

O DIÁLOGO MARTIN-BEATLES: ASPECTOS DO TRABALHO DE CONCEPÇÃO, PRODUÇÃO E ARRANJO

The Martin-Beatles dialog: work aspects of conception, production and arrangement

Filipe Ferrer de Figueiredo e Costa
Sérgio Antônio Canedo

Resumo: A obra dos Beatles, por trás de tantas inovações e formas de expressão, sempre contou com a perspicácia e amplitude da visão de George Martin, o produtor musical e arranjador das canções dos rapazes de Liverpool em sua quase totalidade. Este trabalho consiste em desvendar e aquilatar a relevância de Martin, ao demonstrar a interação entre a mente criativa da banda e a inteligência do produtor a partir de apontamentos dessa rica parceria, trazendo especialmente a análise da canção *I am the walrus*, obra tópica que evidencia esse diálogo.

Palavras-chave: Beatles; George Martin; *I am the walrus*; arranjo; orquestração.

Abstract: Allied with the genius of the Beatles, and behind all those innovations, was George Martin's vision. Martin was the musical producer and arranger of almost all the songs of the boys from Liverpool. This article consists in unveiling and giving credit to Martin's relevance on the Beatles' work and showing the interaction between the band's creative mind and the producer's intelligence, and also his orchestrations and arrangements, by making notes on this rich partnership and analyzing *I am the walrus*, song that emphasize this dialogue.

Keywords: Beatles; George Martin; *I am the walrus*; production; orchestration.

A rica e ainda viva trajetória dos Beatles em seus diversos álbuns e realizações estão marcadas por aquele que é chamado de o quinto Beatle: o produtor e músico George Martin. O trabalho que os envolveu vem sendo objeto de estudos em meios acadêmicos e revistas especializadas, já que não é possível ignorar sua forte presença imaginativa e informativa. Muitos daqueles que estiveram perto desse trabalho épico da banda e de seu produtor atestam a grande, intensa e profícua colaboração que os envolveu.

Sir George Henry Martin nasceu numa família sem tradição musical, mas na adolescência aprendeu a tocar piano de ouvido. Já então montara um conjunto de danças que era ativo em seu período escolar. Serviu na Segunda Guerra Mundial e, em 1947, foi desmobilizado, ficando sem ter o que fazer. Graças a um contato que tivera durante a Guerra e que o ouvira tocar, ingressou na Guidehall School of Music, estudando o oboé como segundo instrumento. Ao término do curso, passou a tocar como *free lancer* em orquestras e bandas.

Em 1950, Martin ingressa na Parlophone, subsidiária da EMI, como assistente de artistas e repertório. Recebia um salário sofrível, que o obrigava aos seus cachês e, ao mesmo tempo, permitia que organizasse concertos de orquestras em escolas.

Aos poucos, foi se tornando responsável pela parte dos discos populares e chegou a trabalhar com alguns nomes do jazz. Obteve algum sucesso com uma série de discos humorísticos. A Parlophone de então estava atrás de suas concorrentes, que traziam ou descobriam talentos que tinham mais projeção e sucesso. Martin esperava que sua sorte mudasse com a chegada de um sucesso real. Veio, então, o momento em que Brian Epstein (1960 *apud* DAVIS, 1968, p. 260), empresário, apresenta os Beatles a Martin, que se lembra do encontro:

Não fiquei entusiasmado pelo que ele me mostrou. Não achei nada de extraordinário nas músicas ou nos cantores. Todavia, achei que eles produziam um som bastante interessante. E prometi-lhes fazer um teste de gravação.¹

Apesar de tais e iniciais impressões, Martin atravessou os anos 1960 produzindo e arranjando a música dos Beatles. Sempre atuou na tentativa de buscar expressões para as muitas facetas e transformações que se mostraram naquela trajetória, ou seja, desde as baladas iniciais dos Beatles até seus momentos de profundo questionamento e verticalização de suas pontuações mais críticas e existenciais. Martin valeu-se de um agudo senso de observação e de oportunidade, associado a uma significativa cultura musical, e foi capaz de oferecer maiores recursos para a expressão das canções, das

1 Informação conseguida através de uma entrevista feita por Hunter Davies para sua biografia autorizada.

ideias e das atitudes dos “caras” de Liverpool.

Além daquilo que se pode depreender da associação entre Martin e os Beatles, um valioso documento é o livro de Mark Lewisohn, *The Beatles recording sessions*. Seria difícil descrever ou relatar aqui todas as interações e colaborações perpetradas naquele diálogo, mas não se pode fugir à tentação e mesmo à importância de mostrarmos algo dele.

Já na primeira gravação dos Beatles, *Love me do*, Martin insistiu com a banda para que, após o longo “please”, fosse cantado “Love me do”, já que na versão primeira só se cantava “Love me”. Assim, a gaita (Lennon) passa a coincidir com aquele “do”.

Please, please me, um compacto de sucesso, logo depois foi o primeiro álbum da banda. Martin considerou a canção lenta. Uma vez acelerada, criou o *riff*² que introduz a música. Martin (1963 *apud* LEWISOHN, 1988, p. 26)³ diz não saber “como eles o fazem. Nós estivemos gravando o dia inteiro, mas quanto mais gravávamos, melhor eles ficavam”. Em uma sessão de *overdubs*⁴, o produtor adicionaria piano à música *Misery*, e acabou por não utilizar a celesta e o piano que acrescentara a *Baby it's you*.

Em *I wanna hold your hand*, ainda que o uso de três vozes seja muito recorrente na obra da banda, deve-se considerar a singularidade do arranjo dessa canção. Martin (1963 *apud* LEWISOHN, 1988, p. 36) comenta: “Eles sempre experimentaram harmonização vocal, tudo o que eu fiz foi mudar algumas notas estranhas”⁵.

Seguiu-se o álbum *A hard days night*, com a música título na abertura, como lembra Martin (1964 *apud* LEWISOHN, 1988, p. 43): “Nós sabíamos que a música abriria tanto o filme quanto o LP, então nós queríamos particularmente uma música forte e com uma introdução de efeito. O acorde estridente na guitarra era o início perfeito”⁶.

O diálogo entre Beatles e Martin começa a mudar a partir da primeira gravação do disco *Beatles for sale*. Em *Baby's in black*, Harrison executava a introdução que continha uma *alavancada*, recurso da guitarra elétrica que oscila a afinação das notas. Martin não mais procurava interferir frontalmente com suas ideias, mas questionava sobre o que os Beatles realmente queriam até que se chegasse a um consenso.

Novamente, em *No reply* e *Rock n' roll music*, esta de Chuck Berry, George Martin

2 Um *riff* é uma progressão de acordes, intervalos ou notas musicais, que são repetidas no contexto de uma música, formando a base ou acompanhamento.

3 As citações que ora são apresentadas têm como referência o livro *The Beatles recording sessions*, de Mark Lewisohn, e serão apresentadas em tradução livre.

4 *Overdubs* são acréscimos feitos a uma gravação já concluída.

5 Informação conseguida através do arquivo dos diários de gravações dos Beatles, de 17 out. 1963.

6 Informação conseguida através do arquivo dos diários de gravações dos Beatles, de 16 maio de 1964.

ficou encarregado de tocar piano e, como pontua Lewisohn (1988, p. 50), “mostra ser um grande pianista de *rock n’ roll*, com uma performance talentosa”.

Em 1965, foi concebido o disco *Help!*, com doze músicas autorais e dois *covers*. Martin adotou um novo processo de gravação: a banda tinha os ensaios gravados, armazenando-se essas gravações, o que tornava tudo mais rápido e econômico. Composição de McCartney, o clássico *Yesterday* foi a primeira canção da banda a ser gravada com um quarteto de cordas. Inaugura-se uma nova era na carreira deles, com o quarteto sempre usado, até o fim da banda. Foi, claro, uma sugestão de Martin. Paul então hesitou, apesar de concordar que a música exigia algo mais. Aderiu à ideia, exigindo, porém, que não houvessem *vibratos*⁷; queria um som puro. Martin (1965 *apud* LEWISOHN, 1988, p. 59) relembra o processo:

Paul trabalhou comigo na partitura, colocando o cello e os violinos. Há uma parte específica que foi ideia dele – e eu gostaria de ter pensado nisso! – quando o cello cresce na sétima na segunda vez. Ele também gostou da ideia de segurar uma nota no agudo, no primeiro violino na última seção. Para ser honesto, eu achei aquilo meio entediante, mas aderi à sua demanda. O resto do arranjo foi completamente meu.⁸

Rubber soul, também de 1965, é um divisor de águas na carreira da banda quando, do apelo mais *pop*, vai-se a uma fase mais experimental. Em *Michelle*, Martin sugere a Paul que cante certas partes em francês. McCartney sempre manifestou sua satisfação com a marcante sequência cromática e descendente do baixo. Ele chega a dizer ser algo “no estilo de Bizet”, talvez porque se recorde do solo *l’amour est un oiseau rebelle*, a *habanera*, sendo que o cromatismo caracteriza os solos principais da personagem-título, *Carmen*. Tal característica, nos baixos, terá interessantes consequências harmônicas. Martin (1965 *apud* LEWISOHN, 1988, p. 69) comenta *Rubber soul*: “Foi o primeiro álbum a demonstrar o crescimento dos Beatles para o mundo. Pela primeira vez, nós começamos a pensar nos álbuns como arte em plenitude”.⁹

Em 1966 surge *Revolver*, o primeiro disco de uma nova era para a sonoridade da banda, como fica evidente pelas palavras de Lewisohn (1988, p. 70):

Seria um erro assumir que os Beatles sozinhos foram responsáveis por esse disco extraordinário ou pelo progresso que se tornou uma marca registrada no futuro da banda.

7 Oscilação dos dedos da mão esquerda que “acerta” a afinação, tornando as notas “trêmulas”.

8 Informação conseguida através do arquivo dos diários de gravações dos Beatles, de 11 jun. 1965.

9 Informação conseguida através do arquivo dos diários de gravações dos Beatles, de 11 jun. 1965.

George Martin foi, como sempre, um ingrediente vital no processo, sempre inovando a si mesmo, incansável na busca de novos sons e um tradutor das ideias vagas dos Beatles.

Eleanor Rigby foi um perfeito trabalho de equipe entre Martin e McCartney, autor da canção. Martin (1966 *apud* LEWISOHN, 1988, p. 77) nos conta:

Eu fui muito inspirado por Bernard Herrmann, em particular a partitura que ele compôs para o filme *Farenheit 451*, de Truffaut. Aquilo realmente me impressionou. Especialmente a escrita das cordas estridentes. Quando Paul me disse que ele queria cordas em ‘Eleanor Rigby’ como base rítmica, a influência fora a partitura de Herrmann.¹⁰

Aquela música também revolucionou o processo de gravação. Martin captou os instrumentos com microfones muito perto das cordas, quase as tocando, deixando os músicos horrorizados, seguramente por terem de se manter mais rígidos. Mas, pelo caráter rítmico do arranjo, o corpo do violino, por exemplo, mantém-se mais firme, e a articulação rítmica fica a cargo do arco, na mão direita.

Em *Got to get you into my life*, McCartney queria uma sessão de metais. Não havia nada escrito: Paul sentou-se ao piano e, em cima de uma base já pronta, tocou algumas ideias para Martin, que as registrava e trabalhava sobre elas.

O solo de trompa que chama a atenção em *For no one* foi também ideia de Paul, que o cantarolou para Martin, que anotou o que entendeu e deu-lhe certo ar barroco, correlato ao cravo usado no arranjo. O trompista foi Alan Civil, convidado e velho conhecido de George Martin desde os tempos da EMI. Já em *Here there and everywhere*, temos o arranjador habilidoso nas harmonizações, com mais um precioso trecho a três vozes, dos quais Martin (1966 *apud* LEWISOHN, 1988, p. 83) fala com bastante humildade:

A harmonização vocal em *Here there and everywhere* é muito simples, apenas tríades cantadas ao fundo pelos rapazes, muito fáceis de se executar pelos mesmos. Não há nada muito inteligente, sem contraponto, apenas harmonia se movendo em blocos. Muito simples de ser feito [...] porém muito eficaz.¹¹

Strawberry fields forever, gravada como *single*, continha todas as características

10 Informação conseguida através do arquivo dos diários de gravações dos Beatles, de 28 de maio de 1966.

11 Informação conseguida através do arquivo dos diários de gravações dos Beatles, de 14 jun. 1966.

especiais que foram aprendidas ao longo dos anos. Isso especialmente em 1966, com recursos como *tapes* de trás para frente, instrumentações atípicas, variações na velocidade das gravações etc. Lennon compôs a canção a partir de vivências de sua infância em Liverpool, sendo *Strawberry fields* um orfanato do exército da salvação. É considerada uma das maiores canções pop de todos os tempos. O melotron, um instrumento que simulava e sintetizava sons, precursor do sintetizador de cordas, é ali usado para simular flautas graves. Segundo Jerry Boys (1966 *apud* LEWISOHN 1988, p. 87), nunca ninguém havia feito isso antes (informação verbal)¹². E depois de ponderar com John, Martin compôs um arranjo para quatro trompetes e três cellos. Martin (1966 *apud* LEWISOHN, 1988, p. 89) nos conta que

antes da primeira gravação de ‘Strawberry Fields Forever’, John ficou na minha frente no estúdio e tocou a canção no violão. Foi absolutamente amável. Depois, quando começamos a gravar com os instrumentos usuais, comecei a ficar muito pesado. John não disse nada, mas eu sabia que não era o que ele desejava. Então eu não me surpreendi quando uma semana ou mais ele sugeriu que gravássemos novamente, talvez trazendo alguns músicos de fora para complementar os Beatles. Trabalhamos juntos até chegar no arranjo dos trompetes e cellos.¹³

Outro instrumento atípico em *Strawberry fields* foi o *swordmandel*, uma espécie de harpa de mesa trazido pela influência “indiana” de George Harrison. As duas gravações foram completadas. Mas chegou-se a um embate, narrado por Martin (1966 *apud* LEWISOHN, 1988, p. 90):

John Lennon me disse que havia gostado das duas versões de ‘Strawberry Fields Forever’, a original, canção com instrumentação leve, e a versão intensa, com o arranjo composto. Ele disse ‘Por que você não junta a introdução da primeira com o fim da segunda?’ Há apenas dois contras. Elas estão em afinações e tempos diferentes. Então ele me disse, ‘você pode consertar isto!’.¹⁴

O produtor conseguiu a proeza de igualar as duas partes alterando a velocidade das gravações. Um ouvido mais atento pode detectar, aos sessenta segundos, a passagem entre elas.

O álbum *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* foi lançado em 1967. *A day in the*

12 Informação conseguida através do arquivo dos diários de gravações dos Beatles, de 24 nov. 1966.

13 Informação conseguida através do arquivo dos diários de gravações dos Beatles, de 8 dez. 1966.

14 Informação conseguida através do arquivo dos diários de gravações dos Beatles, de 9 dez. 1966.

life, começou a ser gravada junto com *Strawberry fields*; são dois épicos de Lennon. A canção é um exemplo diferente da famosa parceria, pois a introdução e a parte final são de John e o meio de Paul. McCartney havia composto “Woke up, fell out of bed”¹⁵, um fragmento de canção sem início nem final, e que se encaixou perfeitamente à parte que John tinha composto [“I’ve read the news today (...)”]. Ambos pensaram faltar algum elemento que ligasse as duas partes e então decidiram deixar um espaço de vinte e quatro compassos entre elas, cuja delimitação foi feita pelo uso do som de um despertador, que ainda hoje ouvimos e que foi mantido pelos autores, dado o contexto da parte composta por Paul.

Ringo também contribuiu com um trabalho de percussão bem distinto, como afirma Martin (1967 *apud* LEWISOHN, 1988, p. 95):

Aquilo foi totalmente sua ideia. Ringo tinha um sentimento tremendo para cada canção e ele sempre nos ajudou a acertar o tempo na primeira vez. Ele é um baterista muito sólido, o que sempre fez com que as gravações fossem muito mais fáceis.¹⁶

O trabalho de Ringo entre 1962-1970 é muito bom, e apenas raramente, levando-se em conta as centenas de gravações, ele foi pego errando ou oscilando o tempo.

A ideia pra preencher aqueles 24 compassos de *A day in the life* foi de Paul. Ele pensou uma orquestra com aproximadamente 90 músicos tocando do som mais grave ao som mais agudo em *glissando*¹⁷, de acordo com o registro particular de cada instrumento. Foi Martin quem deu vida àquela ideia e nos descreve o processo de como trabalhou a orquestra (MARTIN, 1967 *apud* LEWISOHN, 1988, p. 96):

No começo eu escrevi na pauta a nota mais grave que cada instrumento poderia tocar terminando com um acorde de mi maior. E no começo de cada um dos 24 compassos eu coloquei uma nota mostrando onde cada um deveria estar no determinado ponto. Depois eu tive que instruí-los. ‘Nós vamos começar muito piano e terminar muito forte. Nós começaremos bem grave e terminaremos bem agudo. Vocês terão que pavimentar o seu próprio caminho até lá, o mais glissando possível; para os clarinetes fazerem barulhos, trombones glissando, violinos glissando sem digitar nenhuma nota. E não importa o que você faça, não escute

15 Tradução: Acordei, caí da cama.

16 Informação conseguida através do arquivo dos diários de gravações dos Beatles, de 3 fev. 1967.

17 *Glissando* é quando há o ascender ou descender entre pontos distintos de uma gama sonora sem que haja articulações escalares, diatônicas ou cromáticas. Como exemplo, podemos nos lembrar dos sons de uma sirene.

o companheiro ao seu lado, pois eu não quero que vocês façam a mesma coisa'. Claro que eles me encararam como se eu fosse louco [...].¹⁸

Paul e Martin regeram a orquestra. Os Beatles conseguiram fazer com que os músicos portassem carecas e perucas, narizes de animais e de palhaço, patas de gorila, chapéus engraçados, e acessórios de carnaval. Era um feito conseguir isso de membros da Real Filarmônica Orquestra e da Sinfônica de Londres, além dos balões e apetrechos colocados na ponta dos arcos, das varas dos trombones etc. Eram quarenta músicos, que na verdade tornaram-se 160, pois Martin usou a orquestra em quatro pistas na gravação, o que nunca fora feito. Ele conta, satisfeito: “Quando terminamos a parte orquestral, uma parte de mim dizia que estávamos sendo um pouco comodistas aqui. A outra parte de mim dizia: ‘Isso está maravilhoso’.” (MARTIN, 1967 *apud* LEWISOHN, 1988, p. 97).¹⁹

No entanto, sentiu-se ao final que, depois da segunda parte de Lennon e do grande *glissando*, ficava faltando alguma que conferisse um *gran finale* ao processo. Novamente McCartney: sugeriu que se terminasse com o acorde de mi maior tocado em três pianos ao mesmo tempo e a oito mãos, quais sejam, Lennon, McCartney, Starr e Mal Evans²⁰.

A letra de *Being for the benefit of Mr. Kite!* advém de Lennon, ao simplesmente retirar o texto de um anúncio de circo que se apresentou na cidade de Lancashire em fevereiro de 1843. Ele comprara o anúncio num antiquário durante a filmagem do vídeo para *Strawberry fields*. A instrumentação base de *Mr. Kite* era composta por baixo, bateria e um *harmonium*²¹, na intenção de criar a atmosfera circense. Martin foi quem gravou o *harmonium*, passando por horas de experimentação até chegar ao timbre que desejava. Ele fala sobre a concepção de *Mr. Kite!* (MARTIN, 1967 *apud* LEWISOHN, 1988, p. 99):

Em 1967 nós estávamos construindo quadros sonoros e meu papel havia mudado – agora era interpretar aqueles quadros e trabalhar o melhor para transpô-los para a gravação. Paul era ótimo – ele podia expressar o que ele desejava, os sons que ele queria. Mas John era menos articulado musicalmente. Ele fazia alguns ruídos e tentava descrever o que ele ouvia em sua mente, dizendo que gostaria que a canção soasse como uma laranja. Quando nós começamos a trabalhar em ‘Being for

18 Informação conseguida através do arquivo dos diários de gravações dos Beatles, de 10 fev. 1967.

19 Informação conseguida através do arquivo dos diários de gravações dos Beatles, de 10 fev. 1967.

20 Empresário de turnês e amigo dos Beatles, porém também trabalhou com a banda em estúdio a partir de 1966.

21 Uma espécie de órgão feito com foles, com som algo semelhante ao do acordeon.

the Benefit of Mr. Kite!’ [...] queria cheio de serragem no chão, queria o sabor da atmosfera do circo. Eu disse a ele: ‘O que nós precisamos é de um *calliope*’²². ‘Um o quê?’ ‘Assobios, tocados por um teclado’. [...] Eu sei que precisávamos de efeitos, de uma mistura de sons generalizada, como se você fosse a um parque de diversões, fechasse os olhos e ouvisse: tiros de rifles, sons de velas de roda, pessoas gritando e – bem distante – apenas um som tremendamente caótico.’²³

Sgt. Peppers é um ícone do experimentalismo, pois nunca nenhuma banda no cenário *pop* havia, por exemplo, gravado com uma orquestra sinfônica. O experimentalismo instrumental, com instrumentos atípicos e métodos inovadores de gravação, torna o álbum único, e impossível, pode-se dizer, de ser novamente reproduzido, nem mesmo com toda a tecnologia atual, devido à sua criatividade. Até hoje há ali alguns sons que são um enigma do ponto de vista do fazer, experiências sonoras que remontam a tempos anteriores, a outras culturas. Mas também linguagens musicais altamente avançadas, muitas vezes esbarrando em concepções da música erudita contemporânea, acústica e eletroacústica. Não é demais lembrar que aquele *glissando* com toda a orquestra de *A day in the life* é um procedimento semelhante, por exemplo, ao que temos na música *Metastasis* (1953-54), do arquiteto e compositor contemporâneo Yannis Xenakis (1922-2001).

E então vem *The Beatles*, conhecido como *Álbum branco*. Na parte final de sua gravação, Martin deixa a produção e aconselha a Chris Thomas, que assumiu seu cargo:

Haverá um *Beatle* lá; bom. Dois *Beatles*; ótimo. Três *Beatles*; fantástico. Mas no minuto em que os quatro estiverem lá é quando o inexplicável acontece, a magia especial que ninguém é capaz de explicar. Será amigável entre você e eles, mas você deve estar ciente dessa presença inexplicável. Eu nunca a senti em nenhuma outra circunstância, é a química especial dos quatro que ninguém até então conseguiu. (MARTIN, 1969 *apud* LEWISOHN, 1988, p. 174).²⁴

Sem Martin, o plano dos Beatles, liderados por McCartney, era gravar um disco que pudesse ser executado ao vivo, que deveria ser uma volta às raízes e também seria a gravação de um filme, com tomadas em estúdio, o que se mostrou um desastre. O disco era pra ser chamado *Get back*, mais tarde denominado *Let it be*. O clima

22 Uma espécie de órgão que tem som de assobio.

23 Informação conseguida através do arquivo dos diários de gravações dos Beatles, de 20 fev. 1967.

24 Informação conseguida através do arquivo dos diários de gravações dos Beatles, de 26 abr. 1969.

de animosidade entre os da banda era intenso, a ponto de, em certos momentos, Harrison e Ringo deixarem-na, retornando depois.

Martin esteve presente fisicamente em alguns momentos, mas sem tomar as rédeas de nada. Após a decepção e o plano falhar, os Beatles decidiram chamar Martin de volta para produzir o disco seguinte, e último da carreira da banda, o aclamado *Abbey Road*, de 1969. Martin recorda o diálogo que teve com McCartney:

Let it be foi uma experiência miserável e eu nunca imaginei que eles poderiam se juntar novamente. Então me surpreendi quando Paul me ligou e disse ‘Nós queremos gravar outro disco. Você o produziria pra nós, realmente produzir?’ Sim, se eu realmente puder produzi-lo. Se eu tiver que regredir e aceitar instruções que eu não concordo, não quero. Foi muito bom, ainda que os garotos tendessem a fazer suas próprias coisas, algumas vezes em estúdios diferentes e ao mesmo tempo; e eu ter que me mover de um lugar para outro. (MARTIN, 1970 *apud* LEWISOHN, 1988, p. 177).²⁵

Martin (1969 *apud* LEWISOHN, 1988, p. 192) afirma, sobre o disco:

Abbey Road foi um marco, assim como *Sgt. Peppers*. Foi inovador, mas de forma controlada, diferente dos álbuns *The Beatles* [álbum branco], e *Let it be* que foram um pouco fora de controle. Um lado do *Abbey Road* era muito de John – vamos agitar um pouco, vamos todos socializar. No outro lado estava Paul – talvez até sinfônico. O *medley* foi minha ideia, ter uma música contínua. Sempre que possível nós fariamos uma música daquela forma²⁶.

Gravado também em 1969, como *Abbey Road*, *Yellow submarine* continha um lado com canções dos Beatles e outro com uma obra orquestral de George Martin. A parte com as canções da banda fora uma compilação entre duas músicas que já haviam sido *single*, *All you need is love*, do álbum *Magical mystery tour*, e *Yellow submarine*, no caso, presente no disco *Revolver*, de 1966, e mais quatro canções inéditas escritas para o filme homônimo.

All you need is love fora composta por Lennon para um público de 400 milhões de expectadores, ao vivo pela TV. A canção capturava o significado do verão de 1967. A abertura com *La Marseillaise*, o hino da França, reforçava seu apelo mundial. O

25 Informação conseguida através do arquivo dos diários de gravações dos Beatles, de 1º ago. 1970.

26 Informação conseguida através do arquivo dos diários de gravações dos Beatles, de 26 set. 1969.

arranjo de Martin expandia a universalidade, contendo, sobre o pedal final, citações em contraponto que reuniam, entre outras, a invenção n. 8 de Bach, o *Greensleaves*, a canção folclórica inglesa, Glenn Miller e seu *In the mood*, além de *Yesterday* e *She loves you*, canções dos Beatles e ainda outras citações.

Por ordem de lançamento, *Let it be*, de 1970, fora o último disco dos Beatles. Gravado após o *Álbum branco*, foi o único que não continha a produção de Martin, sendo Phill Spector quem assumiu a função. Lennon entregou a ele o material cru das gravações feitas durante o possível filme *Get back*, que deu errado e quase ocasionou o fim da banda, e pediu a Spector que tirasse algo dali. Esse foi entendido como o último lançamento na discografia da banda, mas em verdade fora gravado antes de *Abbey Road*.

A interação entre os Beatles e Martin é profusa, criativa e vasta. O produtor conseguia traduzir com maestria as ideias poéticas, o espírito e visão de mundo dos rapazes de Liverpool. Mesmo quando vagas ou veladas, ele buscava inteirar-se das ideias e buscar-lhes a melhor expressão. Assim, era-lhe possível dar forma ao *nonsense* de Lennon, complementar as ideias musicais de McCartney, de Harrison, de Starr e até mesmo criar, com o consentimento dos quatro, muitos dos arranjos que foram imortalizados através das canções da banda. Para ilustrar algo do rico e criativo diálogo entre os Beatles e George Martin, seguem comentários e aspectos analíticos de uma música tópica dessa interação: a canção *I am the walrus*, composta por John Lennon e que consta da trilha de do filme/álbum *Magical mystery tour*.

I am the walrus

Em primeiro lugar, vejamos o texto da canção, da qual apresentamos uma tradução.

I am he as you are he as you are me and we are all together

(*) *See how they run like pigs from a gun, see how they fly,*

3 *I'm crying.*

Eu sou ele como você é ele como você sou eu e nós somos tudo junto

Veja como eles correm, como porcos de uma arma, veja como eles voam,

Eu estou chorando

Sitting on a cornflake waiting for the van to come.

Corporation tee shirt, stupid bloody Tuesday

6 *Man, you've been a naughty boy you let your face grow long*

Sentado num floco de cereal esperando a van chegar
 Camiseta de corporação, maldita estúpida terça-feira
 Cara, você é um menino pervertido você deixa seu rosto aumentar

- 8 *I am the eggman, they are the eggmen*
I am the walrus, goo goo goo joob

Eu sou o homem ovo, eles são os homens ovo
 Eu sou a morsa, bom bom bom trabalho.

- Mister city policeman sitting*
Pretty little policemen in a row
 (") *See how they fly like Lucy in the sky, see how they run*
 12 *I'm crying, I'm crying. I'm crying, I'm crying.*

O Sr. Policial da cidade está sentado
 Belos guardinhas em fila.
 Veja como eles voam como Lucy no céu, veja como eles correm
 Estou chorando, estou chorando. Estou chorando, estou chorando.

- Yellow matter custard, dripping from a dead dog's eye.*
Crab a locker fishwife, ("") pornographic priestess
 15 *Boy, you've been a naughty girl you let your knickers down*

Creme de matéria amarelada pingando dos olhos de um cachorro morto
 Esposa do caçador de caranguejo, sacerdotisas pornográficas
 Menino, você tem sido uma garota pervertida
 Você deixa sua calcinha abaixada

- Sitting in an English garden, waiting for the sun*
If the sun don't come you get a tan
 18 *From standing in the English rain*
I am the eggman, they are the eggmen
 20 *I am the walrus, goo goo goo joob*

Sentado num jardim inglês esperando o sol
 Se o sol não vier, você fica bronzado
 De ficar debaixo duma chuva inglesa.
 Eu sou o homem ovo, eles são os homens ovo
 Eu sou a morsa, bom bom bom trabalho.

*Expert texperts choking smokers
 Don't you think the joker laughs at you?
 See how they smile like pigs in a sty, see how they snide*

24 *I'm crying*

Escritores especialistas, fumantes sufocando
 Você não acha que o bobo da corte sorri para você?
 Veja como eles sorriem como porcos num chiqueiro
 Veja como eles debocham
 Estou chorando

*Semolina pilchard, Climbing up the Eiffel Tower
 Elementary penguin singin' Hare Krishna*

27 *Man, you should have seen them kicking Edgar Allan Poe*

Sardinha de semolina, escalando a Torre Eiffel
 Um pinguim elementar, cantando Hari Krishna
 Cara, você devia tê-los visto chutando Edgar Allan Poe
 Eu sou o homem ovo, eles são os homens ovo
 Eu sou a morsa, bom bom bom trabalho.

Ritmos básicos, com poucas notas, sempre inspiravam John. Mais tarde, vinha a letra e ele desenvolvia a canção. *Walrus* foi inspirada pela sirene de um carro de polícia que passava na rua, perto de sua casa em Waybridge. O ritmo ficou em sua mente e ele já começou a brincar preenchendo o ritmo com uma letra: “Mis-ter, City, p’lice-man, sit-tin, pre-tty”. Experimentou outras ordenações, mas não foi muito longe. Sabendo que era uma boa ideia, guardou-a para outra ocasião. John ([196-] *apud* DAVIES, 1968, p. 456) nos relata que “escrevi num pedaço de papel para não esquecer e deve estar em algum lugar. Sempre estou certo de esquecê-las e, portanto, escrevo-as, mas nem é preciso”.

John tinha em mente outra melodia em cima da frase “Sitting in an English country garden”. Ali descrevia o que fazia praticamente todos os dias: duas horas sentado nos degraus de sua sala observando o jardim.

A letra da canção é recheada de trocadilhos e provocações, dando margem a inúmeras interpretações. A *sirene-fonte* parece provocar a voz autoral, quem sabe por denotar a existência de uma repressão social, já que há uma relação até mesmo fraseológica, tanto musical quanto literária, que pode ser vista como uma cadeia de sentido. Os porcos fugindo da arma²⁷ (v. 2) e Lucy voando no céu (v. 11) podem ser interpretados como a ridicularização da polícia, o que, para os padrões da época, era deveras ousado.

27 Ver, na própria letra, que tem os versos numerados, as indicações entre parênteses.

“Pigs” era uma expressão de escárnio na Inglaterra da década de 1960 e geralmente ficava reservada à polícia. Os porcos também foram os animais escolhidos por George Orwell em *Revolução dos bichos* para representar líderes tiranos. (TURNER, 2009, p. 262).

Além disso, essa repressão parece acompanhada ou mesmo derivar em uma perversão social, gerando aforismos como “Sacerdotisas pornográficas” e sentenças alusivas a um comportamento cheio de desvios (v. 14).

As palavras, por si sós, carregam alusões sexuais não convencionais e soam com acentos de picardia para com certos tabus e padrões sociais; o que subjaz no geral é algo contundente dentro de um meio cujo sentido é muito difuso.

No aspecto musical, *Walrus* começa com um piano elétrico que é sucedido por acordes num arranjo de cordas (Figura 1). As notas da introdução no piano são uma variação da melodia vocal (Figura 2), com intervalo diverso, mas com a mesma oscilação. As notas das cordas derivam da melodia central, aquela de *Sitting in an English garden*. Desde o início e logo após essa introdução, há um *pulso* que percorre toda a música; um pulso que advém, parece claro, daquela *sirene*. Ele parece evocar certa fatalidade advinda da urgência a que nos remete a sirene e que, tomada simbolicamente junto à letra, vem acompanhada de todas essas forças reprimidas manifestas, muitas vezes, em perversões. Há algo como que uma marcha inexorável.

Figura 1 – Introdução da canção ao piano, variação da melodia vocal que imita uma sirene.

O som contínuo e oscilante da *sirene*, que vem no canto, e a melodia central do “English garden”: essas duas fontes são os principais materiais temáticos da canção e a base do trabalho de arranjo e orquestração de Martin. É importante comentar que a letra antecipa uma comunhão prévia de todos quanto àquela loucura que será projetada pelo discurso que se seguirá: “Eu sou ele como você é ele como você sou eu e nós estamos todos juntos!”.



Figura 2 – Intervalo de segunda menor, imitando uma sirene e principal motivo da canção.

A orquestra tem papel *composicional*, pois, mais que *acompanhar*, ela traz sons específicos e especiais que compõem um panorama, uma “paisagem” da própria *composição*. Martin, já na introdução, mostra sua destreza em mesclar os materiais temáticos musicais e, com isso, enriquecer a música, seu contexto e sua coerência. Os comentários que ouvimos em duetos de violino, ou solos de cello que dialogam em certas passagens com a voz, ou ainda outros sons, são mais do que acompanhamento. Não se poderia retirar isso sob pena de se perder a riqueza da própria música.

Corroborando o que foi dito, cabe citar aquelas evoluções que se seguem ao final da primeira frase. Depois das palavras *How they fly* (como eles voam), ouvem-se violino e trompa ascendendo em resposta, em intervalos de 2ª, um inciso da sirene (Figura 3). Nos trechos correlatos seguintes, é o cello quem faz comentários no mesmo ponto, após *How they run* (como eles correm), podendo-se ver aí, contextualizadas, as rápidas tercinas descendentes (Figura 3), que carregam uma resposta ao canto. Tais contextos referentes se mantêm na última repetição. Além de o coro anterior se referir a *joker* (bobo da corte ou palhaço), após *How they snide* (como eles debocham), ouvem-se vozes que soam um igualmente compassado *Hoo Hoo*.



Figura 3 – Intervalos de segunda ascendente, inciso da sirene.

Os sons da orquestra e de seus instrumentos trazem partes principais, registradas pela audição. Veja-se o trecho melódico da trompa/violino, derivado do tema de *Sitting* com final derivado da sirene inicial (Figura 4). Isso ocorre após a menção *Yellow matter custard*, o que se repete nas cordas que se seguem a *Semolina Pilchard*. Cellos apresentam uma sequência em contraponto que usa os mesmos elementos em ordem inversa.

Figura 4 – Trechos melódicos derivados da temática e em contraponto.

A “sirene” está presente ao longo de toda a música, sendo seu emblema temático. Observe-se, por exemplo, o início melódico de qualquer das frases cantadas. Nesse sentido, um uso imitativo no trecho que diz “Element’ry penguin singing Hare Krishna man you should have seen Kicking Edgar Alan Poe” (Figura 5). Na verdade as cordas acompanham o cantor, em formações acórdicas, lembrando que a melodia tem, a despeito das síncopas, o mesmo perfil relacionado à *sirene*. Depois, ouve-se o cello prosseguindo com aquele padrão, de forma imitativa, antes que ouçamos de novo o refrão.

Figura 5 – Variações da melodia principal e imitação cadencial (cellos).

O refrão pode ser visto como um ápice dos contornos melódicos até então. A letra torna-se afirmativa ou aponta algo que parece se definir – *I am the eggman*,

they are the eggmen, I am the walrus –. Em termos musicais, vemos que um inciso da oscilação da sirene, a segunda ascendente, aparece numa marcha melódico-harmônica ascendente (Figura 6).

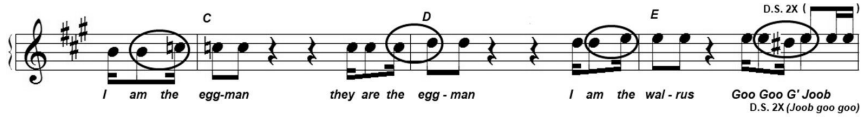


Figura 6 – Inciso da oscilação da sirene, em uma marcha melódico-harmônica ascendente.

Em *Goo goo g'joob*, a sirene aparece numa variação em síncopas, reiterada na parte final (Figura 7). A marcha-harmônica final progride indefinidamente. Os baixos descendem e os agudos ascendem, uma ampliação da gama que corrobora o efeito caótico e também crítico da canção (Figura 7). Como no início, a loucura, a repressão e a perversão não nos excluem quando ouvimos “I’m the eggman, they are the eggman, I’m the walrus”. Somos todos “eu e eles” e somos todos *o estranho*.

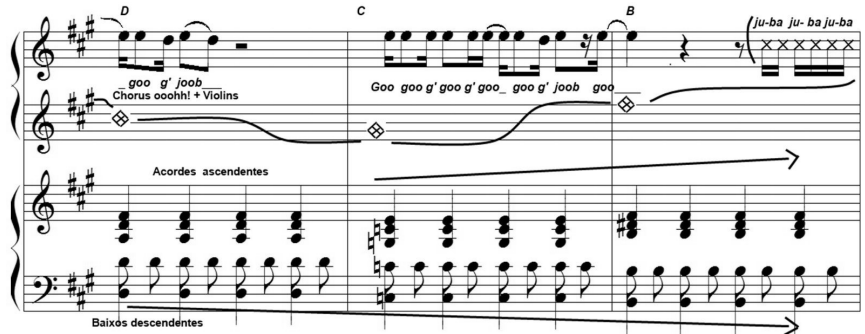


Figura 7 – Variação da sirene, agora em síncopas.

Apesar daquele suposto ápice da fraseologia, apontado no refrão, um efetivo ponto culminante seria o longo “grito” da palavra *crying*. No processo e contexto, esse “grito” soa como um *expurgo* diante daquela repressão-perversão. Os intervalos do grito são de 7^a, inversão das 2as da *sirene* (ver entre colchetes – Figura 8). Martin escreveu a melodia do arranjo no “I’m crying” central com um desenho como que inverso ao da *sirene*, no melisma de “cry”, ainda que John cante, de fato, lá-dó-si-lá.

Figura 8 – Intervalo de sétima, inversão das segundas relativas à sirene.

A voz, no contexto do arranjo, é digna de nota. O coro de risadas sincronizadas em resposta ao verso “Joker laughs at you” trazem um efeito de forte ironia. Essa risada coletiva e sincrônica soa quase cruel, já que risos são, normalmente, soltos e individuais. Temos também os *glissandi* vocais, junto aos da orquestra, ascendentes e descendentes, aos quais, no final, juntam-se ainda as inúmeras vozes mixadas.

Outra peculiaridade da música são a constelação de efeitos e gravações agregadas: rádios em sons de sintonia, microfonia agudas, a voz distorcida de Lennon, o uso inédito do sintetizador *melotron*. Além do coro em “risadas”, há aquele outro *oompa oompa, stick it up your jumper*. Na orquestração, temos os vários *glissandi* alinhados à sonoridade de sirene. Há sons eletrônicos, a gravação aleatória da leitura de *King Lear*, feita da BBC por John, com registros de diálogos e ainda outros contextos aqui misturados. O trabalho dos Beatles e de Martin aproxima-se, assim, de uma sonoridade da música contemporânea. Foi de Martin essa grande orquestração, que não se limita apenas ao arranjo de instrumentos convencionais, mas no sentido de que toda a concepção e o *mix* resultaram no que efetivamente é *I am the walrus*.



REFERÊNCIAS

Being for the benefit of Mr. Kite! Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Being_for_the_Benefit_of_Mr._Kite!>. Acesso em: 7 ago. 2010.

DAVIES, Hunter. **A vida dos Beatles**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1968.

George Martin, biografia. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/George_Martin>. Acesso em: 18 set. 2010.

George Martin, Portfolio. Internet Beatles Portfolio. Disponível em: <<http://www.beatlesagain.com/bgeorgem.html>>. Acesso em: 20 set. 2010.

LEONARD, Hal. (Org.). **The Beatles: Complete scores**. Milwaukee: Ed. Hal Leonard Publishing Corp, 1975.

LEWISOHN, Mark. **The complete Beatles recording sessions: the official story of the Abbey Road years**. Hamlyn, 1988.

LEWISOHN, Mark. **The complete Beatles chronicle**. Nova York: Harmony Books, 1992.

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

TURNER, Steve. **The Beatles: a história por trás de todas as canções**. Tradução de Alyne Azuma. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

AUTORES

Filipe Ferrer de Figueiredo e Costa é graduado pelo curso de licenciatura em Música com habilitação em Violão pela Universidade do Estado de Minas Gerais no ano de 2011.
E-mail: filxtheater@gmail.com

Sérgio Antônio Canedo é graduado em Composição e Regência pela UFMG, tendo como mestres César Guerra-Peixe e David Machado. Estudou também com Oíliam Lanna, H. J. Koelreutter, Eduardo Bértola, Dante Grela e Carlos Alberto Pinto Fonseca, entre outros. É doutor em Literatura e Música Medievais, tratando de aspectos da composição das Cantigas de Santa Maria, de Afonso X, o Sábio. É professor da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais.
E-mail: canedo.esmu@gmail.com