



## THE BEATLES E A FILOSOFIA. ALTERIDADE, RUPTURA E PLASTICIDADE

### *The Beatles and Philosophy. Alterity, Rupture, and Plasticity*

Gustavo Chataignier<sup>1</sup>  

<sup>1</sup> Universidad Católica del Maule, Centro de Investigación en Religión y Sociedad, CHILE.

#### RESUMEN

O presente artigo se debruça sobre a produção musical do grupo inglês *The Beatles*, compreendendo-a como um aprendizado da alteridade. Para tanto, se elegeu um traço marcante no referido corpus musical, a saber, o tema do amor e suas mudanças. Abandonando de pronto uma perspectiva meramente representacional calcada na adequação de um ente particular a um critério exterior, será questão tanto analisar peças particulares quanto construir a especificidade, a posteriori, do tema ora engendrado. De tal leitura estética surge o segundo momento do texto, a saber, buscar e localizar a relação entre continuidade e ruptura ao longo de álbuns e faixas, sob o pano de fundo do amor.

**Palabras clave:** The Beatles; alteridade; ruptura; interpretação.

#### ABSTRACT

This article focuses on the musical production of the English group The Beatles, understanding it as an apprenticeship of alterity. For that, a striking trait in the referred musical corpus was chosen, namely, the theme of love and its changes. Immediately abandoning a merely representational perspective based on the adequacy of a particular entity to an external criterion, it will be a matter of both analyzing particular pieces and constructing the specificity, a posteriori, of the theme now engendered. From such an aesthetic reading comes the second moment of the text, that is, seeking and locating the relationship between continuity and rupture throughout albums and tracks, under the backdrop of love.

**Keywords:** The Beatles; alterity; rupture; interpretation.

Fecha de Recepción	2023-05-18
Fecha de Evaluación	2023-06-06
Fecha de Aceptación	2023-07-06

## INTRODUÇÃO – QUESTÃO DE MÉTODO

Debruçar-se sobre a obra dos Beatles desde uma perspectiva filosófica pode causar espécie em seus dois potenciais públicos leitores: se o mundo filosófico pode barrar a entrada do cancionero *pop-rock* à legitimação acadêmica por não incluí-la no cânone, por outro lado, o gesto espontâneo do fã tende a considerar a reflexão como desimportante, quando não exterior à “verdade” fruída ante à obra. A reificação da obra, reduzida a mera projeção subjetiva, ou, ainda, seu esgotamento no aqui e agora da experiência, unem as referidas vertentes. Mesmo assim, nos arriscaremos a propor uma interpretação da obra do grupo de Liverpool calcada na filosofia. Nossa hipótese de trabalho é que, por meio de uma constância que atravessa todos álbuns, se chega não ao duvidoso pois estático conceito de identidade da obra, mas, antes a uma dominância, causada pela variação de ordem repetitiva. A saber, do amor. Claro está que tratar uma obra qualquer por meio de um princípio exterior não sustenta uma argumentação estética, segundo a qual, pelo menos em parte, a obra põe seus próprios limites, relacionando-se com seu tempo e os recursos por ele mobilizados (as mediações conceituais então disponíveis e vigentes), adquirindo, por fim, relações no curso de sua determinação. Por princípio exterior entende-se a apreensão do fenômeno estético como mera ilustração de uma ideia preexistente e independente da potência de afecção própria à obra, apta a estabelecer novas partilhas da sensibilidade e, pelos sentidos, gerar sentido.

Se o estilo dos Beatles é marcado pelo tema do amor entendido como encontro com o outro, há que se indagar sobre suas modulações – não reduzindo o fenômeno musical à poesia, ou seja, a sua dimensão escrita, mas, antes buscando acompanhar o paralelismo, divergente ou não, na copresença entre letra e construção sonora. O tema do reconhecimento do outro, conjugado com a invenção sonora, nos leva a uma síntese disjuntiva, ou seja, a uma união de elementos díspares produtora de diferença. A diferença não depende de um conceito geral identitário, como o mostra Deleuze (1975, p. 185) em *Lógica do Sentido*: a síntese disjuntiva é a reunião das distâncias entre as diferenças. A identidade não é primeira, mas se torna um princípio quando “gira em torno do diferente”, das possibilidades de intervenção (Deleuze, 1988, p. 475). A distância – a disjunção – torna-se uma “síntese positiva”. O indivíduo se entende como acontecimento, e o acontecimento pelo qual passou é visto como o contato com outro indivíduo.

No início da carreira, o eu lírico idealiza seu objeto, elegendo-o como a meta perfeita a ser alcançada. Em seguida, em “*Help*”, assiste-se à quebra de ambiência tão promissora: pede-se socorro, em desespero. Contudo, esse desespero não se limitou ao grito e foi simbolizado, se tornando música;

pode assim ser visto, e até admirado. Diante desse impasse, dessa necessidade de criação, propomos duas saídas mais constantes no seio da obra dos Beatles. Por um lado, a existência se revela mais sombria, como em “*Strawberry fields*” – e a tarefa da música é a inscrição desse espanto na estrada longa e tortuosa, “*the long and winding road*” onde simbolizamos nossos percursos. Nela, a solidão radical, a dificuldade de relação com o outro, chega a apagar as referências de espaço e tempo (“*noone I think is in my tree/ I mean it must be high or low*”). A outra via que surgiu foi a experimentação com as drogas e a cultura hippie e contracultura dos anos 60 e 70, com a liberalização dos costumes, reivindicação de direitos civis, e, finalmente, novas vestimentas. Se os momentos das carreiras dos Beatles não se deixam reduzir a uma “norma” qualquer, o espelho do conceito de alteridade nos permite de trazer à tona, tornar visíveis algumas de suas diferenças internas.

Outra preocupação metodológica nos assombra. O ato reflexivo de apropriar-se das canções como poesia deve ser, se não descartado, ao menos matizado. *Esthétique oblige*, uma vez tendo como “objeto” a música do gênero “canção” em seu subgênero rock dos anos 1960, somos obrigados a enfrentar, e isso de forma indissociável, sons e palavras<sup>1</sup>. Toda a experiência sensorial passa pela montagem dessa heterogeneidade (assim como o cinema trata da imagem em movimento e da trilha sonora). Significa que devemos prestar atenção à espontaneidade das análises linguísticas. Isso equivale a transformar o bloco sensorial em um poema, ou em linguagem escrita. Embora seja possível analisar as letras independentemente do som e da música, este exercício responde a uma estratégia segundo a qual as letras têm o seu fim em si mesmas e permanecem inalteradas, ou nada produzem, ante ao suplemento sonoro-musical. O deslocamento poético, com o código em delírio ou, parafraseando Pound (1960, p. 19), dotando de asas a palavra, é conquistado com o suplemento dos instrumentos musicais em seu uso de rock: variações em torno de guitarra elétrica, baixo, bateria, podendo agregar teclados, sopros e outros. Some-se a tal dispositivo o papel da letra enquanto nomeação do fenômeno. Contrariamente ao consenso dominante, só pode vir a existir “fato social” em sua dureza objetiva com a frágil contingência da linguagem, a emitir caso a caso juízos. Arte, política e demais saberes, estipula Rancière (2009, p. 59), “... constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer”.

---

<sup>1</sup> Sobre aspectos técnicos da composição dos Beatles, consultar-se-á com proveito Everett (1999).

## POR QUE OS BEATLES

Por um lado, devemos grande parte da educação sentimental do público ouvinte desde então à audição do conjunto. Porém, por outro lado, acaba sendo exatamente o contrário, em um procedimento heterotélico, quando as palavras são conjugadas com o som. A leitura de canções, no sentido da interpretação, deve, portanto, recorrer a uma semiótica diferente da exclusividade do paradigma linguístico. Temos então duas opções, se considerarmos o som como algo passível de interpretação e cuja presença perturba e transforma as palavras: ou parte-se para a matematização de notas e seus intervalos segundo os parâmetros ocidentais, com a análise de modos, ritmo e relação entre acordes; ou nos permitimos uma descrição ensaística, atenta às nuances da experiência. Nesse caso, a linguagem se empenhará em produzir imagens, num exercício de mimetismo, em última instância impossível, com a música. Mesmo que materialmente seja também uma sonoridade, a palavra escrita produzirá um ritmo e sensações que não são da ordem da canção e suas notas musicais. Paralelamente, a relação estrita entre modos, acordes, digamos, o conhecimento da “ciência” musical não vai explicar toda a dimensão do que está em jogo porque: trata-se da atitude, a filosofia prática da contracultura, sobre um componente que vai além da questão apenas musical e faz parte do corpo da vida social. Vemos, assim, tornar visível uma criação que é ao mesmo tempo uma vivência e uma sobrevivência: não a objetivação dos fatos sociais, mas o tecido sensível que entra em conflito com a arquitetura social. Em termos diretamente musicais, mais do que as notas em seu arranjo interno (música), mas seu timbre e textura distorcidos<sup>2</sup>.

Esperamos contribuir para a reflexão do tempo presente com a interpretação de sua obra em uma tensão entre unidade e dispersão, ou seja, entre a construção de um referencial afetivo e musical comum atravessado pela vontade jovem de busca por autonomia (Kimsey, 2009). No contexto do desabrochar do *rock n’roll* na Inglaterra, em que consistiria a autonomia? Uma outra linguagem, capaz de expressar outros sentimentos e experiências – o rótulo de rock ficou pequeno para os Beatles. Nietzsche se referia aos filósofos criadores como a “novos Colombos”: navegadores, deveriam descobrir novos continentes a ser habitados (Deleuze, 1976, p. 11)<sup>3</sup>. No caso dos Beatles, “*Rubber Soul*” e “*Revolver*” (“alma de borracha” e “remexer”, “volver de novo”, no biênio de 1965 e 1966) são passos significativos rumo a um novo continente musical, expresso com toda exuberância em “*Sergeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band*” (1967). Tracemos, juntos, uma nova cartografia.

---

<sup>2</sup> E, no limite, ruídos e efeitos sonoros.

<sup>3</sup> A referência é ao Nietzsche poeta, cujo elogio a Colombo mais se assemelha a uma ode a Ulisses, desbravador de mares (Cf. Grundlhenner, 1986).

Como mencionávamos acima, os Beatles não seriam nem folclóricos e tampouco eruditos, fugindo do espectro merecedor de análise intelectual; o registro da recepção no contexto da cultura de massas é mormente marcado pela recusa à reflexão enquanto forma de potencializar os sentidos da fruição. Para além desta querela, bem como de cifras de vendas, é questão trata-los como um clássico contemporâneo. Não com uma perspectiva icônica segundo a qual o signo evoca por magia uma presença, perspectiva *maníaca* aquém do gesto indagador; com a mediação da obra e com sua variada comunidade reunida em torno dela, o presente se oferece como um intervalo de si até si mesmo, ensejando um *locus* de encontro e de autoproblematização de seus membros – o que se forçosamente se espraia para o exterior. Não se conhece pré-requisito algum para a frequência do clube: é membro quem se faz outro, graças ao outro. Não somos todos de certa maneira aparentados ao Jeremy, da película *Yellow Submarine*, em última instância sempre deslocados, de lugar algum, como na canção “*Nowhere man*” – *isn't he a bit like you and me?*

O paroxismo, ainda que bem-intencionado, interdita a universalização. A se crer no crítico inglês Ian MacDonald, no segundo prefácio de seu *Revolution in the head*, ninguém poderia definir com precisão o significado da obra dos Beatles. Se fosse feita uma enquete junto aos ouvintes espalhados pelo mundo, indagando o que a obra do quarteto de Liverpool lhes diz, teríamos uma miríade de depoimentos – uma resposta única por entrevistado, sem generalização possível (MacDonald, 2007, p. 8). Há ecos desta visão em depoimentos dos próprios autores.

“*Love me do*” é lembrada por McCartney, em entrevista, como a composição mais filosófica do grupo. Fica a brecha para a melhor das ironias, a autoironia. Trata-se de uma súplica, atenuada em pedido posto que cantada e acompanhada com gaita; o eu-lírico pede, reiteradamente, por amor: me ame. A citação nos leva a entender que o músico é (ou era) um tanto avesso a elocubrações filosóficas: “Chega-se aos poucos onde você acha que se vamos escrever grande filosofia não vale a pena. ‘*Love Me Do*’ foi a nossa melhor canção filosófica... Para que seja simples e verdadeiro, significa que é incrivelmente direta” (McCartney e Gambaccini, 1976). Parece que, já em 1962, os Beatles chegaram ao ponto de abandonar qualquer pretensão à reflexão<sup>4</sup>. Paul separa forma e conteúdo – ou seja, separa a coisa material (a forma, o concreto) da coisa imaterial (a ideia, a explicação). Ao lê-lo, parece que só há duas alternativas: ou se é simples e direto ou se é rebuscado e então perdemos a espontaneidade. Ou ainda: ou a “reflexão verdadeira” é simples como um rock básico com poucos acordes e seguimento linear; qualquer alteração nesse padrão se constituindo como farsa, engodo desnecessário.

---

<sup>4</sup> Há espaço para uma perspectiva irônica do futuro autor das célebres *Silly love songs*.

O desafio é, mergulhando, repetidas vezes na obra, fazer com que seu conteúdo seja trazido pela forma, não os separando e erigindo assim um ponto singular em compreensão para além de si. Espera-se aportar não ao continente dos Beatles contextualizados, no gesto sociologizante de Womack (2020) mas, antes, na intempestividade de seu legado, apto a atualizações, novas condensações e deslocamentos.

## **A MÚSICA E AS MÚSICAS: (A)FUNDAÇÃO, DESLOCAMENTOS E SEQUÊNCIAS**

Uma certa ideia de música surge de músicas particulares. Uma outra imagem do que pode ser arte, dir-se-ia. A origem de tal campo não se deixa confundir com uma essência. Muito pelo contrário, se garante a inteligibilidade para outros fenômenos, cujo diálogo se torna possível. Diálogo para além da proximidade temporal imediata, já que se estabelece não por transmissão causal, mas, antes, por intensidade. Por ora, nosso intento é o de uma periodização da carreira dos Beatles, tendo como hipótese de trabalho o aprendizado da alteridade. Isto se justifica por haver um elemento constante (independentemente do “corte” e da guinada), a saber, a relação com o outro, o amor. A assertiva se verifica na extensão do primeiro ao derradeiro álbum, ou seja, de “*Please please me*” até “*Let it be*” (1962-1970).

Há que se considerar o grupo em formação, passando por decisivo câmbio. Subjetivamente, jovens em vias de amadurecimento (os próprios Beatles); objetivamente, músicas com diferentes figuras da alteridade e dotadas de experimentalismo musical. No que nos concerne, enfocaremos a passagem da relação idealizada ao encontro maduro pois negociado, ciente dos malogros. Em termos de carreira, vê-se a passagem da Beatlemania, na qual sequer os músicos se escutavam em suas apresentações, à psicodelia. Adiantemo-nos ao perigo de se, por assim dizer, “colar uma etiqueta” na obra, ao invés de escutá-la – e, ao se analisar o objeto, perdê-lo, mudo. Paradoxalmente, não haveria mais ruptura, e sim “evolução”, atestada por etapas necessárias e apartadas entre si.

## **RUPTURA E CONTINUIDADE**

Veremos, em paralelo, uma proposta de periodização, acompanhada por referenciais teóricos elucidativos. Nutridos de uma ambiência pós-estruturalista, elegemos os conceitos de “corte epistemológico”, da pluma de Bachelard mas trazido à baila na interpretação científica do marxismo por Althusser, e a noção de acontecimento, comum a boa parte deste espectro teórico. De maneira ampla, são conceituações que se opõe ao princípio de identidade em suas diversas expressões – quer seja em uma perspectiva teleológica da história, quer seja na puro vivido da fenomenologia, ou, por

fim, ao positivismo<sup>5</sup>. Há uma crítica ao humanismo enquanto essência tida como para além do jogo agonístico e relacional de forças, o que implica em não menos radical crítica a uma origem destacada da contingência. O pensamento é criação e se dá no tempo presente, donde a centralidade da arte enquanto modelo explicativo.

Para Althusser, a obra de Marx poderia ser dividida entre uma juventude ainda presa ao jargão e à problemática do idealismo alemão, correspondente à ideologia (no sentido de erro e, em Marx, de encobrimento de processos históricos), e um período de maturidade ou científico, iniciado em 1845 com *A ideologia alemã* e depurado em *O capital*. Passar-se-ia do problema abstrato do ser e da consciência para um regime de relação de forças e de inteligibilidade tanto da exploração do trabalho quanto da condensação e reorganização da resistência política. Dito isto, se seguirmos a divisão estabelecida por Althusser, *A Ideologia Alemã* situa-se diretamente no período do “corte epistemológico”, ou seja, em 1845. A divisão evocada é a seguinte: 1840-44 para obras juvenis; 1845 para os trabalhos de corte; 1845-57 correspondente aos trabalhos de maturação; 1857-83, finalmente, para as obras da maturidade.

A “negação realizante” observada desde 1843 e 1844 dá lugar a uma “saída da filosofia”, que corresponde em Althusser à transição para a ciência. Segundo Renault (1995, p. 84), o desafio de *A Ideologia* seria fornecer o “conhecimento da realidade” que faltava nos textos anteriores. Em uma frase emblemática desse período, que contudo não o esgota, parece-nos, Marx escreve o seguinte: “É aí onde termina a especulação, é na vida real que começa, portanto, a verdadeira ciência, positiva, a exposição da atividade prática, do processo de desenvolvimento prático dos homens” (Marx e Engels, 1968, p. 51).

A ciência a que se refere Marx, em oposição à filosofia, é a história. Assim, a ciência da história continua a crítica da economia política; sua contribuição é explicar a sucessão de épocas e a passagem do tempo por um condicionamento explicitamente econômico. Podemos identificar dois aspectos: primeiro, uma crítica da sociedade (com base no conhecimento da história) e, segundo, uma crítica da consciência através da ideologia. No primeiro caso, o devir é explicado por uma “dialética das formas de propriedade e das forças produtivas”; na segunda, a formação das ideias encontra sua causa nos processos econômicos. O que não passa de dominação quer se fazer passar por justiça. A partir daí, Renault aponta quatro formas de ideologia neste texto: primeiro, a consciência histórica é reduzida a interesses materiais; depois, a teoria e a política fazem o papel de meio de dominação,

---

<sup>5</sup> Foucault, 1997, mas também Badiou, 2015.

sempre classista; enfim, trata-se de uma "inversão", ao mesmo tempo idealista e a-histórica: a idealidade quer apresentar a realidade como certa, e a fuga da história tenta explicar a dinâmica real e histórica por leis e crenças destacadas desta última (Renault, 1995, p. 85).

Se a "antítese entre ilusão ideológica e verdade científica" é o que estrutura *A ideologia alemã*, ela pode nos levar a um beco sem saída. Ou enfrentamos o necessitarismo da Revolução (o proletariado, estando fora da sociedade, traz à tona a "consciência da necessidade de uma revolução radical"); ou recorremos ao cientificismo. Em outras palavras, ou o ponto de vista do proletariado é verdadeiro e, portanto, se realizará (o que subestima a dominação e se aproxima, como aponta Renault, de uma "filosofia da história" no sentido mecanicista); ou o próprio proletário é excluído dessa necessidade, dessa realização, porque não carregaria o conhecimento científico (o que restringe a análise material e o papel potencial das necessidades). Essas limitações, como as derrotas de 1848, seriam responsáveis pelo ressurgimento de uma crítica mais apurada em *O Capital* (Renault, 1995, p. 86-88). Em todo caso, enquanto a ideologia seria opositora nessa perspectiva positiva, a crítica da economia política permaneceria uma teoria das contradições do capitalismo – isso dá relativa autonomia à política (Renault, 1995, p. 122).

Ao identificar pela ideologia o "passado" pré-científico de uma teoria (e isso recai sobre Hegel em particular), a tarefa da ciência é expurgá-la do pensamento (Althusser, 1965a, p. 168). Nesse momento aproxima-se de Michel Foucault, pois a teoria deve elaborar conceitualmente os regimes de positivities que ainda não têm corpo formado. A ideologia é apresentada como "um todo real, internamente unificado por sua própria problemática, e de tal forma que não se pode desviar um elemento dele sem alterar seu significado"; o que a sustenta é um "campo ideológico", preso à estrutura social, cujo "princípio motor" é o "indivíduo concreto" e a "história efetiva" (Althusser, 1965b, p. 59). Ao instituir sua própria problemática, a ciência abandona o reino ideológico, um domínio a partir do qual pode pensar diferentemente. Assim, a "contingência do início de Marx", ainda manchada de ideologia, é conseqüentemente um início absoluto. Abstrato e demonstrável e, portanto, não empírico, o objetivo da ciência é a "distinção entre realidade e pensamento" realizada por uma "leitura 'sintomática'" (Althusser, 1965b, p.28 e 27).

Há muitos e espinhosos problemas no que foi brevemente exposto: deflagrou-se uma querela interna no marxismo, a respeito do legado de Hegel e/ou da autonomia de Marx; a isto se soma o privilégio ou não do princípio de continuidade e o de ruptura. Tampouco é consenso pensar transposições das chamadas ciências duras para o campo da história. Em nosso caso particular,

agrega-se outra transposição, igualmente não imediata ou carente de mediação: a questão estética. Quanto ao althusserianismo, nos limitaremos a dizer que há retomadas e problematizações de Hegel mesmo no último Marx (Renault, 2009). Se o conhecimento implica em cortes, estes se estabelecem dialeticamente, sendo de ordem relacional. Isto já nos encaminha para uma primeira consideração no domínio artístico. *Mutatis mutandi*, o rock não desapareceu do horizonte musical do quarteto de Liverpool. Tanto mais que há novas evidências materiais, como o documentário *Get back*, recentemente exibido. O lançamento da película confirma o que já se sabia das últimas gravações do grupo, no biênio 1969-1970. A ideia de regravar velhos títulos que os formaram quando jovens e de se apresentarem em palco ganhou imagens com o acervo das filmagens de *Let it be*. De todo modo, as canções de *Abbey Road* e também *Let it be* (sobretudo em sua igualmente recente versão, *Naked*), em parte elencam construções mais simples, com menos orquestrações e portanto mais próximas do intento do finado, ou fantasmático pois retornado, *Get Back Project*: que se pense em *Two of us*, *Come together*, *One after 909* ou, ainda, no medley de guitarras em *The end* em seus *hic et nunc*. Atenção: dissemos “em parte” – temas reflexivos e com arranjos de orquestra combinados com o rock povoam tais faixas, que seja na melancólica *You never give me your Money* ou nas arqui metafísicas *Let it be* e *The long and winding road*<sup>6</sup>. Como conclusão provisória, pode-se afirmar que a audição do *corpus* fomenta a fuga da ingênua oposição estanque entre “juventude” enérgica x “maturidade” reflexiva. Propõem-se momentos de “dominância” entre os elementos presentes, na qual há, em regime de contingência, força preponderante que direciona as demais, configurando um “clima geral” ou, ainda, apontando para a tendência mais forte. Faz parte da cultura popular afirmar que os Beatles “são mais do que rock”, ou seja, estabeleceram um estilo único. Estes breves desenvolvimentos buscam justificar o adágio ao apontar para as camadas de determinação em dita obra. Isso responde uma visada de conjunto e interna, ou seja, tenta abarcar a carreira dos Beatles. O mesmo raciocínio é válido quando se tomam músicas em particular. Vejamos, antes de abordar canções em concreto, algumas considerações decorrentes da história da arte.

---

<sup>6</sup> Não é nosso intuito incorrer na adjetivação vazia. Para o escopo do artigo, nos limitaremos a tecer algumas linhas sobre duas canções tão emblemáticas do corte composicional nos Beatles. Mesmo porque nosso recorte, além de lógico, pois propõe a organização de um *corpus* musical a partir de pontos de inflexão, é também temporal, pois causado temporalmente (donde o destaque atribuído a *Rubber soul*). O mote trágico da tonificação da vida seria comum a ambas composições. Tanto quanto um objeto artístico, a vida é fruto de criação (obedece também ao princípio da mudança). A vida quer se renovar, quer seguir adiante (quer mais vida). Como desejar mais de tudo o que já ocorreu (independentemente de ser bom ou ruim), o vertiginoso retorno de todas as experiências? É possível querer tudo, inclusive o passado que causa dor e seus “fantasmas”. Some-se a isso o empecilho da irreversibilidade do tempo. Desejar a repetição de um momento acarreta na repetição de todos os momentos – *tudo retorna*, e nós com essa experiência.

## ARTE E HISTÓRIA

O pensamento sobre o tempo e a história passou por uma, por assim dizer, pedagogia estética. Uma vez munido das reflexões da antropologia e da história da arte, pode o pensamento abandonar o paradigma do tempo cronológico (Kracauer, 2006, p. 209-210). Henri Focillon estabelece que as diferenças no campo da arte, de ordem sensorial, quando reunidas em uma mesma obra, apontam a períodos distintos, tendo proveniências díspares. Tais períodos, não obstante, se deixariam organizar a posteriori e por comparação segundo etapas, presentificadas e assim reunidas na singularidade analisada: experimentalismo, classicismo, refinamento e um barroco – conjugados e modulados de diferentes modos em seus rasgos formais próprios; formam, assim, estilos. A relação entre história e obra, para além de uma identidade imediata de uma teoria do reflexo, implicará uma distribuição desigual da influência história em cada ente artístico existente ou “ponto de concentração”. O comentário tem por fim justamente detectar copresenças, proximidades, afastamentos, intempestividades e antecipações, sobrevivências, anacronismos e variações de velocidade (Focillon, 1981, p. 16-17, 86-87).

Das primeiras influências da música folclórica acelerada e das audições infantis de *standards* de jazz, acrescidas na adolescência pelo par êxtase erótico e abandono amoroso, o quarteto (como seus pares ingleses, aliás) se apropriou do lamento negro do *blues* e da energia do rock, criando o psicodelismo, fundindo instrumentos elétricos com orquestrações e anunciando subgêneros como o progressivo (*I want you*) e o *heavy metal* (tanto em *Twist and shout* quanto em *Helter skelter*) – respectivamente. Voltemos a uma escala micro, ou seja, a uma das partes ou momento da análise. A reprodução do gênero acarretou em seu deslocamento. Os vocais harmonizados, circulantes no universo de audição, se somam a guitarras elétricas e em harmonias que modificam a resolução das tríades naturais ao acrescentar uma sexta maior (Everett, 1999, p. 18); o rock negro e crítico em relação a Beethoven cruza o Atlântico e ganha novos contornos; a mais avançada tecnologia de gravação de estúdio, com então potentes ferramentas de edição, evoca acordes diminutos (de sonoridade dissonante) de Beethoven, tocados em guitarra e cravo, cuja letra não poderia ser mais hippie, ou seja, ao dar voz ao seu tempo: o amor é tudo e, se o amor é também o novo, ele é você – o que “*makes me high*”, trazendo a coloquialidade das alterações dos estados de consciência típicas do período.

### 1962-1970: DO ILIMITADO EM MENOS DE UMA DÉCADA

Sabe-se com Paul Ricœur (1983, 1985, 1987) que todo historiador e toda escola historiográfica funciona segundo condições de possibilidade. O historiador de ofício, ainda que não o tenha presente em mente ao buscar o passado e ao analisar arquivos, é condicionado por organizações temporais, não se dirigindo portanto a fatos brutos. Por isso nossa visada se orienta para o privilégio do momento vanguardista, consolidado em 1967 com *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*. O paralelismo com a interpretação althusseriana de Marx, agora retomado, se justifica da seguinte maneira: a obra que chegou a si mesma, como *O Capital*, tem nome e reconhecimento por parte de crítica e público. A pergunta é em qual momento se deu a virada de uma música alegre, mas ingênua, para uma problemática contemporânea de mescla orgânica entre elementos de alta e baixa cultura, integração da música popular a experimentos técnicos de estúdio e com arranjos clássicos, além da passagem, ao nível das letras, para psicodelia e luto – em oposição ao ethos amor-dor de alienação no outro. Pois bem, nossa tese toda daí parte, a saber, o corte se deu antes de 1967, ou seja, em 1965, em *Rubber Soul*. Jocosamente, desempenha o papel de nossa *Ideologia alemã*, incisiva operadora do câmbio com o qual se deve lidar na busca por seus efeitos.

Em 1962, o eu lírico idealiza seu objeto, elegendo-o como a meta perfeita a ser alcançada, fonte da alegria (violência disfarçada, ideologia: toda a responsabilidade é depositada no outro). A se pensar na faixa título do álbum debutante, *Please, please me*, o tom é de cobrança e de queixa. A amada é admoestada a assumir sua pretensa posição (não se sabe se assim de fato o deseja), como no estribilho, introduzido por pequeno *riff* marcadamente rockeiro: “*Come on, come on, please please me, like I please you*”. Apesar da incerteza, o lamento se escusa, não querendo soar “*complaining*”. O tema do amor romântico, partilhado em ambiência de cultura de massas, se revela como contrário, na medida em que a minha individualidade, e meu destino, estão depositados exclusivamente nesse outro.

Já em 1963 constata-se pequena e significativa mudança: trata-se de “*She loves you*”. Em depoimento ao documentário televisivo *Anthology* (1995, segundo episódio, 19min20s), o olhar retrospectivo de Paul McCartney vem a nosso auxílio. Ao invés da simples atmosfera de súplica, surge uma terceira pessoa, interrompendo o monólogo do eu-lírico sofredor (um amigo tenta intermediar a relação de um casal). Há um diálogo e uma referência à alteridade – tema da conversa e expressa no pronome pessoal *she*. Outra constatação do período, apontada no trecho imediatamente

anterior da película, é a modulação de acordes na passagem do tom maior para menor em *From me to you*, também de 1963.

O ano de 1964 trouxe novos elementos. O geralmente esquecido e carismático baterista, Ringo Starr, contribuiu com o título de um álbum, "*A hard day's night*". É o primeiro apenas com faixas autorais, após a autoironia de que estariam à venda, no título do trabalho imediatamente anterior. A obra rendeu uma primeira incursão no mundo do cinema, com película homônima. Nela, os músicos interpretam a si mesmos em seu dia-a-dia de jovens astros, lutando para serem músicos, fugindo da turba que lhes perseguia. Está-se longe de inventividade imagética. Contudo, a obra se oferece como sintoma. Os *Fab Four* estão em fuga, em perpétuo deslocamento. A isso se soma uma passagem ao cotidiano, haja vista a tirada de Ringo Starr e o ideal de família e rotina presentes, por exemplo, em *When I get home*. Após o sucesso em Inglaterra e a explosão norte-americana, forma-se um novo público, mais atento justamente às questões presentes. Esses ouvintes se encontram no meio de uma nova partilha da sensibilidade e não se contentarão, estima Decker, com a caracterização do amor como segredos sussurrados (referência a "*Do you want to know a secret?*") ou como um passeio de mãos dadas (em *I wanna hold your hand*) (Decker, 2009, p. 75). Presencia-se a saída dos anos 50 e a (tímida) entrada nos anos 60.

No que concerne nossa inquietação central, a faixa "*Things we said today*" merece nossa atenção. A localização temporal – o tempo do agora, "*today*" – é a primeira coordenada, a ser em seguida deslocada pelo fluxo do eu lírico. Se evoca o silêncio, quando não há o que se falar, para que o passado surja como promessa. Um casal está implicado, o que afasta o solipsismo ("*things we said*") e estabelece uma ética relacional. O eu lírico não é triunfal, e os acordes finais, sem palavras, são "abertos", resolvidos no encaixe harmônico, mas deixando soar a quarta (analogia com o efeito suspensivo do piano indefinidamente prolongado ao final de "*A day in the life*", de 1967). Malgrado os clichês de amor eterno, surge a imagem do amor como "sorte", encontro, acaso que faz nascer uma relação entre seres: "*Me, I'm just the lucky kind/ Love to hear you say that love is luck*".

É chegado 1965, o ano que não acabou. Há algo latente, que começa a se manifestar com mais vigor, autonomizando-se (inclusive para outros giros e posteriores combinações). Nossa primeira parada é o álbum *Help*. A canção título traz uma quebra de normalidade, um pedido de ajuda, em desespero. Performativamente, ou de maneira distanciada, vê-se, ou melhor, se ouve, uma disjunção entre letra e música, já que as harmonias naturais e a levada rápida deslocam tal demanda. Contudo, esse desespero não se limitou ao grito e foi simbolizado, se tornando música. "*I need somedy*", precisa-

se de alguém ou de um objeto? “*Help*”, repetição sem saída, “*not just anybody*” (que não seja qualquer um), “*Help*”, o ritornelo, “*You know I need someone*”, mas quem?, e finalmente “*Help*”. Pede-se por ajuda porque o ontem se mostra muito pesado, indizível em qualquer enunciação presente. A essa contribuição de Lennon, o contraponto, não menos desesperado, de Paul McCartney.

“*Help*”, e agora “*Yesterday*”, são canções bem distintas, mas que dialogam via a língua comum da angústia – música “encomendada” e inspiração vinda de um sonho, pouco importa sua motivação primeira. Uma leitura paralela entre as canções aponta vizinagem especulativa, e não estilística: “*I’m feeling down*” x “*I’m not half the man I used to be*”; “*But now these days are gone*” x “*There’s a shadow hanging over me*”.

O eu-lírico não se reconhece mais em seus próprios passos, “*I’m not half the man I used to be*”; o que se lhe abate, um insuportável passado que impede a ação e solicita tempo (Deleuze, 1997, p. 36-38), é também, dialeticamente, a possibilidade de cura, uma vez sendo integrada à vida. Ou seja, é percebida desde outro lugar, implicando em uma plasticidade de nossa memória, então assumida. Mesmo porque se escuta, ao fim e ao cabo, em reconciliação: “*Oh, I believe in yesterday*”. Adorno (1976, p. 45; 1977, p. 10) dirá que “a filosofia consiste no esforço do conceito em curar as feridas que necessariamente inflige o próprio conceito”; ou, ainda, “cada termo filosófico é a cicatriz enrijecida de um problema não resolvido”.

Artistas em impasse criativo, quer seja por não suportar a azáfama das turnês, quer seja por não poderem se dedicar a seu ofício; paradigma musical em crise, em vias de romper-se para reformular-se. Nesse sentido, o abalo das estruturas psicológicas, como descrito em “*Help*”, é tanto um elemento para o luto quanto a abertura para outras formas de existência. Falamos do psicodelismo. O encontro com o outro ou com o mundo (o outro do homem, em nossa leitura temática privilegiando a alteridade) não é sonhado ou impossível – ainda que remeta ao transe. Presencia-se às experimentações dos sentidos e do sentido com a cultura lisérgica.

## DA TRANSIÇÃO

Por que concentrar a análise em “*Rubber Soul*”? Público e crítica estão, em geral, de acordo ao estabelecer o *Sergeant Pepper’s* senão como o “auge” ao menos como o momento da guinada na carreira dos Beatles (no jargão que propomos, o momento do “corte”). Mais uma vez, o que justifica a eleição de “*Rubber Soul*” como ponto de apoio, como centro da análise? É um disco antes da “nova roupagem” – literalmente. Nele, vemos uma forma ambígua, não muito clara, não evidente: em uma palavra, se

trata de um “álbum de transição”. Transição da Beatlemania ao período de inovação no estúdio e também à maturidade. Inserindo isso na obra dos Beatles, “*Revolver*” e “*Sgt. Pepper’s*” seriam desenvolvimentos autônomos desse novo patamar, desse novo “processo criativo”. Para o historiador dos Beatles Mark Lewisohn, *Rubber Soul* foi a “arqui necessária plataforma entre o gênero de música pop de ‘*Help*’ e as ideias experimentais de ‘*Revolver*’” (Lewisohn, 1989, p. 63). Uma diferença entre o *Rubber Soul* e o *Sgt. Pepper’s* seria que o primeiro teria sido o “álbum da maconha” (depois de *Help*, *hemp*), enquanto o segundo foi, certamente, o “álbum do ácido” (MacDonald, 2007, p. 353; Norman, 2003, p. 356).

### O “CASO” RUBBER SOUL

*Rubber Soul* teria sido mais influenciado pelo *folk* e por nomes como Bob Dylan e The Byrds. Além disso, segundo entrevista de Paul veiculada em “*Anthology*” (The Beatles, 2000, p. 193), a tal “alma de borracha” teria sido uma referência de um “coroa de blues” a Mick Jagger<sup>7</sup>. Além do rock, vemos também *country* e música indiana. A versão americana da gravadora Capital, e seu clima mais folk, influenciou Brian Wilson ao reunir os títulos acústicos. O comentarista John Kimsey (2009, p. 235) fala de um padrão “MTV *unplugged avant la lettre*”. Na Inglaterra, foi um disco referência para Pete Townshend e Ray Davies (Decker, 2009, p. 77).

De modo geral, pode-se dizer que os Beatles oscilavam entre uma vulnerabilidade *à la* Roy Orbison e a confiança adolescente *à la* Little Richard. O que os teria levado à mudança? James Decker elenca alguns fatores: 1) “Turismo narcótico”; 2) desgosto por multidões (não mais se ouviam no palco); 3) falta de tempo livre para experimentos musicais (agenda cheia com turnês intermináveis – a chamada “conquista da América” teve seu preço, além da rotina de ter de gravar, por contrato, dois discos por ano e a gravação de filmes – eles mesmos se puseram à venda, no álbum “*Beatles for sale*”. Que nos lembremos também dos constrangimentos da turnê nas Filipinas, em 1966); 4) vontade de ter novas experiências culturais, como a leitura desinteressada e o cinema; 5) fascinação por tecnologia de estúdio; e 6) também independência financeira.

Eles saem do dualismo angústia x êxtase (ou experiências negativas ou positivas) e passam a abordar, em uma mesma faixa, ambas as situações. Não há pureza: cada música internaliza a ambiguidade, a contradição da existência. Note-se que a ambiguidade como temática não era expediente comum na música *pop*. A energia bruta de faixas rapidamente compostas e gravadas cedeu

---

<sup>7</sup> O que levanta a hipótese de uma influência dos Stones no disco.

lugar às possibilidades técnicas oferecidas pelo estúdio. O desafio era se expressar e criar sem perder o público. A saída encontra por eles foi o “artesanato”: menos agenda e mais gravação. Começando a prestar atenção à produção de George Martin, viram que também podiam contribuir no estúdio (seguimos, neste apartado, as linhas gerais de Decker, 2009, p. 75-89).

Os depoimentos dos componentes do conjunto mostram que estavam atentos às transformações então em curso. Lennon percebia avanços técnicos e artísticos, tomando como exemplo as horas gastas para a gravação de uma peça. “Nos tornamos contemporâneos”, refletiu, apontando para a inflexão de *Rubber Soul*. “Éramos mais precisos ao fazer o álbum, é tudo, e nos ocupamos da capa e de tudo mais” (The Beatles, 2000, p. 193). A capa, por sinal, com foto de Robert Freeman e tipologia alongadas, sugere a expansão das “portas da percepção”, para soar como à época. O resultado, recorda-se MacCartney, se deu ao acaso de uma projeção de slides. O compositor assim define o novo período: “Tivemos nosso período fofo [*cute*] e agora era a hora de se expandir” (The Beatles, 2000, p. 197). Já para Harrison, finalmente, não há quase diferença entre *Rubber Soul* e o título subsequente, *Revolver*: “Para mim, poderiam ser Volume um e Volume 2” (The Beatles, 2000, p. 212). O biógrafo da banda, Mark Lewisohn, aponta para a “arqui-necessária plataforma entre a classe de música *pop* de *Help* e as ideias experimentais de *Revolver*” (Lewisohn, 2000, p. 202).

A condição de encarnar, em um só tempo, a condição de vanguarda e ser líder de vendas complexifica ainda mais o fenômeno. A tal sobredeterminação, se soma também uma característica do capitalismo recente, a saber, de apropriação das novidades, então redirecionadas a um público. Segundo James Decker (2009, p. 75-89), o público dos Beatles até então se dividiria em dois. De um lado, aqueles que aceitariam, acriticamente, qualquer coisa vinda do grupo, seguindo a “marca” explorada por Brian Epstein; de outro, os que ficariam desapontados, decepcionados com mudanças. A apreciação crítica se daria nas brechas dessa recepção fortemente condicionada<sup>8</sup>. Ora, mudanças audaciosas e estimulantes para os autores podem surtir efeito contrário no público. Com o fenômeno do “estranhamento”, pode surgir a via da abertura e, inversamente, o reacionarismo da identidade – o estranho como aquilo que deve ser conhecido, ou, ao contrário, a novidade como ameaça à integridade.

Na indústria cultural, qualquer laivo de contradição ou de fuga é ou rechaçado ou passível de recuperação, de agenciamento normalizador. Quando a obra não remete ao cotidiano do público,

---

<sup>8</sup> Talvez quem tenha mais sofrido com mudanças foi Bob Dylan ao adotar a guitarra em 1965, em seu “*Bringing it all back home*” (1965), como constata o filme de Scorsese “*No direction home*” (2005).

este tende a negar novas experiências. Em um contexto de produção e consumo de massa, onde os produtos pouco se diferenciam, a busca é sempre por mais do mesmo. Não obstante, os Beatles não se tornaram “irreconhecíveis”, não cortaram seus vínculos com a civilização (como nas propostas da música dodecafônica ou atonal, onde os intervalos rítmicos e sonoros ocidentais são descartados – Schönberg, Alban Berg, Stockhausen e uma certa estética do desconforto que obriga que o ouvinte saia da passividade sensitiva). Eles acrescentaram novos elementos – técnicos (gravação) e estéticos (estilo e tema) – ao paradigma do *pop rock*. Cultivaram o público existente e criaram uma nova audiência.

### ANÁLISE (NÃO EXAUSTIVAS) DE MÚSICAS DO ÁLBUM

Na aparição do personagem “*Nowhere man*” no filme *Yellow Submarine* vemos um homem isolado, se escondendo da experiência e do contato com erudição e citações (seus “*nowhere plans*” se destinam a “*nobody*”). Eis sua apresentação: “*Ad hoc, ad loc and quid pro quo. So little time — so much to know!*”. Ele sequer tem certeza se fala inglês. O contato com uma obra, algo coercitivo, pois resulta de uma experiência presente, parece não lhe dizer nada: “*doesn't have a point of view*” e “*just sees what he wants to see*”. A obra é encarada de forma absolutamente reificada, ou seja, antiestética, como uma mera projeção de si. Somos todos produtos desse espírito do tempo. Contudo, John se inclui naquilo que mostra: “*isn't he a bit like you and me?*”. Mesmo esse ser pode mudar: “*take your time, don't hurry*”. Como futuramente no Jude da composição de Paul, o *Nowhere man* pode mudar e precisa de ajuda. Essa canção, a quarta do álbum, mostraria claramente a mudança do grupo e a assunção de nossa fragilidade constitutiva.

Vejamos “*Think for yourself*”, cujo título é imediatamente filosófico, pense por si só, pense sozinho. Sugere-se aqui sua tradução latina, ou tedesca, por *Sapere aude!* O ouse saber kantiano que retira o sujeito da dependência infantil e o alça à universalidade (Kant, 2020; Cf. Foucault, 1994). Dizer isso ao ser amado não é desdém – muito pelo contrário, é uma exortação à autonomia, à tomada de posição. Nessa interpretação, a música mostraria um diálogo entre uma parte querendo rever as coisas positivas dos sonhos, dos olhos fechados (“*the good things that we can have if we close our eyes*”), e outra parte tomando distância. A questão vai além de uma corriqueira insatisfação amorosa – se trata de um convite ao pensamento. Mais do que isso: a relação não pode se basear nas “*good things*” de uma vida convencional. O tempo é de mudança. Aceitar a realidade como ela é leva à “*misery*” – ainda que haja protesto e a parte convencional afirme que a postura crítica pode levar à “*ruins of life*”. A oposição é entre o que “*pensa*” e a “*mind opaque*”. Há amor, há consideração – é possível mudar (“*time to rectify*”).

Numa outra leitura, há só uma voz, e o fechar os olhos é sonhar com o novo, com a paz e o amor realizados.

Já citada anteriormente, “*In my life*” fala de um passado, mas de um passado vivo, de um passado que muda graças a uma outra visão do presente, cujo movimento de nostalgia é não essencialista. Há um pertencimento ao passado, mas se reconhece a dinâmica do tempo: é o encontro amoroso presente que faz que se reveja o passado com afeto (o tema da memória, antes da espacializacado do tempo no passeio por “Penny Lane” e da despersonalização de “Strawberry fields”, da melancolia do melotrom ao surto dissonante). O passado não fica idealizado, não sai ileso diante do amor presente (*these memories loose their meanings*): o presente é o novo (*noone compares with you*), o amor é o novo (*love as something new –* outra roupagem de *Because*). Não se trata de, num gesto de raiva, apagar o passado: há espaço para o novo, elemento que possibilita a comparação entre os tempos. Não estamos mais no “*hand to hand*” e tampouco no “*let me whisper in your ear*”.

## CONCLUSÕES

Tentou-se apontar para o câmbio interno operado pela produção musical do conjunto britânico de, por falta de nome melhor, *pop rock* The Beatles. A cada lançamento de álbum em seu microcosmos, se vê, por meio da forma canção, o tema romântico do amor e da relação com o outro. Esse fio interpretativo, contudo, não se presta ao estabelecimento de uma identidade. Muito pelo contrário, possibilita que melhor se compreendam as metamorfoses estilísticas e sensoriais empreendidas pelos músicos. Dito de outra maneira, comparamos figuras ou momentos de idealização com seus pares, um tanto díspares, a bem da verdade, posteriores, destituídos de posições unilaterais. Uma tal disposição implica em uma ideia de pedagogia, ou seja, de crítica ao ponto de partida. Mais do que uma teleologia, a proposta se aproxima, antes, de uma educação sentimental, vendo no cancionero comentado um calendário de vivências, tão particulares quanto universais, posto que compartilhadas. Saindo da exclusividade do discurso da recepção individual, mas ao mesmo tempo recusando um rebatimento imediato de representações sociais, apostamos na compreensão de uma sequência lógico-intensiva (ou seja, em um só tempo formalizável e imanente a obras geradoras de subjetividade, no sentido de modos de sentir e de pensar) que tem nutrido distintas gerações nas últimas décadas. A partilha do sensível do hoje é, ao menos em parte, devedora dos Beatles. Quer seja na histeria das massas crentes, quer na resistência contracultural diante da coisificação irrefreada de nosso *socius*.

Quem sabe a definição mais “adequada” do amor, se é que arte e filosofia podem arrogar-se tal tarefa, venha da canção *Something*, de 1969. Por ser posterior ao núcleo escolhido cremos reunir suas principais características. O amor é *algo*, opaco, esse alguma coisa que nos move ao outro e nos faz abrir mão de nós mesmos. Contudo, ao sermos indagados sobre o que é, toda resposta positiva presto se esvai. Em termos internos à obra, vê-se a passagem da idolatria à confiança. Malgrado tudo, sim, se sabe que a união presente é desejada. O solo de guitarra de Harrison, em dó maior, caminha tranquilo até a ponte cromática, na qual, descontrolado, chamusca, volteia, faz *bends* e não repousa em tônica alguma – como a se espantar com essa coisa que insiste e se mantém, mantendo-nos. O *riff* final, também cromático, ou seja, obedecendo a mesma harmonia anterior (relação entre notas), está apaziguado.

## REFERENCIAS

- Adorno, T. W. (1977). *Terminología filosófica* (Vol. 2). Taurus.
- Adorno, T. W. (1976) *Terminología filosófica* (Vol. 1). Taurus.
- Althusser, L. (1965a). *Pour Marx*. Maspero.
- Althusser, L. (1965b). *Lire 'Le Capital' II*. Maspero
- Badiou, A. (2015). *A aventura da filosofia francesa no século XX*. Autêntica.
- The Beatles (2000). *The Beatles Anthology*. Chronicle.
- Decker, J. (2009). Try thinking more: Rubber Soul and the Beatles' transformation of pop. En K. Womack (Ed.). *The Cambridge Companion to The Beatles* (pp. 75-89). Cambridge University. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521869652.006>
- Deleuze, G. (1997). *Crítica e clínica*. Ed. 34.
- Deleuze, G. (1988). *Diferença e repetição*. Graal.
- Deleuze, G. (1976). *Nietzsche e a filosofia*. Rio.
- Deleuze, G. (1975). *Lógica do sentido*. Perspectiva / EDUSP.
- Everett, W. (1999). *The Beatles as musicians*. Oxford University.
- Focillon, H. (1981). *Vie des formes*. PUF.
- Foucault, M. (1994). Qu'est-ce que les Lumières? En M. Foucault. *Dits et écrits IV* (pp. 562-578). Gallimard.
- Foucault, M. (1997). *Nietzsche, Freud, Marx – Theatrum philosophicum*. Princípio.

- Grundlhener, P. (1986). The New Columbus. En P. Grundlhener, *The poetry of Nietzsche* (pp. 136-137). Oxford University.
- Kant, I. (2020). Resposta à pergunta: O que é esclarecimento? *Estudos Kantianos*, 8(2), 179-189. <https://doi.org/10.36311/2318-0501/2020.v8n2.p179>
- Kimsey, J. (2009). An abstraction, like Christmas: the Beatles for sale and for keeps. En K. Womack (Ed.). *The Cambridge Companion to The Beatles* (pp. 230-254). Cambridge University. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521869652.015>
- Kracauer, S. (2006). *L'Histoire*. Stock.
- Lewisohn, M. (2000). *The Complete Beatles Chronicle*. Harmony.
- Lewisohn, M. (1989). *The Beatles recording sessions*. Harmony.
- MacDonald, I. (2007). *Revolution in the Head*. Chicago Review.
- Martin, G. e Pearson, W. (2017). *Paz, amor e Sgt. Pepper's*. Sonora.
- Marx, K. e Engels, F. (1968). *L'Idéologie allemande*. Sociales.
- McCartney, P. e Gambaccini, P. (1976). *In his own words*. Music Sales Corp.
- Norman, P. (2003). *Shout – the true story of the Beatles*. Fireside.
- Pound, E. (1960). *ABC of Reading*. New Directions.
- Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível*. Editora 34.
- Renault, E. (2009). Marx et sa conception déflationniste de la philosophie. *Actuel Marx*, 2(46), 137-149. <https://doi.org/10.3917/amx.046.0435>
- Renault, E. (1995). *Marx et l'idée de critique*. PUF.
- Ricœur, P. (1987). *Temps et récit* (Vol. 3). Seuil.
- Ricœur, P. (1985). *Temps et récit* (Vol. 2). Seuil.
- Ricœur, P. (1983). *Temps et récit* (Vol. 1). Seuil.
- Womack, K. (Ed.). (2020). *The Beatles in Context*. Cambridge University. <https://doi.org/10.1017/9781108296939>