

**SGT. PEPPER**  
**TRAÇOS CONTEMPORÂNEOS E NARRATIVA**

*Ticiano Paludo*<sup>1</sup>

---

**Resumo:** Neste ensaio, estabeleço relações entre matrizes da linguagem, *mashup*, *avatares* e música destacando-os como elementos construtores do processo narrativo. Analiso, também, as conexões existentes entre passado e presente, utilizando como objeto de estudo o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* do grupo *Beatles*.

**Palavras-chave:** Semiologia. Narrativa. *Mashup*.

**Abstract:** This essay establishes relations between language matrices, mashup, avatars and music as the building elements of the narrative process. It also analyzes the connections between past and present. Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band album of the Beatles is the object of study.

**Key-words:** Semiology. Narrative. Mashup.

*Com Sgt. Pepper os Beatles levantaram um espelho para o mundo e nele o mundo viu um reflexo brilhante de seu próprio caleidoscópio.*

(George Martin – Produtor Musical)

---

<sup>1</sup> Mestrando em comunicação social pela PUCRS/FAMECOS. Professor na mesma universidade das disciplinas de Áudio Publicitário I, Tecnologias Audiovisuais, Atendimento Publicitário e Projeto Digital.

A história se repete. Vivemos na era da digitalidade. Avanços tecnológicos são empurrados sobre nossa face a todo o instante. No campo artístico-musical, a música eletrônica é o ícone máximo. Colagens sonoras nos rondam. Seriam mesmo novidades contemporâneas? Um álbum musical pode ser considerado como uma forma de narrativa? Tomando como objeto de estudo o álbum *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Banda* da banda *Beatles*, procuro fornecer dados que iluminem esses questionamentos. Com base em alguns recortes (pois o tema é vasto e renderia muito mais do que um ensaio), estabeleço relações entre música *pop*, cibercultura, narrativa, semiótica e o estudo da recepção para questionar o real grau de inovação que a era contemporânea diz ser responsável, reclamando para si a paternidade deste suposto modo vanguardista (principalmente no que se refere a colagens) de pensar e criar.

### Contexto histórico

Há 40 anos, o mundo acompanhou o nascimento de uma das obras mais emblemáticas e significativas do século: o álbum musical do grupo *Beatles* intitulado *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*. Contextualizando, “O rock dos anos 60, junto com a campanha por direitos civis, o movimento contra a Guerra do Vietnã e a vontade geral de experimentar maconha e LSD deram à juventude nova sensação de poder; esse momento – quando havia real mudança nas opções de como a vida poderia ser desfrutada e de como se poderia resistir ao sistema – era uma época de promessas, mas também de dúvidas e riscos; nenhuma obra tinha ainda personificado essas novas sensações comunitárias, idéias e forma de fazer arte; nenhuma até *Pepper*” (ROLLING STONE, 2007, p. 99). Conforme relatos do próprio George Martin – produtor musical responsável pelo álbum –, “No dia 1º de junho de 1967 ouviram o soar do clarim, o som máximo de uma geração, um álbum arrasador, sinfonia *hippie* nº 1. Era o verão da paz e do amor” (MARTIN, 1995, p.11). “Os alucinógenos podem ter influenciado, mas também a ambição de liberdade e experimentalismo – idéias centrais nos anos 60: a natureza do momento era descobrir novas possibilidades” (ROLLING STONE, 2007, p. 99).

Para que possamos adequadamente iniciar o nosso processo de análise é importante entendermos as origens e motivações que catalisaram o processo criativo em questão. Em 1966, retornando a Londres – após uma viagem pela França na qual passeou disfarçado para evitar tumultos decorrentes de uma mega-exposição e fama sem precedentes –, Paul McCartney refletiu concluindo que:

[...] a liberdade que provara ao viajar disfarçado lhe dera a idéia de criar uma nova identidade para os *Beatles*: deixando de ser os *Fab Four*, poderiam tentar alguma coisa nova, fazer experiências e mostrar aos fãs que o conjunto chegara à idade madura (MILES, 2000, p.374).

Conforme relatos do próprio McCartney,

Estávamos cansados de ser os *Beatles*. A banda não conseguia se ouvir nos shows por causa da gritaria que se impunha com mais pressão sonora do que o próprio som gerado pelo grupo. Realmente detestávamos aquela maldita coisa de nos considerarem meninos, os quatro *Mop Tops*. Não éramos garotos, éramos homens crescidos. Estávamos ligados na maconha e nos achávamos artistas e não apenas intérpretes... Tive uma idéia e pensei: vamos desenvolver outros alter-egos para não ter que projetar as pessoas que conhecemos. Seria uma coisa muito mais livre. O realmente interessante seria assumir a imagem dessa outra banda. Poderíamos dizer: como outra pessoa cantaria isso? Assim, tive essa idéia de dar alter-egos aos *Beatles* simplesmente para conseguir outra abordagem, de modo que, quando John (Lennon) ou eu fôssemos ao microfone, não seria John ou eu quem cantávamos, mas os membros de tal banda. Seria uma libertação. Achei que podíamos aplicar essa filosofia a um álbum inteiro: com aquela banda alter-ego, não seríamos nós a apresentar a música, não seriam os *Beatles*, seria a outra banda, e conseguiríamos perder nossa identidade nesse processo (MILES, 2000, p. 374-375).

Nada sequer remotamente parecido com *Pepper* havia sido ouvido antes. Veio numa época em que as pessoas estavam sedentas por algo novo. *Pepper* abriu uma fenda no coração do pop britânico; muitos o vêem como um divisor de águas. Os *Beatles* colocaram um ponto de interrogação sobre o que todos os demais estavam fazendo. A pergunta era: vocês estão fazendo música ou somente dinheiro?" (MARTIN, 1995, p.12).

Uma vez que a banda “deixava” de ser os *Beatles* para se transformar na Banda dos Corações Solitários, esta metamorfose propiciava

[...] fazer um pouco de B. B. King, um pouco de Stockhausen, um pouco de Ravi Shankar, um pouco de *Pet Sounds* (em referência ao aclamado álbum da banda *Beach Boys*), um pouco de The Doors, qualquer coisa. Já não havia a compartimentação que existia antes. A idéia os libertou de sua imagem pública e permitiu que seguissem um caminho novo e desobstruído; deu-lhes o distanciamento necessário” (MILES, 2000, p. 378).

Eles (a banda) queriam distância da imagem que haviam criado. Assim sendo, decidiram não ser eles mesmos, inventando identidades e obras dentro do conceito de uma banda formada por alter-egos que estavam gravando um disco. Tudo em relação ao disco deveria ser imaginado a partir da perspectiva dessas pessoas, assim não precisavam ter ligação direta ou indireta com os *Beatles* (ROLLING STONE, 2007, p. 99).

### Beatles *versus* avatares

Nesse contexto, podemos estabelecer uma primeira relação entre passado e presente. Partindo do conceito atual de *avatar*, constatamos o que segue:

O *avatar* não é palavra nova. Só foi difundida em larga escala agora, que o *Second Life* virou papo de botequim. Em informática, a palavra significa *a representação gráfica de um utilizador em realidade virtual*. Ou seja, é a cara (face, identidade) que um internauta ou jogador de *games* assume quando resolve se representar — ou a outras pessoas ou coisas — em território cibernético, não necessariamente no ciberespaço. Os *avatares* fazem parte do mundo da tecnologia desde que nasceram os jogos eletrônicos. Mas o conceito de *avatar* permeia diversas outras atividades. Oriunda do sânscrito, a expressão *Avataara* (que quer dizer *descendente*) no hinduísmo significa *encarnação dos deuses, em forma mortal humana ou animal* ou, ainda, *manifestação corporal de um ser imortal*. Podemos, assim, chegar à conclusão de que nossos *avatares* são não só nossas representações gráficas como nossos descendentes, só que em outro universo. No caso dos usuários do *Second Life*, os *avatares* são representações deles mesmos, só que naquele universo paralelo em particular (MONTEIRO, 2007).

Comparando o conceito exposto anteriormente com a proposta artística levantada pelos *Beatles*, podemos traçar um paralelo e inferir que *Pepper* seria similar ao *Second Life* e que a utilização dos alter-egos para compor a Banda dos Corações Solitários na verdade seria viabilizada pelos *avatares* dos quatro membros da banda. Como estavam cansados dos shows em excesso, resolveram desenvolver um álbum como mimeses de seus shows. Assim sendo, quem sairia em tournê seria o álbum e seus *avatares* e não mais a banda, fisicamente. O álbum seria um simulacro, uma representação virtual dos shows. Assim como muitos internautas se utilizam da tecnologia do *Second Life* para viverem (em segurança, sendo esta garantida pelo aparente anonimato que um *avatar* pode conceder), os *Beatles* buscaram não só uma liberdade artística, mas, como descrito anteriormente, pessoal (podemos entender aqui uma busca pelo experimentalismo “sem culpas”, tendo em vista que, se algo desse “errado” no decorrer ou ao final do processo criativo e produtivo, a “culpa” recairia sobre os *avatares* e não sobre a banda em sí. Cabe aqui uma comparação interessante trazendo esses questionamentos para a atualidade. É visível que muitos internautas participam da *web* através de diversas interfaces. Temos como exemplo, *Multiply*, *Orkut*, *Myspace*, *blogs*, *fotologs*, *chats*, *MSN Messenger*, *Last FM*, *Second Life* e uma infinidade de outros meios. O que não podemos esquecer é que por mais que venhamos a assumir outros papéis nesse contexto, o somatório dessas participações é o reflexo do que podemos denominar como “Múltiplos EUs”, pois por mais distanciamento que se pretenda, traços de nossa personalidade e do nosso ser ainda farão parte desse jogo simulado. Portanto, embora tenha-se

a idéia de que os compositores e interpretes de *Pepper* foram a Banda dos Corações Solitários, não podemos esquecer que por trás disso estavam os quatro integrantes originais dos *Beatles*.

Geroge Martin fornece informações que complementam as conclusões acima:

*Sgt. Pepper* foi a música que engatilhou toda a idéia do álbum tornar-se *conceitual*. De uma estranha maneira, deve ter sido o próprio Elvis Presley quem inspirou a idéia. Parece que uma vez ele enviou seu Cadillac para uma tournê, sem acompanhá-lo. Aquela maluquice era algo que os *Beatles* curtiam, uma idéia que semeada, acabou por germinar em suas cabeças. Por que não fazemos um álbum que seja um show e mandamos o disco fazer as tournês, em vez de sairmos nós mesmos por aí? Aquela foi uma idéia radical, fantasiosa até para a época, mas os *Beatles* perceberam imediatamente suas possibilidades e seu potencial. Podia ser uma maneira de contornar o problema de não fazerem mais turnês. Mas seria comercialmente viável? A televisão ainda não tinha tanto poder sobre o *pop* como tem agora. As apresentações ao vivo eram a única forma de uma banda satisfazer de verdade o seu público. Poderia um álbum, por melhor que fosse, ser um substituto efetivo de uma tournê ao vivo? Será que os fãs aceitariam? (MARTIN, 1995, p. 75).

Havia uma coisa sobre a qual os *Beatles* estavam absolutamente determinados. Cada elemento desse álbum deveria adicionar algum valor ao projeto como um todo: as músicas, a capa, a produção técnica, tudo teria que desempenhar um papel na feitura de algo inteiramente diferente. Daí a revolucionária capa dupla, com as letras das músicas impressas pela primeira vez, o prego alto e o esforço de fazer a fotografia da capa, o tempo sem precedentes, os cuidados e os gastos na produção técnica (MARTIN, 1995, p.76).

A relação *Beatles vs Avatares* não se resume ao descrito anteriormente. Analisando mais a fundo a história da gravação desse álbum, outros dados surgem e reforçam o exposto. Para a gravação de partes orquestradas da faixa *A Day in the Life*, um time de 41 músicos de orquestra sinfônica foi contratado como *free lancer*. Conforme relatos do produtor Martin,

Fiquei na sala de controle (gravação) com os técnicos cerca de dez minutos. Quando voltei ao estúdio, a festa já tinha começado. Os *Beatles* passaram pela orquestra vestida a caráter (isto é, com roupas de gala, seguindo as normas de protocolo adotadas pelo estilo clássico), distribuindo-lhes adereços de carnaval. Erich Gruenberg, líder dos segundos violinos, segurava o arco com uma pata de macaco e usava óculos multicoloridos de papel. David McCallum, líder da Filarmônica de Londres, estava usando um enorme nariz vermelho. Um balão preso no final do fagote subia e descia na cadência da música. Eu olhei aquilo e comecei a rir. Era uma orgia (MARTIN, 1995, p. 71).

Aqui podemos observar que não só a banda adotara uma identidade paralela, mas que, ao distribuírem os adereços aos músicos da orquestra, estavam promovendo um clima lúdico e, simultaneamente, criando *avatars* para a própria orquestra acompanhante. Se desejarmos ir além, notaremos inclusive traços de outro termo atual, agora relacionado ao campo da moda. Refiro-me à customização:

Moda e identidade sempre caminharam juntas, mas desde a última edição da São Paulo Fashion Week, em junho de 2001, não se fala de outra coisa: customização – a celebração da individualidade. Qual a grande novidade em torno desse fenômeno de moda e sua origem? Talvez ajude, começar entendendo que a palavra em português, a rigor, nem existe, e representa a corruptela da expressão em inglês *custom made*, que por sua vez, significa *feito sob medida*. Assim, esclarecendo uma confusão que vem sendo feita, a palavra não provém do substantivo *customer*, ou cliente, em inglês, mas sim do verbo *to customize*, que significa exatamente adaptar um produto às necessidades particulares de cada consumidor. Portanto, individualização, e não *clientização*. Esta personalização da moda, como a customização vem sendo definida, representa o amadurecimento de um conceito que começa a ser gestado ainda na década de 90 – *o de estilista de si próprio* – cuja importância está na reorganização das relações entre consumidor e mercado, até então tradicionais no sistema da moda. Com a pulverização de estilos que passa a existir nessa época, a própria idéia de tendência é posta em cheque. E a moda, tradicionalmente um fenômeno quantitativo e massificador, definido pela estatística *como o elemento mais freqüente de uma mostra*, passa então de homogenizadora à uma das maiores produtoras de subjetividade dos nossos tempos. O que acontece é que, ao longo dos anos 90, esse desejo de pertencer a um grupo, até então o apelo maior na construção da imagem, é substituído por uma nova sensibilidade, que se concentra no indivíduo. A importância das sub-culturas ou tribos urbanas, fenômeno dos anos 80, diminui e em lugar do grupo aparece o sujeito (BARROS, 2007).

### **Beatles e a cibercultura**

Conforme abordamos no início deste ensaio, o desejo de uma liberdade libertadora – que privilegiava o indivíduo em prol do coletivo – era traço marcante no final dos anos 60. Ou seja, todos têm o direito de se expressar e criar coisas positivas em benefício da harmonia coletiva. Por meio dessa abordagem, podemos estabelecer um forte elo de ligação com esses dados históricos do passado e o ideal atual encontrado na cibercultura e *web 2.0* (a chamada internet participativa e colaborativa). Conforme André Lemos relata em seu livro intitulado *Cibercultura*, notamos que o posicionamento sugerido por algumas correntes ligadas ao

estudo das relações no mundo virtual da internet têm origem nos mesmos ideais que fomentaram a criação de *Pepper*. Segundo Lemos, observamos mudanças nos campos da emissão, conexão e reconfiguração. No caso da emissão, refere-se a produzir e distribuir informações sem editor (tendo como exemplos os *softwares* livres, *blogs*, *podcasts* etc.). A conexão refere-se ao compartilhamento, distribuição e circulação de informações por meio da liberação do pólo emissor, uma vez que todos nós podemos assumir este papel (que em tempos passados encontrava-se restrito à *mass media*). Essa liberação é propiciada pela difusão em rede, promovendo uma reconfiguração da cultura, segundo a qual todos são incentivados a darem sua parcela de contribuição para modificar a cultura vigente. A bandeira do movimento *punk* da década de 70, representada pela expressão *Do It By Yourself*; isto é, *Faça Você Mesmo*, também pode ser associada com os anseios lançados pelo movimento de contracultura no final da década de 60, que, conforme constatação baseada nos dados expostos anteriormente, tem uma clara relação com os propósitos levantados pelos *Beatles* em seu álbum.

### Processos de simulação

Algumas informações podem ser observadas para reforçar a idéia-mãe de ruptura estética, artística e social: “O som inicial do álbum, com uma guitarra estridente cortando a pompa de uma banda de sopros antiquada, era o anúncio da mudança: o velho estava dando passagem para o novo” (ROLLING STONE, 2007, p. 101). A banda deixou claro “desde o começo que tinha entrado em uma era diferente, que os jovens agora eram livres para se auto-inventarem em termos completamente novos” (ROLLING STONE, 2007, p. 101).

Você põe o disco para tocar e ouve a platéia; depois escuta a banda se preparando e o show começa com a faixa-título. Ela por sua vez conduz ao solo da primeira estrela, com o personagem (*avatar*) Billy Shears cantando sua música (neste caso, referindo-se à canção *With a Little Help From My Friends* e ao nome do *avatar* adotado por Ringo Star). Depois que ele termina, aquele show, aquele mundo em que tínhamos entrado desaparece e somos levados a um outro completamente estranho, um mundo de pés de tangerina e céus de geléia (referindo-se à *Lucy In The Sky With Diamonds*). É só no final que o tema original do show retorna (referindo-se à *Sgt. Peppers Reprise*), quando você ouve a banda se preparando novamente e os murmúrios do salão. Aquela *reprise* quase nos convence de que estivemos ouvindo uma apresentação perfeita e coerente, quando na verdade ouvimos uma série de pequenos shows, cada qual com sua própria personalidade (MARTIN, 1995, p. 76-77).

A canção título (que abre o disco) é realmente um bom rock no estilo antigo, mas empurra as pessoas para dentro do álbum com sua ilusão de show ao vivo. Ao incluir os efeitos sonoros de aplauso, de preparação e todo o resto, tentamos pintar uma cena: uma cortina

subindo e a visão da banda no palco. Estávamos tentando mais uma vez criar a ilusão de poder fechar os olhos de cada espectador e fazê-lo ver um filme, criado pela música. A banda do *Sgt. Pepper* estava realmente lá, arrebatando para nós. Tivemos que ir aos extremos para convencer as pessoas – usando vários efeitos sonoros – de que estávamos realmente ouvindo um show ao vivo. Colocamos aquele maravilhoso *silêncio* da platéia antes do início da apresentação, acrescentamos aplausos e risadas, e assim por diante. Para isso, usei uma gravação que fizera de uma apresentação de *Beyond the Fringe*, uma comédia que vira no *Fortune Theatre* de Londres, em 1961, estrelada por Peter Cook, Dudley Moore, Alan Bennett e Jonathan Miller. Muito do clima foi inspirado naquele show, mas os sons de *aquecimento* (músicos afinando e aferindo seus instrumentos musicais) vieram da gravação da orquestra de *A Day In a Life*, realizada em 10 de fevereiro de 1967 (MARTIN, 1995, p. 77).

### Beatles, narrativa e as três matrizes

Em uma passagem interessante de seu livro sobre *Pepper*, Martin (1995, p. 126) nos fornece mais dados que ajudam a compreender alguns dos objetivos de Sgt. Peppers. Os *Beatles* se cercaram de todos os recursos humanos, tecnológicos e material disponíveis para “fazer uma canção narrar”. Seria isso possível? Primeiramente parto de algumas definições que nos ajudam a entender a questão da narrativa. Segundo anotações de aula do professor Dr. Carlos Gerbase, utilizando conceitos expostos por Aristóteles e Culler: para Aristóteles, “há um impulso humano básico de ouvir e contar histórias”. Já segundo Culler, “As histórias são a principal maneira de entender a vida, como uma progressão de acontecimentos (e não como um discurso da ciência, baseado em leis de causa e efeito). As histórias têm começo, meio e fim, assim como nossas vidas. As histórias são acontecimentos que levam a outros acontecimentos” (GERBASE, 2007). Para que possamos chegar a conclusões satisfatórias a cerca do caráter narrativo presente em um álbum musical, não podemos deixar de abordar algumas questões levantadas por Lúcia Sanatella. Ela nos propõe um elo de ligação entre narrativa e o que ela denomina como as “matrizes da linguagem e pensamento”. Segundo a autora, existem três matrizes da linguagem e pensamento, que vão estruturar todas as narrativas:

- 1 - Matriz Sonora - eixo da sintaxe
- 2 - Matriz Visual - eixo da forma
- 3 - Matriz Verbal - eixo do discurso

Entende-se por sintaxe “o modo pelo qual elementos se combinam para formar unidades mais complexas. A sintaxe pressupõe a existência de elementos (objetos) a serem combinados, formando frequentemente um alfabeto ou um vocabulário” (SANTAELLA,

2005, p. 112). Para Santaella (2005, p. 57), “As matrizes também estão relacionadas à percepção e esta aos sentidos humanos. Assim sendo, enquanto a matriz verbal é mais abstrata e, portanto, menos dominada por um sentido determinado, a visual está mais ligada ao olho e o sentido da visão, enquanto a sonora está ligada ao ouvido e o sentido auditivo”.

A grande explosão do estruturalismo lingüístico também foi provocada por sua expansão para o campo semiológico nos anos 60 e 70, quando os conceitos lingüísticos passaram a ser aplicados aos mais diferenciados sistemas de linguagem: literatura, artes visuais, música, quadrinhos, vestuário, cinema, teatro, televisão etc. Com isso, a semiologia colocou à mostra que as formas de codificação e de comunicação humanas não se restringem apenas à linguagem verbal, oral ou escrita, mas abrangem todos os tipos de sinais e signos que operam no seio da vida social, tornando possível a comunicação e a cultura” (SANTAELLA, 2005, p. 97).

“A música tem as características de uma sintaxe discursiva, quase dissertativa, vindo daí a expressão *discurso musical*, utilizada com tanta frequência especialmente no contexto da música tonal” (SANTAELLA, 2005, p. 115). Seguindo a linha de raciocínio da autora – no que se refere à música *versus* narrativa –

Em função das contrações e expansões, ascendências e descendências, em função da história da linha melódica de sua sucessão, em função de sua direcionalidade motivada pelo desenho harmônico, com as expectativas, desenvolvimento, resoluções e direcionamento para um alvo, que são próprios dele, configura-se uma sintaxe do movimento, feita de tensões e relaxamentos, em suma, uma sintaxe tipicamente narrativa. A música também conta histórias, uma história de sons (SANTAELLA, 2005, p. 115).

A música sempre teve na sintaxe sua chave-mestra. Na música tradicional, a sintaxe estava prescrita pelas convenções dos seus sistemas de apoio. Entretanto, cada compositor faz uso diferencial e idiossincrático dessas convenções, sendo capaz de transgredi-las tendo em vista a liberdade criadora na exploração do potencial que os sistemas apresentavam. Nessas transgressões, foram deixadas as marcas que cada compositor imprimiu na sua própria sintaxe. Quando a música se libertou do suporte das escalas, das formas históricas, tonalidades etc. a sintaxe emergiu com proeminência como o nó górdio da música contemporânea. Hoje, cada estúdio de música eletroacústica é um laboratório de sintaxe e cada composição que é nele produzido, um tubo de ensaio sintático (SANTAELLA, 2005, p. 116).

Voltando à questão das três matrizes, podemos observar a presença de todas elas em *Pepper*, estabelecendo uma relação de soma para a construção e produção de sentido. A matriz sonora está representada por todos os sons musicais, silêncios e ruídos que compõem o álbum (incluindo as interpretações vocais dos cantores). A matriz visual pode ser observada na capa do álbum. Já a matriz verbal é identificável nas letras das canções. Dessa forma, cada matriz contribui a seu modo com a construção do todo, ocorrendo inter-relação profunda em cada um desses três campos, pois todas são vitais para reforçar a construção conceitual da obra. No entanto, a música também se presta como elemento construtor das chamadas “imagens mentais”. Isso fica claro observando-se o que segue:

Na medida em que os *Beatles* começaram a pisotear nos modelos convencionais da música popular, tive mais liberdade para fazer o que gostava: experimentar, construir retratos sonoros, criar atmosferas para uma música. Criar atmosferas e retratos sonoros, esse era o meu negócio (MARIN, 1995, p. 94).

Prosseguindo nessa linha de raciocínio,

O poder de comover as pessoas, levá-las às lágrimas ou às risadas, à violência ou à simpatia, é o atributo mais forte que qualquer arte pode ter. Nesse sentido, a música é o principal agente: seu apelo às emoções é o mais direto entre todas as artes” (MARTIN, 1995, p. 25).

A música requer mecânica, gente batucando, soprando, raspando ou arranhando. Mas no final é intangível, é sonho. Não se pode apalpar a música, não se pode vê-la. Pode-se até pensar que é possível visualizá-la na partitura, mas é apenas um pedaço de papel. A música não existe sem o tempo e um bom par de ouvidos receptivos (MARTIN, 1995, p. 116).

Santaella (2005, p. 109-110) assim complementa essa idéia: “A música é um dos poucos tipos de signos cujo processo interpretativo pode parar no nível das qualidades de sentimento, pois esse nível já é suficiente para que a semiose ou ação do signo se instaure”.

O som físico é um fenômeno energético, que consiste de oscilações regulares (quer dizer, de alternâncias de compressões e dilatações desse meio elástico); o som percebido sensível é um fato de consciência, possuindo com o som físico que o condiciona relações estreitas, mas que não são nem absolutas, nem constantes (pois elas dependem de propriedades fisiológicas da orelha e das modalidades psicológicas da audição) (SANTAELLA, 2005, p. 108).

Mesmo que saibamos que a música está diretamente relacionada à matriz sonora, no momento em que fornecemos elementos musicais (e, no caso de *Pepper*, como descrito

anteriormente, os ruídos – efeitos sonoros – tiveram papel fundamental neste sentido) ao ouvinte, ele pode projetar uma matriz visual imaginária com base nesses estímulos sonoros. Conforme o músico e pesquisador José Miguel Wisnik aponta, “O jogo entre som e ruído constitui a música” (WISNIK, 1989, p. 33).

A partir do início do século XX opera-se uma grande reviravolta nesse campo sonoro filtrado de ruídos, porque barulhos de todo tipo passam a ser concebidos como integrantes efetivos da linguagem musical. A primeira coisa a dizer sobre isso é que os ruídos detonam uma liberação generalizada de materiais sonoros (WISNIK, 1989, p. 43).

“O alastramento do mundo mecânico e artificial cria passagens sonoras das quais o ruído se torna elemento integrante incontornável, impregnando as texturas musicais” (WISNIK, 1989, p. 47). Daí a importância dos ruídos para a construção simbólica do nosso objeto de estudo. Todavia, não só o som, o silêncio e os ruídos podem contribuir para isso. Análogo ao que ocorre na literatura (em que a matriz verbal sugere a elaboração mental da matriz visual), as letras das canções desempenham papel importante neste sentido. Observemos a seguir a letra de uma canção do álbum (em sua versão original extraída do LP acompanhada de uma tradução realizada por mim):

## LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS (Lennon / McCartney © 1967)

Pinte-se num barco em um rio  
 Com árvores de tangerina e céus de marmelada  
 Alguém o chama, você responde muito lentamente  
 Uma garota com olhos de caleidoscópio

Flores de celofane amarelo e verde  
 surgindo sobre sua cabeça  
 Procure a garota com o sol nos olhos  
 e ela se foi

Lucy no céu com diamantes

Siga-a até uma ponte por uma fonte  
 Onde pessoas-cavalo-de-pedra comem  
 tortas de marshmallow

Todos sorriem quando você vagueia pelas flores  
 que crescem de forma tão inacreditável

Táxis-de-jornal aparecem nas orlas  
 Esperando para levá-lo por aí  
 Suba nas costas com sua cabeça nas nuvens e você se  
 foi

Lucy no céu com diamantes

Pinte você mesmo em um trem numa estação  
 com porteiros de plasticina usando gravatas de vidro  
 De repente alguém está na catraca  
 A garota com olhos de caleidoscópio

Picture yourself in a boat on a river,  
 With tangerine trees and marmalade skies  
 Somebody calls you, you answer quite slowly,  
 A girl with kaleidoscope eyes

Cellophane flowers of yellow and green,  
 Towering over your head  
 Look for the girl with the sun in her eyes,  
 And she's gone

Lucy in the sky with diamonds

Follow her down to a bridge by a fountain  
 Where rocking horse people eat  
 marshmallow pies

Everyone smiles as you drift past the flowers,  
 that grow so incredibly high

Newspaper taxis appear on the shore  
 Waiting to take you away  
 Climb in the back with your head in the clouds,  
 And you're gone

Lucy in the sky with diamonds

Picture yourself on a train in a station,  
 With plasticine porters with looking glass ties,  
 Suddenly some one is there at the turnstile,  
 The girl with kaleidoscope eyes

Esta faixa foi destacada, pois apresenta um claro exemplo de eclipse verbal (elemento importante dentro de qualquer narrativa), sendo esta uma “técnica em que palavras substituem imagens e sons” (GERBASE, 2007). Cabe ressaltar também que o homem é um ser imaginativo. Assim sendo, “textos nos remetem a imagens mentais e elas é que nos remetem ao real” (GERBASE, 2007), ainda que muitas das imagens sugeridas na letra em questão sejam ficcionais/irreais/poéticas (como “céus de marmelada”, por exemplo). Analisando a letra em questão, fica fácil observarmos várias figuras de linguagem que sugerem imagens mentais. Santaella complementa:

É muito comum a analogia da melodia com as palavras de uma sentença. A sucessividade das diferentes alturas e durações das vogais constitui-se na primeira forma melódica produzida pelo homem. Outro nível de analogia da melodia com a fala está no fato de que, como as palavras numa sentença, as notas de uma melodia formam uma idéia musical completa. Para captar o sentido de uma sentença verbal, precisamos lembrar das palavras na sua ordem consecutiva. É por isso que a apreensão de uma linha melódica não se dá nota por nota, mas em um todo pregnante, do mesmo modo que as palavras em uma sentença não são apreendidas separadamente, mas na sua relação com o todo do pensamento (SANTAELLA, 2005, p. 173-174).

Eu já havia abordado algumas questões referentes à narrativa musical em minha coluna mensal na revista Backstage, e num ensaio sobre o tema que escrevi especialmente para meus alunos de graduação. A seguir, algumas considerações sobre isso:

Seja como for, um álbum acaba por contar uma história e o conjunto de álbuns, também. No caso do rock progressivo, esse recurso é amplamente utilizado através dos chamados *álbuns conceituais*. Álbuns dessa natureza tratam de um tema específico que é desenvolvido ao longo das canções (pode ser um tema como amor, morte, dor, solidão ou então estar centrado em algum personagem fictício ou real). Cada canção funciona como um capítulo de um livro (fazendo uma analogia). Ou seja, ao fim da audição, o público terá elementos suficientes para ler uma história com início, meio e fim bem definidos. Mesmo que a proposta inicial não seja trabalhar um único tema conceitual, sempre me preocupo em orientar o artista para que aquele disco conte uma história (ROSA, 2006, p. 36).

Ruídos, silêncio, melodias, harmonias e timbres compõem a paleta de cores que utilizamos para transcrever uma emoção em som. Através de alguns artifícios podemos fornecer ao ouvinte/receptor códigos universais e/ou particulares, adaptados para que o mesmo leia nossa mensagem, os chamados *Códigos Musicais de Representação*. As frases musicais correspondem às frases da linguagem falada. Assim como construímos o sentido através da articulação das letras para

formarmos palavras e conseqüentemente frases, na música utilizamos as notas, silêncio e ruídos para construirmos uma significação. As escalas musicais e suas regras são similares às regras gramaticais. A compreensão e assimilação dos estilos musicais dependem do reconhecimento, leitura e interpretação de determinados códigos sonoros (saber diferenciar, por exemplo, um *reggae* de um *heavy metal*). O músico/compositor assume o papel de emissor; o material sonoro, o de mensagem; e o ouvinte, por conseqüência, o de receptor (PALUDO, 2007).

Retomando a análise acerca da canção *Lucy In The Sky With Diamonds*, fica evidente a utilização, exemplificando, das matrizes sonora e verbal como elementos construtores não só de uma narrativa como igualmente da matriz visual (lembrando, aqui, que este visual ocorre no plano do imaginário, sendo variável de acordo principalmente com o repertório cultural do ouvinte):

A letra de *Lucy In The Sky With Diamonds* era diferente de qualquer outra coisa já ouvida em música popular, mesmo em *Strawberry Fields Forever*. Etérea, alucinante, cheia de imagens, as mais fortes e coloridas. Combinada com aquela música do outro mundo, as palavras surrealistas nos levaram direto para um universo de fantasia alucinógena – sem ter que tomar nenhum estimulante (MARTIN, 1995, p. 132).

Segundo relatos de Paul McCartney,

Fui uma tarde à casa de John em Weybridge, como sempre, e a primeira coisa que ele me mostrou foi um desenho que seu filho Julian fizera na escola. Era uma garota flutuando no ar com duas estrelas desenhadas a seu lado. Lá no alto do papel, num garrancho a lápis de garoto de colégio, estavam as palavras *Lucy In The Sky With Diamonds* (Lucy no céu com diamantes). John explicou que Julian tinha uma colega na escola chamada Lucy, e que aquele era o retrato dela. Ele achava aquilo um ótimo título para uma canção e eu concordei. Como todos sabem, foi comentado de um modo geral que a música empregava propositalmente as iniciais LSD no título, mas isso foi algo que só descobrimos depois, e certamente não foi cogitado. Mas a letra era intencionalmente psicodélica (MARTIN, 1995, p. 132-133).

“Uma garota com olhos de caleidoscópio, céu de geléia, flores de celofane – aqueles não eram adjetivos muito comuns. Mas eram bem Salvador Dali: arrojados, criativos e surrealistas” (MARTIN, 1995, p. 134). Ainda segundo Martin (1995, P. 167) “Com o álbum, eu achava que estávamos fazendo pequenos filmes sonoros”.

Outro exemplo de utilização da matriz sonora (neste caso, principalmente no que tange ao ruído) como elemento construtor da narrativa, é a canção *Good Morning, Good Morning*:

Para o final de *Good Morning, Good Morning* John teve a idéia de colocar barulhos de animais em seqüência. A idéia era a de que sempre tivéssemos um animal capaz de engolir o animal imediatamente anterior. Para isso, nós usamos o *Volume 35: animais e abelhas* (disco de vinil / biblioteca de efeitos sonoros) do arquivo de efeitos sonoros da EMI. Mixando em estéreo, mais tarde, costumava sentar de frente para o painel de controle (mesa de mixagem) para ficar bem dentro do triângulo estereofônico. Nessa posição, podia ouvir os sons como os planejava, movendo-os pelo campo imaginário que visualizava na música. De repente percebi que, do jeito que estava montando, o cacarejo (da galinha, efeito sonoro final utilizado na faixa) soava como um pequeno ruído que antecedia a reprise de *Sgt. Pepper's*, quando os rapazes afinavam suas guitarras. Então, ao juntar na edição, transformei o cacarejo no som da corda de guitarra sendo tracionada enquanto era afinada, tentando unificar aquele *gemido* da melhor maneira que pudesse. A galinha *virou uma guitarra*. Aquilo realmente ligou as músicas (MARTIN, 1995, p. 87).

Nota-se, também, uma preocupação em quebrar as regras tradicionais, porém, garantindo que essa quebra não prejudique a narrativa: “Uma das minhas principais atribuições com relação aos *Beatles*, como entendia em 1967, era dar-lhes tanta liberdade quando possível no estúdio, mas sempre me certificando de que durante o processo não saíam dos trilhos” (MARTIN, 1995, p. 80). Além disso, a preocupação em criar uma costura entre as faixas componentes do álbum sugere um cuidado em reforçar a narrativa (neste caso, cada canção seria uma sintaxe construtora para o todo).

Embora trate-se de um álbum musical, a matriz visual real (e não a imaginária mental) também recebeu especial atenção e cuidado: segundo McCartney, no que se refere à capa do álbum, “A idéia era se colocar de tudo, o mundo inteiro no encarte” (MARTIN, 1995, p. 141). “Como a idéia era de que pessoas com uniformes brilhantes e coloridos seriam a Banda dos Corações Solitários do Sargento Pimenta, por que os *Beatles* não poderiam ser outras pessoas a olhar a banda?” (MARTIN, 1995, p. 143). A capa foi composta por fotos de silhuetas de personalidades recortadas em tamanho natural, plantas, suportes e figuras de cera (neste caso, os *Beatles originais*). “O trabalho da capa se integra com perfeição à música do álbum: ambas são tipos de colagem” (MARTIN, 1995, p. 144). Levando em conta que a capa foi produzida utilizando-se a técnica de montagem fotográfica, devemos entendê-la como uma imagem técnica, afinal, não podemos esquecer que “a máquina fotográfica é uma máquina que recorta o mundo, produzindo uma imagem técnica” (GERBASE, 2007). É interessante notarmos que a capa apresenta os protagonistas (ou seja, a banda) em três planos diferentes: no plano mais profundo, podemos observar os bonecos de cera (facilmente identificáveis, inclusive como *peças de um museu*) que observam o plano intermediário, isto

é, a Banda dos Corações Solitários. Porém, no plano mais evidente (primeiro plano), podemos constatar que, na verdade, os rostos da dita “Banda” (*avatares*) são dos próprios John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Star. Quando McCartney se refere a colocar “o mundo inteiro no encarte”, podemos traçar uma relação direta com questões que envolvem a cibercultura, atualmente. A Wikipedia não nutriria em seu seio um desejo latente de “comportar o mundo inteiro”? Martin comenta sobre o grau de influência de *Pepper* na era contemporânea: “Não poderíamos ter criado um melhor protótipo do futuro” (GEORGE MARTIN; ROLLING STONE, 2007, p. 99). Ou ainda: “No final, *Pepper* foi uma espécie de catálogo do gênero *Beatles*. Era como se eles estivessem dizendo *Olhem tudo o que podemos oferecer, todas essas coisas diferentes*” (MARTIN, 1995, p. 89).

### Beatles, colagens e *mashup*

Quando Martin (1995) se refere ao termo colagem, podemos entendê-lo em dois planos distintos: colagens na matriz visual (referindo-se à capa) e na matriz sonora (colagens sonoras, referindo-se às canções do álbum). Alguns exemplos foram apontados durante este texto: efeitos sonoros de animais em *Good Morning, Good Morning*, efeitos de ambiência na faixa que abre o álbum etc. Assim como notamos claramente traços da cibercultura e contemporaneidade no decorrer do álbum, outro conceito vanguardista e atual pode ser observado: refiro-me à técnica dos chamados *mashups*.

*Mashup* (que fazendo uma associação livre na tentativa de traduzir seria algo como “triturar”) é um conceito que figura na obra do pesquisador Souvigner (2003). Abaixo, o conceito original:

*Mash-ups, also sometimes called cut-ups, bootlegs, or pirate remixes, are simply unauthorized remixes. A computer-bred corollary to DJ mix tapes, the mash-up has become practically a genre unto itself, characterized by radical juxtapositions of extremely dissimilar material. Mash-up producers are re-imagining popular music in surprising, ironic, and frequently comical ways. [...]*

*Although computers and samplers are the primary tools, mash-ups are clearly descended from DJ practices. Like all DJs, unauthorized remixers are part of an artistic and literary tradition of appropriation and juxtaposition, whose exponents have included Marcel Duchamp, Andy Warhol and William S. Burroughs. Mash-ups are usually distributed as mp3 files over the Internet, or passed along hand-to-hand on home-burned CDs [...]*

*The mash-up trend was facilitated by P2P file sharing networks. (SOUVIGNER, 2003, p. 158-159).*

A revista gaúcha VOID publicou em sua edição 029 um artigo intitulado “Mashupêra Braba”, de autoria de Denise Rosa. Rosa (2007, p. 64) refere: “...*mashups*, aquele estilo de mixagem que cola um monte de músicas uma na outra e que tem em seus mais famosos expoentes os europeus do 2 Many DJs... *Samples*, muitos *samples* de músicas *pop* recortadas e coladas de modo a formar uma outra completamente nova”. Note-se que o *mashup* poderia ser entendido como um desdobramento dos *remixes*. *Remixes* são músicas produzidas a partir de recortes, porém devem guardar semelhança com aquela que lhe deu origem (e, normalmente, a fonte sonora é sempre formada por fragmentos de uma só canção, acrescidas de elementos musicais criados pelo *remixador/remixer*). Os *mashups* são mais livres, pois pode-se criar uma música nova recombinação diversos fragmentos de diversas canções (isto é, utilizando mais de uma fonte sonora/canção, simultaneamente). Observamos aí que o conceito de recorte e colagem – traço marcante da era pós-moderna – já estava presente em *Pepper*. Na verdade, se analisarmos historicamente a escola da *pop art* – que teve Andy Warhol, contemporâneo de *Pepper*, como um de seus principais expoentes – notaremos *mashups* ou *remixes* (isto é, recortes, sobreposições e colagens de imagens) “atuando” na matriz visual. No caso da matriz sonora, este traço já era percebido na música concreta do início do século. O que os *Beatles* fizeram foi trazer e aplicar esse conceito para a indústria do disco e para a música *pop*, transitando livremente entre as três matrizes da linguagem.

A música atual – principalmente a música *pop* e a música eletrônica trabalham dessa forma. Recombinam sons, distorcem e criam novos sentidos. O *remix* seria o elemento principal dessa nova construção simbólica, se apropriando de mensagens, descontextualizando-as, recontextualizando-as e imprimindo novos significados (PALUDO, 2007, p. 2).

Uma das explicações possíveis pelo interesse despertado a cerca do *mashup* é que “A criação musical encontra nos anos 2000 uma dificuldade enorme para criar algo realmente novo. Assim sendo, utiliza-se da colagem sonora para dar novo sentido e se reinventar” (PALUDO, 2007, p. 4). A própria montagem fotográfica da capa é um exemplo interessante de *mashup* visual.

### **Beatles, estudo da recepção e conclusões**

“É importante salientar que a leitura que cada receptor faz ao ouvir o material sonoro está diretamente ligada à sua bagagem cultural, representada por códigos particulares e específicos de leitura e compreensão (ícones musicais). São esses códigos que vão determinar o nível de *flutuação* entre o que o emissor (compositor) desejou dizer e o que o receptor (ouvinte) compreendeu. As chamadas *Obras Abertas* são aquelas que assumem uma postura de livre interpretação não pretendendo guardar para si um único significado, mas uma gama deles, que irão gerar uma vasta multiplicidade de leituras, em alguns casos, sugerindo até que

o receptor interaja com as mesmas” (PALUDO, 2007, p. 3). “As possibilidades de interpretação são tão variáveis que ficaria impossível delimitar um *quadro geral de interpretação padronizada*” (PALUDO, 2007: p. 42).

As sociedades tradicionais não admitem a música como puro som sem significação, não há entre elas uma poética da sonoridade em si. Mas pode-se dizer que, nelas, a música está sujeita, como sempre, à *flutuação* do significante, que oscila entre não dizer nada e dizer tudo, porque, sem portar significados, aponta para um sentido global (universo sonoro que, se não diz *tudo*, diz, de algum modo, um *todo*) (WISNIK, 1989, p. 77).

Vamos agora retomar algumas questões para concluirmos a cerca das informações e questionamentos propostos por este ensaio. Segundo Gerbase, as narrativas “dão prazer, ensinam sobre o mundo e são instrumentos de interação social. Além disso, são representações do real” (GERBASE, 2007). No caso de álbuns musicais, poderíamos afirmar que, ao ouvi-los, estamos vivendo a narrativa. Relacionando os conceitos das matrizes propostos por Santaella ao pensamento de Pierce, conforme explica Gerbase, podemos classificar os níveis de interpretação da seguinte forma:

PRIMARIDADE – Matriz Sonora (referente ao ato de sentir)

SECUNDIDADE – Matriz Visual (referente ao ato de relacionar)

TERCEIRIDADE – Matriz Verbal (referente ao ato de compreender)

Teríamos, assim, a matriz sonora como princípio estruturador, a matriz visual como forma e a matriz verbal ficaria situada no plano do discurso. Aquele ouvinte/receptor que simplesmente apreciou o álbum estaria no nível da SECUNDIDADE. Uma audição mais profunda nos leva ao nível de TERCEIRIDADE. Santaella, aponta, ainda, que “as matrizes também se misturam e a sua passagem é igualmente rápida” (SANTAELLA, 2005, p. 79). Em qualquer obra artística – no que tange à análise da recepção, temos dois pólos: o emissor (artista) e o receptor (público). O autor monta a sua teia de significados, composta por camadas de significado. No caso de *Pepper*, no momento da audição, o ouvinte remonta essa teia de acordo com seu repertório. Obras artísticas podem não guardar para si interpretações únicas, pois tudo depende do jogo estabelecido entre a intenção do autor e as condições do receptor. Martin confirma isso:

Com *Sgt. Pepperos Beatles* levantaram um espelho para o mundo e nele o mundo viu um reflexo brilhante de seu próprio calcidoscópio. Viu não um salto desordenado e freqüentemente absurdo do movimento *hippie*, mas sua mais perfeita imagem – um ideal elegante; não a sarjeta sórdida do vício das drogas, mas a intrigante

possibilidade do abuso de uma substância criativa. Havia, em todo caso, um panorama de 40 minutos em que qualquer um poderia viajar e se divertir. *Pepperland* era um lugar em que os amigos ajudavam você (*With a Little Help From my Friends*), guardas de trânsito vinham tomar chá (*Lovely Rita*), buracos podiam ser consertados (*Fixing A Hole*) e Mr. Kite garantia esplêndidos momentos para todos (*Being For The Benefit Of Mr. Kite*). Nessa terra do mais-do-que-nunca, as coisas iam melhorando a todo instante (*Getting Better*). Trechos inteiros de letras eram completamente impenetráveis. Muita gente passava horas – até dias – discutindo-as. Jornalistas ganharam um bom dinheiro escrevendo sobre elas. Os *Beatles* pareciam estar dizendo algo, passando uma mensagem que nunca ficava muito clara, não importava quantas vezes ouvíssemos. *Within You, Without You* evocava a sabedoria do Oriente, dos mistérios védicos. Realmente adiante de seu tempo. Os *Beatles* não escreviam mais músicas cativantes só para alegrar as pessoas, estavam anos-luz dali. Eram místicos! *Pepper* tinha algo mais: a capa brilhante e colorida. Era um lugar especial, um mundo de sonhos em que todos podíamos esbarrar de repente no amor perfeito, numa borboleta, e ser levados para o Nirvana num táxi de papel de jornal. Era uma fantasia de ilusões. *Sgt. Pepper* foi todas as coisas para todas as pessoas. O mundo olhou para ele e viu o que quis. Como toda boa música *pop*, o disco refletiu – de um jeito não muito sistemático – sua gente e seu tempo (MARTIN, 1995, p. 12-13).

O que esse álbum significou, finalmente? Ninguém soube ao certo: ninguém pôde dizer. Esta foi uma das grandes forças: a quase total obscuridade. As pessoas estavam convencidas de que ele levaria a alguma coisa. A capa, por exemplo. Por que colocar todos aqueles ícones culturais ali, a menos que significassem alguma coisa? Para que imprimir todas as letras, pela primeiríssima vez, na capa de um álbum, a não ser que os *Beatles* estivessem fazendo um anúncio? E depois houve a interminável ambigüidade de palavras. Você podia ficar mastigando-as dias e dias sem sacar nada. Como seus criadores, *Pepper* foi mais em seu todo do que a soma de suas partes. Individualmente, as faixas podiam se perder. Juntas, no entanto, formavam algo rico e estranho – algo que desafiava o recorte e a separação das músicas. *Sgt. Pepper* expressou perfeitamente um sentimento que estava presente no ar: de que tudo e qualquer coisa estavam ao alcance. Um misto de contracultura nutrida de drogas, sexo, filosofia oriental e rock. Os *Beatles* eram prova disso e o álbum a grande bandeira desse movimento social e cultural. Tudo estava em movimento. A arte tornara-se *pop*. Londres era uma verdadeira festa de produtores de cinema, fazendo um tipo de filmes completamente diferente. O teatro trocou o sofá da classe média pela pia do proletariado. O rádio passou por uma revolução semelhante, arrebatando muitos em seu processo: pirata ou oficial, as ondas agora vibravam na batida louca do *pop* (MARTIN, 1995, p. 14-15).

Apesar da controvérsia sobre drogas, o álbum cativou a imaginação das pessoas mais intensamente do que qualquer outro disco dos *Beatles*. E não só porque fosse um bom álbum, mas por ser diferente, impossível de ser reproduzido ao vivo (naquela época, tendo em vista que hoje seria perfeitamente possível). Não havia nada comparável na época e *Pepper* foi visto como um verdadeiro marco, um álbum que impôs um novo conceito. Mas o que realmente fez foi falar para a sua geração, pegando os anos 60 e tudo o que aquele período defendia e colocando tudo nos sons: o psicodélico, as modas, a mania do misticismo oriental, o espírito de aventura, toda a idéia de paz e amor, o movimento anti-guerra; estava tudo ali e muito mais (MARTIN, 1995, p. 185).

Enfim, os *Beatles* deram ao mundo a Sinfonia Hippie Definitiva.

Após o exposto, concluímos que existe, sim, relações e reflexos entre o objeto de estudo e a era contemporânea (sejam estas relações referentes a colagens e recortes, cibercultura ou modernidade). Não quero desmerecer os criadores atuais. Apenas aponto que muitas das ditas inovações (e o *mashup* é um claro exemplo) já estavam presentes em nossa cultura há décadas, mesmo que de forma embrionária. Além disso, como pudemos constatar, um álbum como *Pepper* apresenta elementos suficientes que nos permitem identificar claramente a atuação (e inter-relação) das matrizes propostas por Sanatella. Concluímos, também, que *Pepper* constituiu uma narrativa. Se formos ouvi-lo de forma linear (começando pela primeira faixa) e seguirmos seu curso natural (evitando *zapping* ou escuta não-linear), teremos elementos satisfatórios (como apresentei anteriormente) para reconhecê-lo como um discurso narrativo. Embora exista flutuação no caráter de interpretação da obra em questão, ainda assim ela será uma narrativa, aliás, uma bela narrativa.

## Bibliografia

BARROS, Sílvia. **Customização: criatividade enlatada**. Disponível em:

<<http://netoangel.multiply.com/journal/item/24>>. Acesso em: 04 dez. 2007.

BEATLES, The. **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**. London: Parlophone, 1967. 1 LP.

\_\_\_\_\_. **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**. London: Parlophone, 1967.

DIMERY, Robert. **1001 Discos para ouvir antes de morrer**. Rio de Janeiro: Sextante, 2007.

GERBASE, Carlos. **Anotações de aula**. 2007.

GIMORE, Mikael. **Fabricando Sgt. Pepper**. In: Revista Rolling Stone Brasil edição Nº 12, São Paulo, Editora Spring Publicações LTDA, 2007.

LEMOS, André. **Cibercultura, tecnologia e vida social na cultura contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

MARTIN, George. **Paz, Amor e Sgt. Pepper**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

MILES, Barry. **Paul McCartney: many years from now**. São Paulo: Dórea Books and Art, 1997.

MONTEIRO, Elis. **Avatar: você no mundo virtual**. Disponível em: <<http://www.rjnet.com.br/tecnologiaavatar.php>>. Acesso em: 04 dez. 2007.

PALUDO, Ticiano. **O som e o sentido: sound design na era contemporânea (ensaio)**. Porto Alegre, 2007.

\_\_\_\_\_. O segundo álbum: e agora? **Revista Backstage**, Rio de Janeiro, n. 144, 2006.

\_\_\_\_\_. Álbum ou demo? **Revista Backstage**, Rio de Janeiro, n. 151, 2007.

ROSA, Denise. Mashupêra Braba. **Revista Void**, Porto Alegre, n. 29, 2007.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SOUVIGNER, Todd. **The world of DJs and the turntable culture**. NYC: Hal-Leonard, 2003.

WIKIPEDIA. Disponível em: <<http://www.wikipedia.org.br>>. Acesso em: 05 dez. 2007.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.