época, já havia deixado de ser o gênero musical dançante, surgido em meados dos anos 1950 nos EUA (mais conhecido como *rock and roll*), para se tornar uma “forma cultural”² atrelada à contracultura dos anos 1960. O *rock* se tornara o braço musical da contracultura e, em alguma medida, da Nova Esquerda (New Left). E, na hierarquia do *rock* dos anos 1960, uma banda se destaca como aquela que se tornou uma espécie de ícone da década: The Beatles.

Para os Beatles, 1968 também foi um ano emblemático, de grandes transformações – musicais, empresariais e pessoais –, que se materializaram em um de seus mais instigantes trabalhos de estúdio: um álbum intitulado apenas como *The Beatles*, mas que ficaria conhecido entre os fãs do grupo e a crítica especializada como o *Álbum branco* (*White album*). Este disco pode ser visto, simultânea e paradoxalmente, como um desdobramento e uma negação do trabalho de estúdio anterior do grupo inglês, o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, lançado em 1967. Na carreira dos Beatles, bem como na história do *rock*, *Sgt. Pepper* tornou-se marcante, entre outras coisas, como o ponto alto da relação da música *pop* com a psicodelia da contracultura dos anos 1960. O sentido de álbum, de uma obra completa e relativamente orgânica, se consolidava em *Pepper* e, por decorrência, no *rock* e na música *pop*. Esse disco não era um mero amontoado de *singles* lançados no formato de um LP, mas um “álbum conceitual” (como ficaria conhecido na época), que se caracterizava por suas colagens de sons, pelo trato refinado nos arranjos que buscavam traduzir as vibrações do “Verão do Amor” da contracultura em um colorido orquestral, timbrístico, expresso também na colagem não menos colorida da capa, criada pelo artista da *op art* inglesa Peter Blake. Esse conjunto transformava o LP, em seu todo, numa espécie de caleidoscópio de sons e imagens. Cítaras indianas se juntavam com guitarras elétricas, músicas aleatórias das vanguardas do II pós-Guerra se colocavam lado a lado com canções de *vaudeville* dos anos 1920, o experimental e o banal, a “alta cultura” e a cultura de massa, tudo se juntou e se tornou orgânico em *Sgt. Pepper*. A música *pop* se tornara *pop art*, e não mais apenas canções de entretenimento voltadas para o consumo imediato (e de descarte mais imediato ainda). *Pepper* consolidava então a transformação, em marcha nos anos 1960, do *rock and roll* em *rock*, ligando a música *pop* à esfera da “alta cultura” (vanguardas musicais, *pop art*, arte conceitual, minimalismo) e às manifestações sociopolíticas (contracultura, movimento dos direitos civis, campanha do desarmamento nuclear, New Left): nesse sentido, deixava de ser um gênero musical calcado em alguma “batida”, em algum ritmo específico, ou associado a alguma dança em particular. Com *Sgt. Pepper* os Beatles, e, em larga medida, o *rock* da época, transformavam a música *pop* em arte autônoma (no sentido modernista do termo).³

No caso dos Beatles, *Sgt. Pepper* proporcionou à banda uma autonomia que culminou numa ruptura com as regras usuais do *show business* da época. Os músicos de Liverpool pararam de fazer shows e passaram a se dedicar única e exclusivamente para as gravações em estúdio, transforman-

¹ KURLANSKY, Mark. 1968: o ano que abalou o mundo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 13.

² A “forma cultural” pode ser entendida como o elemento conceitual que organiza padrões culturais. Um padrão cultural, por sua vez, possibilita (de acordo com Raymond Williams) o reconhecimento de “certas ‘leis’ ou ‘tendências’ gerais, através das quais os desenvolvimentos social e cultural como um todo podem ser mais bem compreendidos”. WILLIAMS, Raymond. *The long revolution*. Peterborough: Broadview Press, [1961] 2001, p. 58. No caso da utilização do conceito de “forma cultural” no *rock*, ver MERHEB, Rodrigo. *O som da revolução: uma história cultural do rock (1965-1969)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 10.

³ Para uma análise detalhada do LP *Sgt. Pepper*, ver FENERICK, José Adriano e MARQUIONI, Carlos Eduardo. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band: uma colagem de sons e imagens*. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, v. 5, n. 1, Uberlândia, jan.-mar. 2008.

⁴ Entre *Sgt. Pepper* e o *Álbum branco* os Beatles lançaram dois LPs. No entanto, trata-se de duas trilhas sonoras de filmes – *Magical mystery tour* e *Yellow submarine*. Estas trilhas continham algumas músicas inéditas, e outras já gravadas anteriormente (no caso de *Yellow submarine* apenas o lado A contém canções dos Beatles. O lado B foi preenchido com músicas instrumentais de George Martin, o produtor e principal arranjador do grupo). *Magical mystery tour* é um álbum cujas canções foram gravadas durante o período em estúdio para produção de *Sgt. Pepper*. Sendo assim, o *Álbum branco* pode ser considerado o primeiro trabalho totalmente de inéditas lançado pelos Beatles após *Sgt. Pepper* e, mais que isso, um trabalho com outra proposta estética, visto que tanto *Magical mystery tour* quanto *Yellow submarine* são tributários da estética psicodélica de *Sgt. Pepper*.

⁵ SHELTON, Robert. *No direction home: a vida e a música de Bob Dylan*. São Paulo: Lafonte, [1986] 2011, p. 537.

⁶ O repertório pode ser entendido como “uma espécie de vocabulário, de estoque de signos conhecidos e utilizados por um indivíduo”. COELHO NETTO, J. Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 123.

⁷ SPITZ, Bob. *The Beatles: A biografia*. São Paulo: Larousse, 2007, p. 786.

⁸ Sobre as transformações na produção das imagens dos Beatles, ver FRONTMAN, Michael R. *The Beatles: image and the media*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.

⁹ ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 39 e 40.

do-o não apenas em um local de registro, mas também em um local para experimentações sonoras. O caminho dos Beatles nessa direção já se fazia notar desde o fim da beatlemania (em 1965) e, principalmente, da gravação do LP *Revolver* (1966): ocorre que a música de *Revolver*, ao menos para a época, era complexa demais para ser executada “ao vivo”, em shows. Isso criou um descompasso enorme entre as apresentações “ao vivo” do grupo (limitadas ao repertório da época da beatlemania) e as canções gravadas em estúdio a partir de 1966. *Sgt. Pepper*, assim, é a ruptura com os shows em estádios e com as turnês mundiais: quem faria as excursões para os shows a partir de *Pepper* seria o LP, e não mais os Beatles.

O *Álbum branco* é uma decorrência dessa autonomia conquistada em relação aos compromissos do *show business*, aos concertos “ao vivo” e às viagens sem fim. *Libertos* das imposições de turnê dos álbuns, algum tempo após o lançamento de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, os Beatles viajaram para a Índia. Em certa medida, estavam executando seu planejamento que motivou a gravação de *Pepper*: uma vez que o álbum estava em turnê por eles, era possível se dedicar a outros projetos – no caso dessa viagem, à meditação. Boa parte das canções que fariam parte do *Álbum branco*, primeiro álbum de músicas inéditas após *Sgt. Pepper*, foi composta durante a estada deles na Índia.⁴

Em termos musicais, é importante observar que o *Álbum branco* possui vários aspectos que negam a estética adotada em *Sgt. Pepper*. Enquanto no caso de *Pepper* é possível notar a existência do que poderia ser classificado como certo “excesso de ordem estética” para um disco de música *pop* – indo desde aspectos visuais relacionados à concepção da capa do disco, até outros, de ordem musical (neste segundo caso, relacionados às soluções encontradas para acomodar o conceito do álbum, caracterizando uma “incursão audaciosa nas técnicas de estúdio”⁵) –, o *Álbum branco* é mais “discreto”, “econômico” esteticamente, o que o tornaria supostamente mais acessível para o repertório⁶ do público típico de música *pop*.

Esse caráter de “economia estética” pode ser observado já na capa minimalista do LP, realizada pelo artista *pop* inglês Richard Hamilton. Em oposição à quantidade de informações apresentada na capa de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (incluindo este extenso nome que foi dado ao álbum), Hamilton “propôs dar ao álbum branco um nome ‘espantosamente simples’, como *The Beatles*, e apresentá-lo num invólucro branco ‘singelo’, sem outra coisa que não o título em relevo”.⁷ Em larga medida, a capa totalmente branca do álbum sinalizava um recomeço, uma nova direção no trabalho dos Beatles, um ponto zero.⁸ Mas, no caso de se dizer que o *Álbum branco* pode ser considerado mais acessível remete ao padrão cultural vigente na época (e à forma cultural correspondente): semioticamente, ser mais acessível envolve uma aproximação entre repertórios. De fato, a economia estética do *Álbum branco* o reaproxima do código e das referências do contexto da música popular (mais especificamente, do *rock* do período): “um código é uma estrutura sob forma de modelo e postulada como regra subjacente a uma série de mensagens concretas e individuais que a ela se adequam e só em relação a ela se tornam comunicativas”.⁹ As canções do *Álbum branco* seriam, supostamente, mais fáceis de serem assimiladas por ouvintes que tenham um repertório relacionado à música *pop* (há, entretanto, uma exceção: “*Revolution 9*”, abordada mais adiante neste artigo) do que, por exemplo, as de *Sgt. Pepper*. Essa maior facilidade é associada ao fato de que a discrição iniciada na capa se estende às canções: ainda que

haja casos de experimentações nas letras e mesmo nas concepções musicais do *Álbum branco*, elas estão mais próximas do que era “esperado” de um disco de *rock* em fins dos anos 1960, época marcada por uma retomada da linhagem do blues mais *cru* no *rock* (em detrimento de seus aspectos mais orquestrais e multirreferenciais de anos anteriores), destacando-se grupos como The Cream, The Yardbirds, The Doors entre outros.

No caso do *Álbum branco*, a ideia de recomeço pode ser associada ainda a uma série de elementos novos para os Fab Four: os Beatles haviam perdido seu empresário (Brian Epstein, morto em 1967), o que havia deixado o grupo à deriva e em disputa interna pelo poder e pelo comando da mais famosa e lucrativa banda de música *pop* da história; o grupo havia criado seu próprio selo fonográfico – a Apple (que tinha como logotipo uma maçã inspirada em uma pintura de René Magritte) – e *The White album* seria seu primeiro projeto neste novo empreendimento, até então cheio de dúvidas quanto ao seu sucesso comercial; e, talvez o mais importante, embora decorrente das situações anteriores: a ideia que nutriu o grupo desde o início de sua impressionante carreira, e que deu forma a parte significativa dos grupos de *rock* posteriores, estava se desfazendo. A ideia de que os Beatles eram quatro partes complementares de um todo, que formavam um grupo de amigos inseparáveis, já não era mais verdade. Os Beatles se desfaziam em brigas e discussões, e todo o *Álbum branco* foi gravado sem uma efetiva colaboração entre os quatro integrantes do grupo. Na maioria das canções, os Beatles não se apresentam como uma banda de fato, mas como uma banda de apoio que colabora com o compositor principal da música (e em alguns casos nem isso, chegando o compositor da canção a gravá-la sozinho, muitas vezes tocando todos os instrumentos – bateria, guitarra e baixo). Como caracterizaria John Lennon algum tempo depois, as faixas do *Álbum branco* foram gravadas do seguinte modo: “John com a banda, Paul com a banda” e assim por diante¹⁰, e não como os Beatles.

Apesar desse complexo cenário de relacionamentos interpessoais, o *Álbum branco* é um LP dos Beatles, assinado e chancelado pelos quatro membros do grupo. Na verdade, um LP duplo – neste caso, um formato que constitui uma opção muito mais associada aos problemas de disputas internas no grupo do que motivada por aspectos estéticos e/ou formais. Ocorre que em sua viagem à Índia, os principais compositores dos Beatles (John, Paul e George) haviam criado uma série de novas composições e não estavam dispostos a deixá-las de fora, nenhuma delas, do próximo disco a ser lançado. Ou seja, a solução pelo LP duplo foi contingencial. O próprio produtor dos Beatles, George Martin, era terminantemente contra o LP duplo, pois não estava satisfeito com todas as novas canções apresentadas pelo grupo, considerando muitas delas ruins, ou pelo menos não no mesmo nível alcançado em seus últimos LPs (*Revolver* e *Sgt. Pepper*). Martin preferia um LP simples, coeso, orgânico e que desse prosseguimento aos experimentalismos de *Sgt. Pepper*. Mas, mesmo contra sua vontade, surgia o álbum duplo dos Beatles.¹¹

Comercialmente, um LP duplo, para um grupo de *rock* dos anos 1960, mesmo esse grupo sendo os Beatles, constituía uma opção de alto risco: apesar da consolidação do LP no mercado, o formato duplo não era muito comum na música *pop* (ou no *rock*) do período, entre outras coisas, pelo fato de encarecer demais o produto (tanto na produção, quanto para o consumidor final). Esse constituía um aspecto relevante, pois, conforme mencionado acima, o *Álbum branco* seria o primeiro lançamento do selo

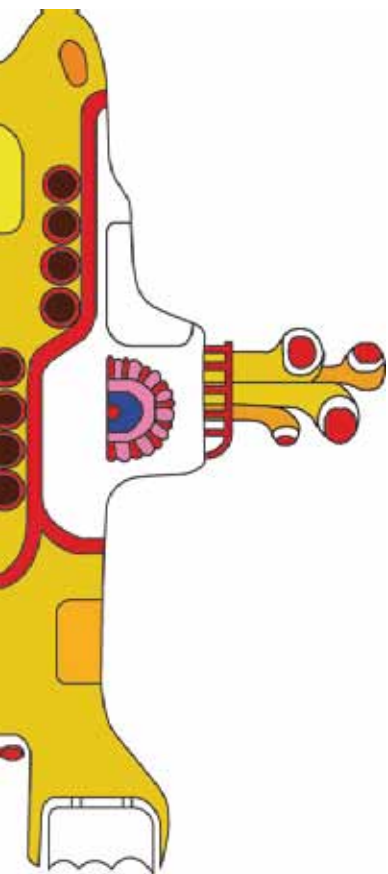
¹⁰ Cf. GOULD, Jonathan. *Can't buy me Love: Os Beatles, a Grã-Bretanha e os EUA*. São Paulo: Larousse, 2009, p. 606-607. Há vários depoimentos sobre o período de gravações do *Álbum branco* prestados por Paul McCartney, George Harrison, Ringo Starr, John Lennon e George Martin na parte no. 8 da coleção *The Beatles. Anthology*. Guarulhos: Apple, 2003 (coleção com 5 DVDs). Pode ser citado, como exemplo, um comentário realizado no documentário por George Harrison reforçando a fragmentação dos trabalhos do grupo durante as gravações do disco: “Lembro-me de ter 3 estúdios operando ao mesmo tempo” – um dedicado às gravações de John Lennon, outro para Paul McCartney e um terceiro para ele próprio. Ainda, em entrevista publicada na revista *Rolling Stone* em 14 de maio de 1970, ao ser questionado sobre “quando foi que os Beatles romperam”, Lennon respondeu que esse momento remete à gravação do “*Álbum branco* dos Beatles. [...] Cada faixa do disco é uma faixa separada, não existe nenhuma música dos Beatles no LP”. WENNER, Jann S. Um cara ali em pé gritando: ‘Eu vou embora’. In: CARINA, Cláudio S. *A balada de John e Yoko pelos editores de “Rolling Stone”*. São Paulo: Abril Cultural, 1982, p. 88.

¹¹ Sobre isso, ver GOULD, Jonathan, *op. cit.*, p. 591 e seguintes.

¹² O formato (LP duplo) se tornaria mais comum no *rock* apenas nos anos 1970, muito calcado nas improvisações instrumentais longas, na forma suíte e em derivações do *jazz fusion*.

¹³ Das 25 canções creditadas a Lennon & McCartney, 12 são de Paul e 12 são de John. Há ainda a faixa "Revolution 9", que é de autoria de John Lennon e Yoko Ono (esta última ausente nos créditos da música). Tal como em *Revolver*, no *Álbum branco* há uma alternância entre os vocalistas principais de cada faixa, que, em todos os casos, exceto em "Good night" (composta por John Lennon e interpretada por Ringo Starr), o cantor principal é o beatle que compôs a música.

¹⁴ GOULD, Jonathan, *op. cit.*, p. 597.



fonográfico então recém-lançado pela banda: a Apple. Complementarmente ao risco comercial, em termos musicais o formato duplo também apresentava dificuldades para a música *pop* (geralmente calcada no padrão dos 3 minutos para cada canção), pois preencher dois LPs com algum senso de continuidade e, deste modo, prender a atenção do ouvinte por cerca de uma hora e meia de música não era tarefa simples.¹² A gravação de LPs duplos, nos anos 1960, ocorria geralmente com música de Concerto Sinfônico, óperas e, em alguns poucos casos, no *jazz*. No âmbito da música *pop*, o LP duplo aparecia (ainda que raro) somente em discos "ao vivo", sendo o álbum duplo de estúdio *Blonde on Blonde* (1966), de Bob Dylan, uma exceção que confirmava a regra.

Em relação ao mencionado senso de continuidade, do ponto de vista formal o *Álbum branco* não possui nenhum fio condutor (como a banda fictícia do *Sgt. Pepper*, por exemplo) que dê algum caráter de organicidade à obra, nem tampouco alguma noção de começo-meio-e-fim, com os aspectos de clímax e resolução bem determinados (como em *Revolver*), embora também não seja um amontoado de *singles* como nos primeiros discos dos Beatles. As 30 canções do *Álbum branco* podem ser lidas como uma sucessão de contrastes sonoros e, ao mesmo tempo, como contraposições de canções que se sucedem ao longo de todas as quatro faces do LP duplo. A escolha das canções também ocorreu em função das desavenças entre os membros do grupo, e não foi uma opção estética. No entanto, essa escolha acabou dando sentido ao álbum duplo, justamente pelas desavenças, pelas disputas pessoais e pelos pontos de vista cada vez mais distantes entre os principais compositores da banda. Lennon e McCartney, embora tenham feito apenas uma música com efetiva colaboração próxima ("Birthday"), assinam 25 canções, 4 ficam a cargo de George Harrison e uma é de autoria de Ringo Starr. A disposição das canções em cada lado dos discos segue rigorosamente a "política" da distribuição de "cotas" para cada compositor, alternando equanimemente as canções de John e as de Paul ao longo de todo o álbum, incluindo a *cota* de uma canção de George por face de LP (mantendo sua média histórica no grupo, de duas canções por LP) e preservando a "cota" de uma canção cantada por Ringo em cada disco do grupo.¹³ Essa distribuição nada estética provocou um diálogo inusitado entre as canções, muitas delas paródias de canções da era do *rock and roll*, dos anos 1950, ou mesmo do *rock* dos anos 1960; além de sátiras musicais, fragmentos de canções, colagens de sons e algumas *odes ao banal*. Como observou Jonathan Gould, um dos biógrafos dos Beatles, as canções "'Back in The URSS' e 'Happiness is a Warm Gun', que, respectivamente, abrem e fecham o lado Um, definem os padrões. Não fosse uma música tão engenhosa, 'Back in The URSS' poderia ter sido ouvida como a resposta de Paul McCartney a 'Revolution' (de John). Escrita na Índia e gravada poucos dias depois que a União Soviética invadiu a Tchecoslováquia em agosto de 1968, é uma mescla notável de sátira musical e política".¹⁴

"Back in the URSS" é uma paródia de "Back in the USA", de Chuck Berry. Assim, por meio do humor, Paul estabelece uma tensão crítica entre a *arte engajada* da época e o espírito hedonista do *rock*: "ao substituir os EUA pela URSS e mostrar que os russos também sentem falta do conforto e da familiaridade de casa, a música ["Back in the USSR"] parece, a princípio, parodiar o chauvinismo dos americanos no exterior". No entanto, "o humor da música se origina de verdade ao envolver a incompatibilidade absurda entre a cultura totalitária da União Soviética e o espírito hedo-

nista do rock'n'roll".¹⁵ Este aspecto paródico, de sátira social e política, está presente em várias outras faixas do *Álbum branco*, como em "Piggies" (Harrison), na qual George se refere simultaneamente à *Revolução dos bichos*, de George Orwell, e ao termo "pig" (porco) tal como passou a ser usado pelo movimento *Black Power*, para se referir à polícia; "Ob-la-di Ob-la-da" (McCartney) e "The Continuing Story of Bungalow Bill" (Lennon), são sátiras sociais pós-coloniais, referindo-se, a primeira, ao Caribe e, a segunda, ao "herói de faroeste" que se encontra em uma caçada (provavelmente na Índia, ex-colônia britânica); "Rocky Raccoon" (McCartney) é uma paródia tanto de Bob Dylan quanto das baladas de "fora da lei" de *John Wesley Harding*; "Mother Nature's Son" (McCartney), uma balada acústica bucólica, é uma paródia de Donovan, o autoproclamado "humilde menestrel" do *pop* dos anos 1960; "Yer Blues" (Lennon), com seu sotaque *scouse* de Liverpool carregado, é uma sátira da "miserável" cena britânica de *blues*;¹⁶ "Sexy Sadie" (Lennon) é outra sátira, dessa vez inspirada na estadia dos Beatles na Índia, em Rishikesh, e voltada contra o Maharishi Mahesh Yogi, e é também uma paródia de "I've Been Good to You", de Smokey Robinson and the Miracles. Já "Honey Pie" (McCartney) e "I'm So Tired" (Lennon) são paródias de canções anteriores dos próprios Beatles, a primeira de "I'm only Sleeping" (do disco *Revolver*) e, a segunda, uma retomada das canções de *vaudeville* do *Sgt. Pepper*.

John Lennon, por sua vez, com "Happiness is a Warm Gun", dá o tom de outro aspecto do *Álbum branco*: o lado mais obscuro e o caráter mais "sério" das canções. As canções de tom mais paródico contrastam e, de certo modo, dão destaque àquelas que não se utilizam explicitamente deste recurso. "Happiness is a Warm Gun", neste sentido, não apenas se contrapõe à "Back in The URSS", como também se apresenta como um dos pontos altos do *Álbum branco*. Em certos aspectos, "Happiness is a Warm Gun" é o equivalente, no *Álbum branco*, das canções mais experimentais de Lennon, nos trabalhos anteriores, como "A Day in The Life" (*Sgt. Pepper*) e "I'm the Walrus" (*Magical mystery tour*). Do ponto de vista estrutural, "Happiness" é formada por fragmentos de canções distintas (semelhante, neste aspecto, a "A Day in The Life") que, "coladas", se tornaram uma única canção.¹⁷ Na interpretação de Jonathan Gould, "Happiness" é um "exercício de obscuridade, amarrado por uma série de pedaços ('bits') autônomos, trata-se de uma raridade entre as músicas *pop*, pelo fato de que nenhuma das partes totalmente assimétricas se repete".¹⁸

O aspecto de "seriedade" e, em algum grau, de obscuridade de "Happiness" está presente em outras canções do *Álbum branco*. Em "Helter Skelter" (McCartney), uma das poucas canções gravadas com os quatro Beatles presentes no estúdio ao mesmo tempo, esses elementos também são possíveis de ser observados. Embora, até certo ponto, ela se apresente como uma paródia – ou uma imitação burlesca – da força sexualizada e histriônica dos heróis da guitarra do rock, como Jimi Hendrix, "Helter Skelter" foi a tentativa dos Beatles – reconhecidamente grandes perfeccionistas de estúdio – de fazer uma música "errada", "feia", "imperfeita", deliberadamente "barulhenta" e "agressiva", uma cacofonia espalhafatosa em forma de *rock*. Uma música obscura em termos da sonoridade usual (sempre clara e limpa) dos Beatles. Originalmente gravada com 27 minutos, para constar como faixa do *Álbum branco*, a "intenção dos Beatles era reduzir a cacofonia a meros quatro minutos. [...] O grupo fez o possível para tornar a canção 'barulhenta e espalhafatosa', com o uso do microfone, apelando

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 598.

¹⁶ Segundo Jonathan Gould, "Yer blues" "é um lembrete do realismo cultural que distinguia os Beatles de tantos de seus contemporâneos musicais na Grã-Bretanha: a aceitação da ideia de que, exceto como autoparódia, certos modos expressivos da música afro-americana eram extrínsecos a suas experiências pessoais e, portanto, estavam além de seu alcance emocional como cantores". GOULD, Jonathan, *op. cit.*, p. 604.

¹⁷ O recurso da colagem de fragmentos de canções distintas, praticada pelos Beatles em outros trabalhos, está presente em outras canções do *Álbum branco*, como, por exemplo, em "Cry Baby Cry" (Lennon). A colagem sonora foi um recurso que se tornou comum nos anos 1960 devido, em grande parte, à *pop art*.

¹⁸ GOULD, Jonathan, *op. cit.*, p. 599.

¹⁹ SPITZ, Bob, *op. cit.*, p. 785.

²⁰ Em relação a outras canções de George Harrison no LP, "Savoy Truffle" é uma composição relacionada ao amigo Eric Clapton; Steve Turner comenta que ela aborda o "amor de Clapton por chocolate. [...] A letra é feita com nomes exóticos dados a cada chocolate do sortimento da [confeitaria britânica] Mackintosh Good News, como Creme Tangerine, Montelimar, Ginger Sling e Coffee Dessert. Savoy Truffle era um dos nomes originais" (2009, p. 278); já "Long Long Long" tivera os acordes "sugeridos pela misteriosa canção de Bob Dylan 'Sad Eyed Lady of the Lowlands'. [...] Long Long Long soa como uma simples canção de amor, mas, de acordo com George, o 'você' em questão aqui é Deus" (2009, p. 275). Cf. TURNER, Steve. *The Beatles: a história por trás de todas as canções*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

²¹ O relacionamento entre John Lennon e Yoko Ono tem sido objeto de especulações desde o final dos anos 1960. Alguns fãs chegam a apontar Yoko Ono como uma das razões para o fim dos Beatles. Este artigo não está interessado em aspectos de bastidores envolvendo o relacionamento amoroso do casal, ou as influências deste relacionamento no comportamento dos músicos dos Beatles; por outro lado, o contato de Lennon com a obra de vanguarda de Yoko Ono indubitavelmente modificou a produção do músico. Esse aspecto será abordado adiante.

²² Cf. GOULD, Jonathan, *op. cit.*, p. 607.

²³ TURNER, Steve, *op. cit.*, p. 265.

para distorções, *feedbacks*, eco, assovios, rugidos. John tentou tocar saxofone em dueto com Mal Evans [...]. O vocal selvagem de Paul, secundado por John e George, manteve o tom ensurdecedor da peça. Enquanto isso, Ringo era instado a 'arrebentar a bateria'".¹⁹

Outras canções, como "Blackbird" (McCartney), um *folk-blues* baseado em uma peça de Johann Sebastian Bach (Paul fez algumas variações em torno desta peça de Bach, da qual ele nunca soube o título) aborda metaforicamente o movimento dos direitos civis nos EUA: "Blackbird singing in the dead of night/ Take these broken wings and learn to fly" (Pássaro-preto que canta na calada da noite/ Pegue essas asas quebradas e aprenda a voar), também pode ser entendida como a parte não paródica do álbum. Bem como uma das participações de George Harrison, "While My Guitar Gently Weeps". Esta canção, na trajetória do autor, marca sua volta ao *rock* mais convencional e à guitarra elétrica, após um longo período estudando cítara (com Ravi Shankar) e compondo peças baseadas na música indiana. A canção é praticamente uma declaração da renovação de seu compromisso com o *rock* e com a guitarra, e contou com a participação do então aclamado "deus da guitarra", Eric Clapton, que colabora ao responder a cada verso da canção (em um tradicional canto-resposta do blues) com um solo passional no instrumento.²⁰

Canções de caráter mais introspectivo também surgem dentro desta leitura que estamos propondo para o *Álbum branco*, e se inserem em seu aspecto não paródico, tais como "Dear Prudence" (Lennon), composta na Índia e que se refere à atriz Mia Farrow, e "Julia" (Lennon), uma canção na qual John homenageia tanto sua mãe falecida como Yoko Ono, artista de vanguarda com quem Lennon então recém iniciara um relacionamento afetivo; Yoko Ono também é o tema de "Everybody's Got Something to Hide Except Me and my Monkey" (Lennon), uma música de John sobre "eu e Yoko" com a qual confrontou seus companheiros Beatles, cada vez mais incomodados com a presença da artista plástica nos estúdios da EMI na *Abbey Road* durante as sessões de gravação, que passou a ser considerada pelos demais membros do grupo como uma intrusa no "sagrado local" de trabalho dos Fab Four. Yoko, em alguma medida, acirrou a disputa e as brigas entre os membros dos Beatles.²¹ Paul, por seu turno também homenageia sua então namorada, Linda, em "I Will" (McCartney). "Birthday" (Lennon/McCartney) é uma das músicas mais inusitadas dos Beatles que, apesar de ser a única canção composta efetivamente por John e Paul para o *Álbum branco*, revela a disputa de poder no interior da banda: Lennon e McCartney transformaram algo tão inofensivo como um "Feliz Aniversário" em uma disputa frenética entre os dois principais compositores dos Beatles. "You say It's your Birthday", e "It's my Birthday too, Yeah!", cantam um para o outro, acompanhados de um potente *riff* de guitarra e bateria pesada.²²

Outras duas canções de Paul McCartney têm letras desprezíveis, associadas ao banal/ordinário da vida: em "Martha My Dear" Paul presta uma homenagem a sua cachorra; já em "Why don't we do it in the road?" tem-se "uma letra maliciosa com arranjos escassos", que tivera composição iniciada "na Índia quando [Paul] viu dois macacos copulando a céu aberto". McCartney mencionara que durante o processo de composição as "palavras acabam surgindo. Eu não me obrigo a falar sobre nada sério. São apenas palavras que acompanham a melodia. E você pode ler o que quiser nelas".²³ Já a composição de Ringo Starr intitulada "Don't pass me

by” corresponde à “primeira música completa de Ringo para os Beatles”; Starr teria começado a compô-la ainda no ano de 1964.²⁴ Finalmente, “Glass Onion” constitui uma resposta de Lennon “àqueles que analisavam sua obra em busca de significados ocultos”. A canção faz referência a uma série de outras músicas do grupo que são consideradas enigmáticas²⁵, e propõe imagens adicionais para que os fãs dos Beatles “‘literatos’ analisassem – tulipas curvadas para trás, uma cebola de vidro, a Cast-Iron Shore [uma praia de ferro fundido] e um ganzepé”.²⁶ Jocosamente, John Lennon utiliza uma canção dos Beatles para *alimentar* o mito criado e mantido pelos fãs da banda em relação aos músicos e às canções, fornecendo novos elementos para serem “decifrados”.

Embora tenha sido um dos discos dos Beatles mais vendidos em todos os tempos (mesmo sendo um LP duplo), o *Álbum branco* nunca foi unanimidade (ao contrário de outros trabalhos do quarteto inglês, como o aclamado *Sgt. Pepper*), nem entre a crítica especializada da época, nem entre o *staff* dos Beatles (George Martin, o produtor da banda, o considerava um trabalho desajustado e formalmente desequilibrado) e nem mesmo entre os próprios Beatles, que acabaram considerando o álbum um trabalho excessivamente individualista. É difícil averiguar o que os fãs da banda, na época, acharam deste disco, exceto pelas vendas. E, neste quesito, o trabalho foi um estrondoso sucesso. Conforme Jonathan Gould,

*Por ser o primeiro conjunto de músicas completamente novas dos Beatles em um ano e meio, o Álbum branco foi abocanhado pelos fãs com ainda mais avidez do que Sgt. Pepper. Na Grã-Bretanha, [...] o disco duplo ficou oito semanas no primeiro lugar, o que fez dele o primeiro exemplar do formato a chegar no topo das paradas. Nos EUA, depois de uma antecipação radiofônica [...], a Capitol Records registrou compras antecipadas que excediam dois milhões de cópias [...]. Estações FM tocavam o disco de maneira contínua [...]. Até o final do ano, o Álbum branco vendeu quase quatro milhões de cópias nos EUA.*²⁷

A recepção entre a crítica especializada, no entanto, variou de divergente a imprecisa. Não houve nenhuma crítica extremamente favorável, como no caso de *Sgt. Pepper*. Até mesmo os críticos mais simpáticos e partidários dos Beatles não souberam como interpretar o álbum, com suas trinta canções inéditas. O disco teve desde comentários que destacavam a grande quantidade de paródias até outros que o apontavam ora como inconsistente, mal-acabado, desleixado e prolixo, ora como “o ‘acontecimento musical mais importante do ano’, muito bem pensado, autoconsciente, ambicioso, organizado e estruturado, coerente e complexo”.²⁸ No caso desta última crítica, apreciava-se tudo o que o *Álbum branco* nunca foi.

Para além das críticas ao álbum como um todo, gostaríamos de chamar a atenção para outro grupo de críticas, provenientes de membros da New Left (e não da crítica musical especializada em *pop-rock*), e endereçadas a uma canção específica do *Álbum branco*: “Revolution 1” (Lennon). Embora essa música só apareça no último lado do segundo disco (o lado 4), em vários aspectos, foi a partir dessa canção que o álbum duplo dos Beatles começou a ser elaborado: como era usual na estratégia promocional da EMI (gravadora dos Beatles), antes de se lançar um LP com inéditas, lançava-se um compacto simples que funcionava como uma prévia do novo material a ser gravado, e funcionava também como uma espécie de sondagem de mercado.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 264.

²⁵ De acordo com Steve Turner, *op. cit.*, p. 247, podem ser citadas “Strawberry fields forever”, “There’s a place”, “Within you without you”, “I am the walrus”, “Lady Madonna”, “The fool on the hill” e “Fixing a hole”.

²⁶ TURNER, Steve, *op. cit.*, p. 248 e 249.

²⁷ GOULD, Jonathan, *op. cit.*, p. 613 e 614.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 614.

²⁹ SPITZ, Bob, *op. cit.*, p. 769.

³⁰ Sobre as várias vertentes políticas contidas na contracultura, bem como seus desdobramentos ao longo da década de 1960, ver NEWFIELD, Jack. *La nueva izquierda norteamericana: una minoria profética*. Barcelona: Martinez Roca, 1969, ROSZAK, Theodore. *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Kairos, 1970, SAVATER, Fernando e VILLENA, Luis Antonio de. *Heterodoxias y contracultura*. Barcelona: Montesinos Editor, 1982, e GOFFMAN, Ken & JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

³¹ SPITZ, Bob, *op. cit.*, p. 769.

No caso do *Álbum branco*, o compacto que o antecedeu continha “Hey Jude” (McCartney) no lado 1, e “Revolution” (Lennon) no lado 2 – quando do lançamento do compacto, a música ainda não havia recebido o algarismo ‘1’ no título. Lennon havia pensado nessa canção em meio às manifestações estudantis na França – o Maio de 68 –, e os Beatles entraram no estúdio para começar o novo trabalho no dia 30 de maio de 1968. Nos dias que precederam a gravação, de acordo com Bob Spitz, “a imprensa só falava em revolta de estudantes e, depois, nas greves de Paris.”²⁹ A relação dos Beatles, e de Lennon em particular, com a contracultura havia se dado por meio da aproximação dos músicos de *rock* do movimento *hippie* e da psicodelia, bem como do apoio explícito da banda de Liverpool ao movimento dos direitos civis da vertente pacifista de Martin Luther King. No entanto, a radicalização da contracultura em 1968, com a presença cada vez maior dos movimentos revolucionários da Nova Esquerda (em suas várias vertentes)³⁰ em meio aos jovens, era algo ainda não experimentado por nenhum dos Beatles, nem mesmo por John Lennon, que sempre se manteve como um militante pacifista, um tanto quanto alheio a qualquer tipo de ação violenta, mesmo que revolucionária. Nas palavras de Bob Spitz,

*John não acreditava nem um pouco que a violência estudantil levasse a alguma coisa. Sua visão de mundo era utópica; desconfiava das derrubadas de governos; queria, isso sim, revitalizá-los, mudar a sociedade pacificamente forçando sorrisos beatíficos nos rostos dos burocratas e ideólogos detentores do poder. O melhor caminho para isso, dizia ele, era o diálogo, a comunicação, a fé nas pessoas. ‘Eu acreditava de verdade que o amor nos salvaria’. Mas Paris não lhe saía da cabeça quando entrou no estúdio.*³¹

Na versão gravada para o compacto, “Revolution” se apresenta, em termos musicais, como um *rock and roll* da década de 1950, aos moldes de Chuck Berry, com um *riff* de guitarra cortante como introdução e o restante da banda entrando logo em seguida – embora, talvez, com mais peso que nas músicas dos anos 1950. Após vários *takes* e muita discussão no estúdio, já antecipando como seria o clima de muitas das gravações do *Álbum branco*, a versão final de “Revolution” apresentava, na letra, o ponto de discórdia com a Nova Esquerda no trecho: “*But when you talk about destruction/ Don’t you know you can count me out*” (Mas quando você fala em destruição/ Você não pode contar comigo). Lennon estava, declaradamente, se afastando de eventuais ações violentas.

Já na versão da canção gravada para o *Álbum branco* (renomeada como “Revolution 1”) era apresentada uma variação (pequena, mas complexa) na letra cantada que evidencia não um afastamento efetivo da violência, mas uma aparente dificuldade de posicionamento do músico em relação ao cenário político do momento. A nova letra cantada dizia: “*But when you talk about destruction/ Don’t you know you can count me out in*” (Mas quando você fala em destruição/ Você não pode contar comigo/ pode contar comigo). A indecisão do compositor diante da “ação direta” na política se faz perceber até mesmo no encarte do disco: a variação na letra (*count me out / count me in*) não é apresentada na versão impressa fornecida como encarte no *Álbum branco* – ainda que Lennon cante e destaque sua ambivalência em relação ao tema, a letra impressa apresenta apenas a frase original “*you can count me out*”. Isto é, a indefinição de posicionamento por John Lennon permite inferir que “Revolution” (assim como “Revolution 1”) “não era a canção



de um revolucionário, e sim de alguém pressionado pelos revolucionários a declarar sua aliança”.³² Soma-se a isso que a versão da canção gravada para o *Álbum branco* é mais lenta, amenizando aquela lançada no compacto que antecedeu o LP: o frenético *rock and roll* de “Revolution” é, em larga medida, pacificado em “Revolution 1”, que aparece no LP duplo como um *shuffle* de blues: lento, calmo, quase arrastado. Ou seja, mesmo deixando o sentido da letra dúbio (*count me out, count me in*), a revolução se apaziguava no andamento da canção. Lennon, assim, deixava as duas versões de “Revolution” com caráter dúbio, ambivalente, indefinido: na versão do compacto o andamento era acelerado e agitado, mas a letra dizia: *count me out*; na versão do *Álbum branco*, embora a letra cantada (não a impressa no encarte) dissesse *count me in*, o andamento era lento, apaziguado. Ou seja, uma revolução pacífica.

No âmbito do movimento pelos direitos civis nos EUA, as estratégias de ação também não estavam claras neste período. Partidários do pacifismo de Martin Luther King (assassinado em 1968) não apoiavam as ações, de confronto direto, do Black Panthers Party (Partido dos Panteras Negras, de cunho socialista revolucionário, fundado em 1966) e a discussão em torno dos caminhos políticos a serem seguidos se faziam em todos os lugares.³³ A canção de John Lennon, assim, tornava-se alvo de crítica e de debate também entre os ativistas do movimento dos direitos civis. A compositora e ativista Nina Simone, um dos grandes nomes do movimento negro nos EUA, gravaria na ocasião uma canção também intitulada “Revolution” – na qual marcava sua posição tanto em relação a música do *Álbum branco*, como também perante as divergências no interior do movimento dos direitos civis – cujos versos são uma resposta direta à “revolução pacífica” de Lennon: “*I’m here to tell you about destruction/ Of all the evil that will have to end/ [...] Because we’re talkin’ about a change/ Its more than just evolution*” (Estou aqui para falar para você de destruição/ de todo o mal que terá que acabar/ [...] Porque estamos falando de mudança/ É muito mais do que apenas evolução).

Embora na letra de Lennon também se encontre uma crítica à “adoração de líderes” – representado pela figura do herói da vertente maoísta, cada vez mais presente na Nova Esquerda de finais dos anos 1960: Mao Tse Tung –, numa posição iconoclasta do compositor, a postura da não-violência, do “não conte comigo para a destruição” causou polêmica e discussão entre alguns militantes e o *beatle* autor da canção. Em uma “Carta aberta a John Lennon”, John Hoyland, crítico musical do *Black Dwarf*, jornal da Nova Esquerda britânica, escreveu: “Essa música [“Revolution”] é tão revolucionária quanto uma novela de rádio. Para mudar o mundo, precisamos entender o que está errado nele. E, aí, destruir isso. Sem piedade. Isso não é crueldade nem loucura. É uma das formas mais apaixonadas de amor. Por que o que estamos combatendo é o sofrimento, a opressão, a humilhação, o custo imenso da infelicidade cobrado pelo capitalismo. E todo “amor” que não se posiciona contra essas coisas é piegas e irrelevante”.³⁴

Na “Carta” de John Hoyland, não apenas o pacifismo hippie de Lennon era criticado, quando não demolido, como também os Rolling Stones eram apontados como artistas mais engajados que os Beatles. Para a Nova Esquerda britânica, os Rolling Stones cumpriam o papel, no interior do *rock*, de representar os ideais revolucionários da classe trabalhadora.³⁵ Embora Lennon tenha escrito a “Carta muito aberta de John Lennon para John Hoyland”, uma tentativa de resposta (não muito feliz) para o crítico



³² TURNER, Steve, *op. cit.*, p. 276 e 277.

³³ Sobre as divergências de posições no movimento dos direitos civis, ver GOFFMAN, Ken e JOY, Dan, *op. cit.*, p. 309 e seguintes.

³⁴ HOYLAND, John, *apud* ALL, Tariq. *O poder das barricadas: uma autobiografia dos anos 60*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 371 e 372.

³⁵ Curiosamente, ao contrário dos Beatles, que têm suas origens na classe operária britânica, os Stones são de origem da classe média inglesa. Sobre isso, ver: SIMONELLI, David. *Working class heroes: rock music and British society in the 1960s and 1970s*. Plymouth: Lexington Books, 2013.

³⁶ Sobre as críticas políticas aos Beatles e a preferência da Nova Esquerda pelos Rolling Stones, ver WIENER, Jon, *Come together: John Lennon in his time*. New York, Random House, 1984, p. 65 e 66.

³⁷ BERMAN, Marshall, *apud* WIENER, Jon, *op. cit.*, p. 68.

³⁸ Cf. QUATTROCCHI, Angelo; NAIRM, Tom. *O começo do fim: França, maio de 1968*. Rio de Janeiro: Record, 1998, e PERONE, James E. *Music of the counterculture era*. Westport: Greenwood Press, 2004.

³⁹ MILLES, Barry. *Paul McCartney: Many years from now*. São Paulo: DBA, 2000, p. 586.

da *Black Dwarf*, as críticas da Nova Esquerda se multiplicavam, tanto na Inglaterra como nos EUA, e a comparação com os Rolling Stones servia cada vez mais para reforçar as posições de quem reivindicava para o *rock* um engajamento mais efetivo nos debates políticos. Em uma época, como nos anos 1960, na qual se acreditava fortemente no poder da palavra cantada para se mudar o mundo, a crítica da Nova Esquerda à canção de John Lennon colava nos Beatles a etiqueta de, no máximo, *liberais progressistas*, nunca *revolucionários*. Este último papel caberia aos Rolling Stones que, também em 1968, lançou seu álbum *Beggar's banquet* (O banquete dos mendigos). Para a Nova Esquerda britânica, este LP dos Stones apresentava musicalmente a “realidade social”, em contraste com a “fantasia escapista” dos Beatles. Canções como “Street fight man”, “Salt of the earth”, “Sympathy for the devil”, do *Beggar's banquet*, deixavam clara a posição política dos Rolling Stones, na ótica da Nova Esquerda, como um grupo de *rock* “engajado e revolucionário”.³⁶ Marshall Berman, militante da Nova Esquerda dos EUA e na época colaborador da *New American Review*, no entanto, escreveu que as músicas do recém-lançado álbum dos Rolling Stones – como “Sympathy for the Devil”, por exemplo – também apontavam para o quão difícil era separar a “boa” violência da “má” violência; e que, no final das contas, concluía, a contracultura (em sentido geral, da qual tanto os Beatles quanto os Rolling Stones faziam parte) gostaria de mudar o mundo, mas sem “sujar as mãos”.³⁷ Ou seja, inseridas no debate com a canção de Lennon, as palavras do ensaísta marxista Marshall Berman, entre outras coisas, explicitam os impasses e dilemas políticos da época, algo que a canção “Revolution 1”, do *Álbum branco*, com sua indecisão e ambiguidade, conseguiu captar muito bem. Embora consagrado como “o ano que abalou o mundo” – pela memória que se estabeleceu em torno do ano símbolo da década mítica –, pode-se dizer que 1968 foi muito mais um ano de incertezas e impasses: tanto para a Nova Esquerda, como para o *rock*.³⁸

Enquanto as críticas a “Revolution 1” eram relacionadas a aspectos de ordem política (em termos estritamente musicais não são encontrados facilmente comentários negativos para as versões de “Revolution” e “Revolution 1”), outra música do *Álbum branco* – a quase homônima “Revolution 9” – composta por John Lennon em parceria com Yoko Ono suscitou comentários e também promoveu divergências. Contudo, no caso dessa outra faixa do LP duplo, as críticas não foram realizadas pela New Left (que, embora também tenha “Revolution” no título, não chamou a atenção dos membros da Nova Esquerda) e, diferente da crítica de natureza política, dessa vez os comentários e divergências ocorreram em função do “alto grau” de experimentalismo da música e, curiosamente, partiram principalmente dos outros Beatles (então acostumados a experimentações musicais): os “outros Beatles e George Martin [produtor dos Beatles] se esforçaram ao máximo para convencer John [Lennon] de que ‘Revolution 9’ não deveria entrar no *Álbum branco*”.³⁹ As inovações dos Beatles até então estavam balizadas pela introdução de elementos de vanguarda (além de outras experimentações) no formato tradicional da canção *pop*. “Revolution 9” foi percebida pelos demais Beatles como uma extrapolação dessas balizas. Não se tratava mais de incluir elementos de vanguarda na música *pop*, mas sim de incluir elementos de música *pop* numa peça de vanguarda. A situação parecia se inverter e o mal-estar entre os demais membros da banda, bem como de seu produtor, em relação a essa música de Lennon se tornara explícito.

As divergências associadas a “Revolution 9”, antes mesmo do lançamento do álbum, parecem ter origem no que seria um radicalismo estético praticado por John Lennon na composição e produção da música, que teria levado às últimas consequências os experimentos musicais que os Beatles vinham fazendo (iniciados ainda no álbum *Revolver*, e que tinham seu ápice – até então – em *Sgt. Pepper*).⁴⁰ De fato, “Revolution 9”, em uma primeira audição (ou em uma audição menos cuidadosa), pode soar como um corpo estranho num disco dos Beatles. E, além disso, o que agravava o referido mal-estar dentre os outros Beatles: tratava-se de uma música de John Lennon e Yoko Ono (algo novo no contexto das composições do grupo – mesmo que os créditos da canção referenciem a *tradicional* dupla de compositores Lennon & McCartney). De toda forma, ainda que os Beatles tenham tido seus momentos experimentais, Yoko Ono – que no momento em que conheceu Lennon já tinha feito parte do grupo *Fluxus* de John Cage e havia estudado “música na Faculdade Sarah Laurence e redação criativa em Harvard”⁴¹ –, expôs o *beatle* a um tipo de radicalismo estético que levou seu experimentalismo para um patamar com o qual os demais membros da banda não estavam habituados. Assim, um dos resultados do relacionamento do casal foi “Revolution 9”, conforme declaração do próprio Lennon:

*‘aquilo [a música “Revolution 9”] foi feito por influência de Yoko.’ [...] Nos EUA, Yoko se apresentara muitas vezes com [o vanguardista] John Cage e estava bastante familiarizada com esse tipo de trabalho. [...] [Tratava-se] do tipo de colagem sonora que poetas e compositores vanguardistas já haviam feito durante os vinte anos anteriores, usando toda a gama do estéreo para combinar fragmentos de conversa, pedaços de sinfonia, loops e berros, geralmente com eco total.*⁴²

“Revolution 9”, no entanto, não deve ser vista como um corpo *totalmente* estranho no contexto da música *pop* da época. Nos anos 1960 há uma aproximação muito forte entre os campos, até então, colocados como antagônicos: a vanguarda e a música *pop*.⁴³ Em seu estudo sobre a teoria da vanguarda, Peter Burger diferencia vanguarda de modernismo, embora ambos possuam o aspecto da autocrítica da linguagem (e, portanto, da experimentação artística), afirmando que o primeiro se coloca contra a institucionalização do segundo. Isto é, se a arte moderna se define enquanto arte autônoma, enquanto uma arte que rompeu com os vínculos sociais mais imediatos e, neste sentido, se descolou da vida, a vanguarda requer uma superação (*aufheben*) da arte moderna, mantendo suas conquistas estéticas, mas aproximando novamente arte e vida, ainda que em outros patamares, distintos da relação arte/vida da época pré-moderna. Neste jogo dialético, a vanguarda se coloca não apenas contra a arte tradicional, a arte acadêmica, o *kitsch* e o grande mercado de arte, mas também contra a institucionalização do próprio modernismo. Para Peter Burger, esse projeto da vanguarda falhou e, no pós-II Guerra, não apenas o modernismo se torna institucionalizado como a aproximação entre arte e vida se faz por meio da Indústria Cultural, algo não só distante como oposto do projeto das vanguardas do começo do século XX.⁴⁴ Para Burger, diferente das agora denominadas por ele vanguardas históricas (da primeira metade do século XX), as vanguardas surgidas no segundo pós-Guerra não se constituiriam efetivamente numa vanguarda, pois elas não mais se insurgiam contra o institucionalizado; ao contrário, elas buscam a legitimação e a instituciona-

⁴⁰ Além das canções experimentais dos próprios Beatles, George Harrison lançou LP solo em 1969 – intitulado *Electronic sound* – no qual realizava experimentos musicais com música eletrônica. É possível ainda citar “‘Carnival of light’, fita que Paul [McCartney] gravara em companhia dos Beatles”. *Idem, ibidem*, p. 585.

⁴¹ ROCKWELL, John. *Rock e vanguarda: os trabalhos em conjunto de John e Yoko em disco*. In: CARINA, Cláudio S. *A balada de John e Yoko pelos editores de “Rolling Stone”*. São Paulo: Abril Cultural, 1982, p. 274.

⁴² MILLES, Barry, *op. cit.*, p. 585 e 586.

⁴³ Sobre isso, ver o ensaio de HUYSEN, Andreas. A dialética oculta: vanguarda, tecnologia e cultura de massas. In: *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.

⁴⁴ Cf. BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

⁴⁵ MILLES, Barry. *op. cit.*, p. 572.

⁴⁶ ROCKWELL, John. *op. cit.*, p. 275.

⁴⁷ *Idem.*

lização, sendo assim denominadas pelo autor como neovanguardas. Se este aspecto da teoria da vanguarda de Burger pode ser válido para o campo da arte moderna do imediato pós-II Guerra (anos 40 e 50), quando pensamos nos anos 1960 e em particular na música *pop* da época, a situação se torna mais embaralhada. A década de 1960 não apenas aproximou a vanguarda da música *pop* (e o *rock* é um campo privilegiado neste aspecto), como essa aproximação estremeceu a configuração da própria música *pop* da época, que, em certa medida, também se tornou arte autônoma, no sentido da arte moderna. Assim, os elementos de vanguarda que migraram para o *rock*, se não impediram a institucionalização do modernismo no campo da “alta cultura”, ao menos criaram um curto circuito na música *pop* e em sua relação com o mercado estabelecido. Isto é, propiciou um choque.

“Revolution 9”, assim, provoca um estranhamento e um conflito de códigos a quem não desenvolveu repertório musical para ouvi-la, que são ainda potencializados pelo fato de os elementos de vanguarda serem apresentados independentemente de referências óbvias à música *pop* ou ao *rock* (referências essas que poderiam atenuar o radicalismo ao fornecerem algum elemento de reconhecimento). Em “Revolution 9” há efetiva introdução de fatores inusitados na música *pop*, quase todos oriundos das vanguardas musicais dos anos 1950 e 1960, tais como: música eletrônica, música eletroacústica, música aleatória, minimalismo – técnicas “descoladas” dos elementos de reconhecimento no *rock*. Todavia, é necessário ressaltar que referências à música *pop*, ainda que não de forma óbvia, estão presentes em “Revolution 9”. Afinal de contas, ainda que Lennon tenha aprofundado seu envolvimento com as vanguardas, há que se considerar que ele possuía originalmente uma formação musical popular que tenderia a não ser simplesmente esquecida, como veremos a seguir. Assim, é possível entender o *Álbum branco* como um catalisador cultural do período, no sentido em que apresenta sinteticamente vários dos elementos observáveis e marcantes da década de 1960; e “Revolution 9” seria a confluência máxima desses elementos, da aproximação da vanguarda com a música *pop*, culminando com uma promoção de variação de repertório em nível tão significativo que seu entendimento ficaria comprometido em um disco de *rock*. É fundamental salientar, ainda, que “Revolution 9” não constitui uma produção isolada, deslocada de um contexto mais amplo dos trabalhos em parceria entre John Lennon e Yoko Ono. Ou seja, é importante observar que a música foi gravada um pouco antes do lançamento dos álbuns solos (sem os Beatles) de John Lennon e Yoko Ono, intitulados *Unfinished music n. 1: two virgins* (1968), *Unfinished music n. 2: life with the lions* (1969) e *Wedding album* (1969).

Esses três álbuns foram lançados pela Zapple, selo fonográfico associado à Apple, que teve criação sugerida por John Lennon para abrigar “lançamentos experimentais e não musicais”.⁴⁵ A primeira parte do título dos dois primeiros LPs do casal faz uma alusão à música indeterminada de John Cage, inspirada no I-Ching: segundo declaração de Yoko Ono, a intenção dos autores ao intitulá-las *Unfinished music* (música inacabada) era indicar que o ouvinte poderia, à medida que ouvisse o disco, “mudar, editar ou acrescentar alguma coisa na sua cabeça. A parte inacabada que não está no disco – a que está em você [...] – é que é importante. O disco é só para estimular o que está em você, fazer com que saia para fora [sic]”.⁴⁶ No que diz respeito à sonoridade geral dos álbuns do casal, é importante destacar não se tratar de discos de música *pop* e, dependendo do repertório do ouvinte, eles “não são fáceis de escutar”.⁴⁷ Esses três discos provocam



um estranhamento não apenas pela abstração dos sons gravados como também pela maneira gutural, baseada na terapia primal (em voga na época), da entonação do canto de Yoko Ono; nas palavras de John Rockwell: “o efeito é mais emocionalmente catártico para ela do que esteticamente gratificante para nós”.⁴⁸ Esse comentário faz sentido, especialmente, se considerado o caso de um ouvinte que tenha o repertório musical majoritário relacionado à música *pop* (ou repertório musical restrito em relação à vanguarda musical). Os três discos constituem ainda uma espécie de registros experimentais do cotidiano, apresentando desde “batidas do coração do bebê que ela [Yoko] posteriormente abortaria”⁴⁹ até “homenagens” a compositores de vanguarda, como no caso de *Two minutes of silence*, faixa na qual foram gravados dois minutos de absoluto silêncio, remetendo à peça 4’33” de John Cage: no jargão da música *pop*, tratar-se-ia de um *cover*, ainda que bastante inusitado.

Em termos de concepção artística, “Revolution 9” pode ser considerada menos abstrata do que a maioria das músicas dos três álbuns de John Lennon e Yoko Ono acima citados, ao menos por um aspecto: existe um refrão, ainda que não declarado, que a torna mais apropriável pelos ouvintes de música *pop*. Do ponto de vista técnico, “Revolution 9” é uma colagem de sons, com trechos de falas retiradas de programas de rádio e de televisão se entrecortando com ruídos diversos, muito próxima da música eletroacústica – desenvolvida basicamente a partir dos anos 1950, por compositores como Karlheinz Stockhausen, Pierre Schaffler, Henri Pousser, entre outros –, que confere à composição um aspecto altamente abstrato, não apropriável pelo ouvinte de *rock*, muito menos pelo consumidor típico de música *pop*. Considerando que “as pessoas não gostam daquilo que não entendem”⁵⁰, e que “a introdução de um signo novo no sistema implicará, num primeiro momento, um certo grau de ‘ininteligibilidade’ desse mesmo signo face ao repertório ou sistema de signos existente”⁵¹, a principal rejeição a “Revolution 9” parece estar relacionada à sua forma abstrata: afinal de contas, basta que não haja um repertório de signos claramente estabelecido para ser proporcionado estranhamento, conflito de códigos e incompreensão. No entanto, e sem deixar de ser uma referência vanguardista da época, existe um refrão provocado pela introdução de elementos minimalistas na música, isto é, elementos de repetição constante.⁵² “Revolution 9” foi composta inteiramente a partir de colagens de fitas magnéticas previamente gravadas, a maioria encontrada ao acaso nos estúdios de gravação dos Beatles, e dentre essa variedade de sons casuais foi destacado um trecho, com as palavras *number nine*, obtido de uma fita de teste de equipamento da EMI-Odeon que fora recortado e colado sequencialmente por John Lennon. Esse trecho recortado, com as palavras *number nine*, acaba estruturando toda a composição, pois ele é repetido, ao longo da música, várias vezes e, tal como na música minimalista, ele nunca é repetido exatamente do mesmo modo. Lennon deu a este trecho um tratamento eletrônico que possibilitou realizar variações timbrísticas e de intensidade. Essas palavras, *number nine*, acompanham a dinâmica da música: ora crescendo, ora diminuindo; ora se impondo como voz principal, ora se tornando voz secundária; ora surgindo em *fade in* ora desaparecendo em *fade out*. Assim, em meio à colagem de sons diversos que compõem a música, as palavras *number nine* se tornaram não apenas o elemento estruturador da música, como também um elemento melódico, passível de ser cantado e acompanhado pelo ouvinte: isto é, tornou-se



⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 276.

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem, comunicação*. Cotia: Ateliê, 2003, p. 140.

⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 48 e 49.

⁵² Como se sabe, a música minimalista se caracteriza, entre outras coisas, pela repetição constante de sons, sejam eles células rítmicas, timbres, fragmentos melódicos ou outros. Ainda que essas repetições contenham variações.

⁵³ No festival de Woodstock, em 1969, anônimos que estavam arremando os equipamentos no palco, entre uma apresentação e outra, entoaram por alguns segundos o “refrão” de “Revolution 9” e o microfone captou. Houve um reconhecimento de imediato da música, por meio da entoação, com uma certa dinâmica, das palavras “number nine”. Cf. *Woodstock: 3 dias de paz, amor e música*. Direção: Michael Wadleigh, Warner, 2010, DVD (documentário).

⁵⁴ Em “I’m the walrus”, por exemplo, Lennon havia tratado a letra por meio da associação livre surrealista – o que dava um caráter aleatório para as palavras e estrofes da canção (na parte musical, sobressaía-se a sonoridade *rock*, ainda que também existissem recursos de música eletroacústica). Todavia, uma abordagem tal como realizada em “Revolution 9” era algo inédito em discos dos Beatles. A relação do *rock* com as vanguardas musicais, todavia, não se restringia aos Beatles. Nos EUA, nos anos 1960, bandas como o Velvet Underground e músicos como Frank Zappa também desenvolveram uma linguagem musical que aproximava o *pop* da vanguarda, entre outros exemplos possíveis.

⁵⁵ WILLIAMS, Raymond. *The long revolution*. Peterborough: Broadview Press, [1961] 2001, p. 64.

⁵⁶ *Idem*, *Drama from Ibsen to Brecht*. London: Chatto & Windus, [1952, 1968] 1971, p. 13.

⁵⁷ *Idem*.

algo próximo a um refrão de canção popular, ao menos funciona como um refrão que permite o ouvinte cantá-lo e assim reconhecê-la.⁵³ Deste modo, “Revolution 9” pode ser pensada como uma peça de vanguarda que se deixou penetrar por elementos da canção *pop*. O contrário do que os Beatles vinham fazendo até então, isto é, deixar que alguns elementos da vanguarda penetrassem na canção *pop*.⁵⁴

Isto posto, “Revolution 9” pode ser pensada em relação a uma reconfiguração cultural, uma redefinição *em processo* da “estrutura de sentimento” no ano de 1968, o que auxilia a compreender a afirmação anterior de que o *Álbum branco* se constitui um catalisador cultural do período. Uma vez que, na perspectiva de Raymond Williams, enquanto uma forma cultural organiza padrões culturais, a estrutura de sentimento corresponde a um padrão cultural geral. Ela é a “cultura de um período”⁵⁵, resultado das convenções e experiências vividas em um momento histórico: uma convenção que “abrange tanto o consentimento tácito quanto os padrões aceitos, e [...] este último tem sido usualmente entendido como um conjunto de regras formais”.⁵⁶ Convenções caracterizam então acordos estabelecidos (não necessariamente ensinados formalmente) entre os participantes de um ato comunicacional⁵⁷: a parte inconsciente da cultura (a cultura do ordinário, do cotidiano) é evidentemente associada a convenções. A convenção proporciona um compartilhamento da experiência que pode tanto não ser claramente perceptível quanto pode não ocorrer da mesma forma em relação a todos os indivíduos em um determinado momento. Ainda assim, a experiência compartilhada estabelece uma espécie de comunhão, mas que é objeto de tensões e enfrentamentos durante seu estabelecimento: não é razoável supor que adaptações culturais sejam simplesmente acatadas (trata-se de um padrão cultural geral – ou da “cultura de um período”). Assim, até que a convenção seja estabelecida, são travadas negociações culturais (tipicamente com conflitos) entre os atores sociais envolvidos, que serão em seguida objeto de novas negociações em um ciclo que se confunde com a própria vida.

Este parece ser tanto o caso do *Álbum branco* (que caracterizaria uma negociação cultural mais avançada) quanto de “Revolution 9” (uma convenção ainda em negociação inicial considerando o repertório de música *pop*). Associado então ao aspecto mencionado do repertório, é possível considerar que o contexto político e social vivido na segunda metade da década de 1960 (que culminou com a movimentação política observada em 1968) contribuíram para a redefinição da estrutura de sentimento (nesse sentido, havia uma negociação cultural em processo). Ao se pensar as duas “Revolution” presentes no *Álbum branco*, curiosamente, a indefinição de posição em relação à revolução política e o aspecto comedido musicalmente dão lugar a um evidente radicalismo estético (ao menos no contexto da música *pop*); em outros termos, se há dúvidas quanto “Revolution 1” efetivamente abordar ou sugerir uma revolução social, em relação a “Revolution 9” é possível considerar, no mínimo, a existência do que poderiam ser traços da sugestão para uma revolução estética (ou, como mencionado, o início de uma negociação para redefinição da cultura do período, via estabelecimento de um padrão cultural) – particular e especialmente pelo fato de ela estar inserida em um álbum de música *pop*. Assim, as duas “Revolution” presentes no LP duplo dos Beatles ao mesmo tempo catalisam os impasses e dilemas do período e apontam para uma negociação futura, em outras bases, com novas configurações. No dilema entre arte engajada

e arte de vanguarda, que percorreu a segunda metade da década de 1960, as duas “Revolution” do *Álbum branco* apontam para as dificuldades de compatibilização entre os termos. A autonomia da arte, requerida para experimentações artísticas radicais, se chocava com a cobrança de posicionamentos políticos explícitos (a Nova Esquerda debateu “Revolution 1”, mas calou-se sobre “Revolution 9”); por outro lado, o próprio universo da música *pop* colocava os limites tanto para a radicalização política quanto para a radicalização estética. E aqui, no contexto das canções do *Álbum branco*, a contraposição para “Revolution 9” (radicalização estética) não era “Revolution 1” (tentativa radicalização política), mas sim “Good Night” (Lennon), a canção que fecha o lado 4 e o álbum como um todo.

“Good Night” é uma canção de ninar, composta por John Lennon para seu filho Julian. Tal como outras faixas do *Álbum branco*, trata-se de mais uma “ode ao banal” (a letra se limita a desejar para uma criança que “durma bem” e tenha “bons sonhos”), mas que, com um arranjo orquestral muito preciso, ganha um efeito paródico. Com glissandos de harpas, violinos que repetem a melodia principal, um andamento lento e a voz pouco flexível de Ringo Starr (que interpreta a canção no disco), “Good Night”, no arranjo, é uma paródia de musicais estilo Broadway, que ganharam versões cinematográficas, tais como a *Noviça rebelde* (1965). Ela expõe todos os clichês do *hit*, fabricados aos moldes de “Tin Pan Alley”. “Revolution 9”, que a antecede como faixa no quarto lado do disco, por sua vez, é antítese, é a negação, deste tipo de canção *pop*, é sua contraposição mais radical em todo o álbum duplo. Assim, os Beatles, que deram o tom e a medida do sucesso (do *hit*) na música *pop* em toda a década de 1960, em 1968, no *Álbum branco*, mostraram também os limites, tanto de natureza política como estética, desta mesma música *pop*. A partir de 1968, uma nova configuração cultural se consolidaria para o *rock* e para a música *pop*. O *rock*, como sabemos, nos anos subsequentes seguiria sua trajetória experimental, vanguardista; bem como sua trajetória explicitamente engajada. No entanto, vanguarda e engajamento político dificilmente voltariam a ocupar os mesmos espaços e muito menos figurar no *mainstream* da música *pop*, como foi o caso do *Álbum branco* dos Beatles.

Artigo recebido em novembro de 2015. Aprovado em dezembro de 2015.