

**LÍVIA DE MORAIS PACHECO**

**THE NORTH OF ENGLAND WAY:  
UM ESTUDO DAS ESTRATÉGIAS AUDIOVISUAIS DOS FILMES DOS BEATLES**

Monografia apresentada ao Curso de graduação em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo.

Orientador: Prof. Jeder Silveira Janotti Junior

Salvador  
2005

## AGRADECIMENTOS

A Jeder e ao Grupo de Pesquisa em Mídia e Música Popular Massiva, pelas valiosas contribuições durante o processo de realização deste trabalho.

A meus pais e a Ricardo, pelo apoio e compreensão.

A todos os amigos queridos que torceram por mim.

## RESUMO

Esta monografia propõe um estudo das estratégias audiovisuais utilizadas na produção cinematográfica dos Beatles, a partir da análise de oito números musicais selecionados. Articulando conceitos como canção popular massiva, contrato audiovisual e *performance*, este trabalho demonstrou como os recursos comunicacionais inseridos nos trechos analisados se relacionam com o campo da música popular massiva e possibilitam uma maior compreensão do modo como as indústrias fonográfica e cinematográfica interagem na década de 1960.

**Palavras-chave:** Cinema; Música Popular Massiva - Beatles; Estratégias Audiovisuais.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>6</b>
<b>2</b>	<b>CONTEXTUALIZAÇÃO</b>	<b>11</b>
2.1	O CINEMA E A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA	11
2.2	FILMES DE <i>JAZZ</i>	12
2.3	O <i>ROCK'N'ROLL</i> NO CINEMA	12
2.4	A TRAJETÓRIA DOS BEATLES	14
<b>2.4.1</b>	<b>O Surgimento do <i>Rock'n'Roll</i></b>	<b>14</b>
<b>2.4.2</b>	<b>Os anos da Beatlemania</b>	<b>15</b>
<b>2.4.3</b>	<b>Psicodelia</b>	<b>20</b>
<b>2.4.4</b>	<b>O advento da Apple e o fim dos Beatles</b>	<b>22</b>
<b>3</b>	<b>METODOLOGIA</b>	<b>24</b>
3.1	PROCEDIMENTOS PARA ANÁLISE	29
<b>4</b>	<b>ANÁLISES</b>	<b>30</b>
4.1	<i>A HARD DAY'S NIGHT</i>	30
<b>4.1.1</b>	<b><i>A Hard Day's Night</i></b>	<b>34</b>
<b>4.1.2</b>	<b><i>She Loves You</i></b>	<b>39</b>
4.2	<i>HELP!</i>	46
<b>4.2.1</b>	<b><i>Help!</i></b>	<b>48</b>
<b>4.2.2</b>	<b><i>Ticket to Ride</i></b>	<b>55</b>
4.3	<i>YELLOW SUBMARINE</i>	61
<b>4.3.1</b>	<b><i>It's only a Northern Song</i></b>	<b>65</b>
<b>4.3.2</b>	<b><i>All You Need is Love</i></b>	<b>70</b>
4.4	<i>LET IT BE</i>	75
<b>4.4.1</b>	<b><i>Let it Be</i></b>	<b>78</b>
<b>4.4.2</b>	<b><i>Get Back</i></b>	<b>85</b>

<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO</b>	92
	<b>REFERÊNCIAS</b>	97
	<b>ANEXO A</b>	98
	<b>ANEXO B</b>	99

## 1 INTRODUÇÃO

A escolha pelos filmes dos Beatles enquanto objeto de estudo no Trabalho de Conclusão de Curso foi feita a partir da necessidade de articular, em um mesmo trabalho, diversas contribuições fundamentais na minha formação acadêmica. Disciplinas como “Cinema Internacional” e “Linguagem Cinematográfica”, ministradas pelos Professores André Setaro e Umbelino Brasil, respectivamente, foram essenciais para a minha compreensão da importância do cinema enquanto uma das mais importantes fontes geradoras de narrativas da cultura midiática a partir do século XX.

Por outro lado, a disciplina “Estética da Comunicação”, ministrada pelo Prof. Monclar Valverde, despertou o meu interesse pelos aspectos estéticos da comunicação, assim como a disciplina “Linguagens da Comunicação”, ministrada também por Valverde, me fez adquirir um relacionamento mais reflexivo e conceitual a respeito do fenômeno musical. Além disso, disciplinas como “Comunicação e Cultura Contemporânea”, ministrada pela Prof. Itânia Gomes, deram importantes contribuições para a compreensão do papel dos veículos midiáticos na sociedade contemporânea. Dessa forma, o presente trabalho se propõe a articular todos esses conhecimentos adquiridos nas aulas do Curso de graduação em Comunicação Social da Universidade Federal da Bahia.

É fundamental ressaltar, contudo, que a contribuição mais direta na realização deste trabalho foi resultado da minha participação no Grupo de Pesquisa em Mídia e Música Popular Massiva, coordenado pelo Prof. Jeder Janotti Jr. A partir da produção acadêmica do grupo, pude entrar em contato com conceitos como “canção” e “*performance*”, que não só se constituíram como operadores analíticos essenciais para a construção da metodologia deste trabalho, como também me permitiram pensar a música popular massiva<sup>1</sup> enquanto um campo de fundamental importância para a análise das práticas comunicacionais da cultura contemporânea.

---

<sup>1</sup> No texto *Uma proposta de Análise Midiática da Música Popular Massiva a partir das noções de canção, gênero musical e performance*, Jeder Janotti Jr esclarece que “(...) a idéia de música popular massiva está ligada às expressões musicais surgidas no século XX e que se valeram do aparato mediático contemporâneo, ou seja, técnicas de produção, armazenamento e circulação tanto em suas condições de produção bem como em suas condições de consumo” (JANOTTI JR, 2005, p.1).

O problema de pesquisa deste trabalho diz respeito à relação entre a música e as imagens, à junção (e, algumas vezes, à tensão) entre o “ouvir” e o “ver”, que está presente em diversos produtos audiovisuais da cultura popular massiva. É importante perceber que tanto a música quanto as imagens foram fortemente transformadas por adventos da tecnologia. As imagens deixaram de ser estáticas e adquiriram maior verossimilhança em relação à realidade. Enquanto isso, a música passou a ser eletrificada, gravada e difundida em larga escala. A combinação desses dois elementos gerou uma nova forma de comunicação, grande fonte de riqueza do século XX: o audiovisual.

A começar pela invenção, difusão e massificação da indústria cinematográfica, passando pelo advento da televisão e pela popularização das tecnologias digitais, o audiovisual instituiu-se como uma importante, se não a mais importante, forma de comunicação e entretenimento da atualidade. A cultura audiovisual tornou-se uma das grandes geradoras de mitos e mitologias, influenciando não só os padrões de consumo e comportamento, como a própria forma de ver o mundo.

Por outro lado, a música popular massiva é um mercado que movimenta milhões de dólares por ano, plenamente articulado com as várias formas de comunicação midiática: além dos álbuns e canções, os produtos da indústria fonográfica movimentam também um mercado de filmes, programas de televisão, revistas e livros sobre o tema. Assim como o cinema, a música popular massiva passou, ao longo da última metade do século XX, a produzir obras que reivindicam o status de Arte e a gerar seus próprios mitos e mitologias.

No seu livro *Performing Rites*, Simon Frith ressalta a importância de se estudar os produtos da cultura popular massiva (referindo-se especialmente à música) não apenas sob o ponto de vista político-interpretativo, mas também sob o ponto-de-vista “estético”. Segundo Frith, a produção e o consumo do que se convencionou chamar de “música *pop*” se baseiam na diferenciação e discriminação (julgamento de valor), o que confere às pessoas um senso de identidade que possibilita a estruturação diversas relações sociais e a formação de comunidades.

Sob essa perspectiva, a escolha de se estudar os filmes dos Beatles é significativa na medida em que, além de serem produtos com a assinatura de um grupo musical que se tornou um dos grandes ícones da música popular massiva, representam uma confluência dessas duas grandes indústrias, a cinematográfica e a fonográfica, num período crucial de criação e instalação de paradigmas da cultura popular de massa.

A proposta desta monografia, portanto, é investigar, através das análises de trechos dos filmes, de que forma os recursos audiovisuais foram utilizados como estratégias

comunicacionais que se relacionam intrinsecamente com a influência midiática da carreira dos Beatles. Dessa forma, o trabalho pretende mostrar como essas estratégias comunicacionais se inserem no contexto da cultura popular massiva dos anos 60, e também identificar as suas possíveis influências na configuração da música popular massiva nas décadas seguintes.

É fundamental, portanto, levar em consideração os filmes dos Beatles enquanto produtos de um determinado contexto histórico. Por isso, o trabalho apresenta um capítulo de contextualização, que se divide em quatro subcapítulos. O primeiro diz respeito à confluência entre as indústrias cinematográfica e fonográfica, aspecto fundamental para se entender o contexto de produção desses filmes. O segundo faz considerações sobre os filmes de *jazz* dos anos 1930/40, que mostram em que medida o cinema e a música popular massiva já estavam entrelaçados no período pré-*rock*. O terceiro mostra que é praticamente impossível se pensar no fenômeno do *rock'n'roll* nos anos 1950, sem se considerar a sua ligação com o cinema. Já o quarto subcapítulo, por sua vez, apresenta a carreira dos Beatles sob uma perspectiva midiática, de forma a facilitar a consideração das estratégias audiovisuais dos trechos analisados dentro do contexto da carreira da banda como um todo.

Uma vez delimitada a contextualização histórica, o trabalho apresenta o capítulo da metodologia, com a exposição dos operadores analíticos e a sistematização dos procedimentos utilizados para a análise dos trechos. A articulação de conceitos desenvolvidos por pesquisadores como Michel Chion e Andrew Goodwin, além de operadores analíticos derivados da produção acadêmica do Grupo de Mídia e Música Popular Massiva, explicita a escolha de analisar a articulação audiovisual dos filmes sob o ponto-de-vista da configuração dessas obras enquanto produções cinematográficas intrinsecamente ligadas às estratégias midiáticas da música popular massiva.

Esse recorte específico em relação ao objeto de estudo justifica a escolha pela análise de “números musicais”, que são os trechos que mais explicitam o objetivo prioritário dos filmes dos Beatles, que é vender as canções do grupo. Nesse sentido, os números musicais também são interessantes porque possibilitam verificar em que medida esses trechos, apesar de estarem inseridos numa narrativa fílmica, se aproximam do videoclipe, que é um dos produtos midiáticos mais importantes para a música popular massiva atualmente.

É fundamental ressaltar também que a metodologia utilizada neste trabalho não se propõe a esgotar todas as possibilidades de análise em relação ao objeto de estudo, e sim contribuir com alguns indicativos que podem ser desenvolvidos ou aprofundados em pesquisas futuras. Além disso, todo processo de análise pressupõe uma interpretação, o que,



segundo Luigi Parreyson, no texto *A Leitura da Obra de Arte*, é sempre um processo passível de constante revisão e questionamento:

(...) a interpretação *deve* ser um processo infinito, e sempre passível de revisão, sem por isso assumir um caráter de mera aproximação; (...) ela *deve* ser múltipla e sempre nova e diversa, sem, por isso, cair no subjetivismo e no relativismo (PARREYSON, 1989, p. 167).

Depois de explicada a metodologia, o capítulo 4 apresenta as análises de oito números musicais, dois por cada filme que os Beatles lançaram no cinema: *A Hard Day's Night* e *She Loves You*, do filme *A Hard Day's Night*, *Help!* e *Ticket to Ride*, do filme *Help!*, *It's only a Northern Song* e *All You Need is Love*, do filme *Yellow Submarine*, e por último, *Let it Be* e *Get Back*, do filme *Let it Be*.

A escolha dos trechos teve como critério a importância midiática das canções, não só em relação ao próprio filme e ao contexto da época, mas também situando a sua relevância para a trajetória do *rock*. Nesse sentido, é fundamental levar em consideração a importância da canção-título como parte fundamental das estratégias mercadológicas do campo da música popular massiva.

Assim, em relação ao filme *A Hard Day's Night*, a canção-título foi escolhida por ser uma espécie de “cartão de visita” do projeto. Já a análise de *She Loves You* é importante na medida em que a canção se tornou um símbolo da primeira fase da carreira dos Beatles. Em relação a *Help!*, a escolha da canção-título segue os mesmos critérios de *A Hard Day's Night*. Já a escolha de *Ticket to Ride* se baseou na importância histórica da canção, que introduziu inovações significativas dentro do contexto do *rock'n'roll* da época.

*Yellow Submarine* é o único filme que não apresenta a música-título como trecho selecionado para análise. Isso acontece porque, no filme, a canção-título não se constitui como “número musical”, sendo apenas trilha sonora para a apresentação dos créditos. Sendo assim, o trecho de *It's only a Northern Song* foi escolhido pela sua representatividade em relação à proposta do filme como um todo, e a escolha de *All You Need is Love* se deve à relevância da canção dentro do contexto da época. Já no filme *Let it Be*, tanto o trecho da faixa-título quanto o da canção *Get Back* são importantes na medida em que apresentam dois importantes “retratos” do final da trajetória dos Beatles.

É importante ressaltar que este trabalho optou por não incluir entre os filmes do grupo o especial para a televisão *The Magical Mystery Tour*. Apesar da sua fundamental importância enquanto único produto a ser simultaneamente dirigido, financiado, roteirizado, produzido e estrelado pela banda, o fato de ser um filme feito especialmente para a exibição

em televisão, e não no cinema, acarreta determinadas particularidades que não se inserem na proposta deste trabalho.

Assim, através identificação das estratégias utilizadas em dois momentos diferentes dentro da narrativa fílmica, as oito análises presentes no capítulo 4 procuram contribuir para uma melhor compreensão da importância de cada longa-metragem em relação à articulação midiática da carreira da banda. Por fim, depois das análises, o capítulo de conclusão pretende mostrar quais são as contribuições feitas a partir do trabalho apresentado, e indicar alguns dos caminhos possíveis para a continuidade da pesquisa.

## 2 CONTEXTUALIZAÇÃO

### 2.1 O CINEMA E A INDÚSTRIA FONOGRAFICA

No começo do século XX, importantes inovações tecnológicas possibilitaram o surgimento de duas poderosas indústrias, que ao longo das décadas se tornariam parceiras: a indústria cinematográfica e a indústria fonográfica. Nesse sentido, a década de 1920 foi um marco no desenvolvimento das duas atividades. Em *Rock, o Grito e o Mito*, Roberto Muggiati relata:

O rádio começou a ser usado em transmissões públicas nos Estados Unidos por volta de 1920. A indústria fonográfica já estava em pleno desenvolvimento: 1921 é o ano glorioso em que são produzidos mais de cem milhões de discos. Da gravação mecânica, passou-se em 1924 para a gravação elétrica, que trouxe maior fidelidade à reprodução do som e uniformizou o disco em 78 rotações por minuto. (MUGGIATI, 1973, p. 53).

O cinema também passou por uma importante mudança nessa mesma década: Em 1927, foi produzido *The Jazz Singer (O Cantor de Jazz)*, considerado marco importante do começo do cinema sonoro. Com a introdução do som na composição interna do filme (e não mais como mero “acompanhamento” externo para as cenas), o cinema passou a possibilitar a exploração dos números musicais em cena.

Começou, então, a surgir um gênero denominado de “musical”: uma narrativa cinematográfica que privilegia a inclusão de “números” de canções, geralmente cantadas e dançadas por seus personagens principais. O gênero cinematográfico musical se caracteriza pela estrutura que explicita a natureza fantasiosa do cinema, onde o tempo da narrativa fica temporariamente em suspenso em função da execução desses números musicais, que servem para ilustrar determinadas situações dramáticas ou caracterizar personagens<sup>2</sup>.

Com as suas fábulas sentimentais e fantasiosas, o cinema musical teve o seu apogeu durante a década de 1930, funcionando como uma forma de escapismo para os norte-americanos, que passavam pela recessão econômica causada pela Grande Depressão. A

---

<sup>2</sup> É importante ressaltar que as características citadas dizem respeito ao que se convencionou chamar de musical “clássico”, por ser o tipo de estrutura narrativa mais usada no cinema de Hollywood dos anos 30 aos 50.

afirmação do cinema sonoro e do gênero “musical”, aliados à expansão da música popular através do rádio e aos avanços tecnológicos da indústria fonográfica, possibilitou uma ligação simbiótica das duas indústrias: a utilização das canções de sucesso funcionava como um chamariz para os espectadores e, ao mesmo tempo, o cinema era mais um meio de divulgação dos produtos da indústria fonográfica. Além disso, as vendas dos discos com as trilhas sonoras se tornaram um filão bastante lucrativo para ambas as indústrias.

## 2.2 FILMES DE JAZZ

Não é à toa que um dos primeiros filmes sonoros da história do cinema seja intitulado *O Cantor de Jazz*. A essa altura, o *jazz*, com a sua ênfase na improvisação e no ritmo, já tinha se estabelecido como uma das manifestações musicais mais populares dos Estados Unidos. Ainda no final dos anos 20, foram feitas algumas tentativas de incorporar o *jazz* à narrativa fílmica, inclusive com a aparição das próprias estrelas do *jazz* e do *blues*, como Bessie Smith e Louis Armstrong. Filmes que narravam a estória dos músicos ou se passavam nos ambientes relacionados ao *jazz* logo se tornaram uma espécie de “subgênero” dentro do cinema musical.

Nos anos 30, surgiram pequenos curta-metragens que contavam uma breve estória recheada de números musicais de vários artistas de *jazz*, a exemplo de Duke Ellington e Billie Holliday. Nos anos 40, começaram a ser realizados filmes que tinham o *jazz* como “assunto” principal, a exemplo de *Jammin’ the Blues* (1944).

Esses filmes de *jazz*, em certo sentido, podem ser considerados precursores dos filmes de *rock’n’roll* que seriam feitos posteriormente. Ao contrário dos musicais “tradicionais” que eram estrelados por atores-cantores, os filmes de *jazz* transformaram os próprios músicos em estrelas de cinema. Além disso, os valores atrelados ao gênero musical, como a importância da execução musical ao vivo e das formas particulares de dança, foram incorporados à narrativa fílmica.

## 2.3 O ROCK’N’ROLL NO CINEMA

Quando o *rock’n’roll* surgiu, em meados da década de 1950, dois veículos midiáticos foram essenciais para a sua propagação entre os jovens norte-americanos: os programas de rádio (chamados de ‘*Rock’n’Roll Parties*’, “Festinhas de *Rock’n’Roll*”) e o cinema, através

de filmes como *Sementes da Violência* (*Blackboard Jungle*, 1955) e *No Balanço das Horas* (*Rock around the clock*, 1955).

Assim como aconteceu com o *jazz*, o *rock'n'roll* logo foi reconhecido como uma manifestação musical “perigosa” pelo conservador *establishment* norte-americano, por causa da sua origem negra e da sua natureza dançante, “corpórea”. Além da questão racial, o *rock'n'roll* trouxe à tona de forma mais explícita a questão do conflito entre gerações. No seu livro *Aumenta que isso aí é Rock'n'Roll*, Jeder Janotti Jr considera:

Sendo assim, é importante ressaltar que a afirmação da juventude no pós-guerra e a sua relação com o *rock*, não pode ser vista simplesmente como uma relação com uma música que demarca o espaço entre gerações. O *rock* estabelece o vazio entre gerações como um processo contínuo. O cotidiano é vivido na constante tensão entre se expressar como roqueiro e as pressões exercidas por outros espaços da vida social. (JANOTTI JR, 2003, p. 21).

O cinema foi rápido em perceber e utilizar o poder de atração do *rock'n'roll*, e a sua associação com a rebeldia juvenil, o hedonismo e o ambiente das *high schools* (escolas secundárias) norte-americanas. Já em um dos primeiros filmes a ter o *rock'n'roll* como trilha sonora, *Sementes da Violência*, a manifestação musical estava associada ao conflito de gerações e à delinquência juvenil.

Em relação ao *rock'n'roll*, o cinema passou, então, a ter uma função que hoje é desempenhada de forma parecida pelos videoclipes: a exploração de um produto de mídias convergentes (som + imagem), que pode ser reproduzido no mundo todo, para promover a venda de discos. Em *Dancing on Distraction Factory*, Andrew Goodwin escreve: “A forma mercadológica do *pop* sempre precisou de outros discursos de prazer visual que não estão disponíveis nos discos”<sup>3</sup>. (Goodwin, 1992: 9). (Tradução nossa).

Numa época em que a televisão ainda não tinha atingido o *status* de principal veículo audiovisual, eram os filmes que permitiam a capitalização da imagem de um astro de *rock'n'roll* como Elvis Presley, por exemplo, a partir da utilização de estímulos sensoriais e ideológicos inseridos no jogo de expectativas entre o artista e seu público.

É nesse contexto que os filmes dos Beatles devem ser considerados: como produtos inseridos na cadeia de produção e veiculação da música popular massiva, utilizando os recursos disponíveis para agregar valor comercial e estético à carreira da banda. Esse trabalho procura compreender de que forma isso foi feito, tomando como exemplo a forma de articulação entre música e imagem em trechos selecionados desses filmes.

---

<sup>3</sup> “*The commodity of pop has always needed other discourses of visual pleasure that are unavailable on disc.*”

## 2.4 A TRAJETÓRIA DOS BEATLES

Para compreender a importância dos Beatles no desenvolvimento das estratégias midiáticas no campo da música popular massiva, é necessário fazer uma recapitulação histórica, tendo em vista a trajetória da banda e o contexto no qual o fenômeno aconteceu. Essa compreensão é fundamental para identificar de forma mais completa a importância das estratégias audiovisuais utilizadas pela banda.

### 2.4.1 O surgimento do *Rock'n'Roll*

O embrião dos Beatles foi a banda *The Quarrymen*, formada por John Lennon em 1956. Na época, o fenômeno do *rock'n'roll*, manifestação musical que fundia a tradição do *country & western* branco com o *rhythm & blues* negro, alcançava seu auge nos Estados Unidos. A natureza dançante do *rock'n'roll*, sua estruturação simples e suas letras que falavam de amores e conflitos típicos de adolescentes do ensino de 2º. Grau (as *high schools* norte-americanas), eram características que apelavam a uma grande parcela de público juvenil ansiosa por adotar hábitos de consumo que os diferenciasse dos seus pais.

A indústria fonográfica logo investiu no novo modismo, passando a produzir músicos negros como Chuck Berry e Little Richard, e principalmente músicos brancos como Bill Haley and The Comets, que faziam versões das músicas dos artistas negros. Os jovens consumiam o *rock'n'roll* principalmente através das rádios e dos *singles*. Estes eram compactos duplos, de sete polegadas e 45 rpm (*rotações-por-minuto*), que continham no máximo quatro canções gravadas. Os *singles* foram o *medium* ideal para a expansão do *rock'n'roll*, porque eram baratos e continham o *hit* (a música de sucesso), no Lado A, e uma ou duas canções mais “obscuras” no Lado B.

Na Inglaterra, o país dos Beatles, as transmissões radiofônicas eram dominadas pela conservadora empresa estatal *British Broadcasting Communication* (BBC), e por isso os jovens só podiam ter acesso ao *rock'n'roll* através do cinema ou de gravações importadas. Mesmo assim, o gênero era consumido em larga escala pelos jovens ingleses, configurando a Inglaterra como um importante mercado para os músicos de *rock'n'roll* norte-americanos.

## 2.4.2 Os anos de Beatlemania

Considera-se que a carreira profissional dos Beatles começou em 1962, quando o grupo assinou um contrato com o selo Parlophone, pertencente à gravadora EMI. O selo era dirigido pelo produtor artístico George Martin, que seria peça-chave para o amadurecimento e a consolidação do som dos Beatles. Especialista em colagens de estúdio e músico autodidata, o produtor tinha sido responsável pelos discos do programa radiofônico *The Goon Show*<sup>4</sup>, que fez sucesso nos anos 50 e levou Peter Sellers ao estrelato. Fãs e discípulos do humor *nonsense* do programa, os Beatles mais tarde trabalhariam com outro egresso do *The Goon Show*, o diretor de cinema Richard Lester.

Sob a produção de Martin, os Beatles estrearam nas paradas de sucesso em 1962, com o compacto *Love Me Do/ PS I Love You*, no dia 5 de outubro de 1962. O *single* alcançou o 17º. lugar da parada de sucessos inglesa, um feito considerado notável para um conjunto estreante.

De 1963 a 1966, os Beatles conquistaram uma popularidade sem precedentes na Inglaterra e em outros países. Os recordes de venda desse período dão uma medida do tamanho do fenômeno: O primeiro álbum da banda, *Please Please Me*, lançado em 1963, permaneceu no topo da lista dos mais vendidos na Inglaterra durante sete meses. Ainda nesse ano, o *single* *She Loves You* vendeu 1,5 milhão de cópias, transformando o bordão “*Yeah!Yeah! Yeah!*” em hino da juventude naqueles tempos.

O segundo álbum, *With the Beatles*, entrou para a história como o primeiro a passar de 1 milhão de cópias vendidas na Inglaterra. *With the Beatles* também foi o primeiro álbum a estar classificado (em 7º. lugar) na parada britânica de *singles*. O compacto lançado em seguida, *I Wanna Hold Your Hand*, conseguiu dois feitos inéditos: foi o primeiro a ter 1,5 milhão de pré-encomendas na Inglaterra, e também fez os Beatles serem a primeira banda a substituir a si mesma no topo da parada de sucessos na Inglaterra (*I Wanna Hold Your Hand* substituiu *She Loves You*).

Nos Estados Unidos, no começo de 1964, a coletânea *Meet the Beatles*, organizada para apresentar o trabalho da banda ao público norte-americano, vendeu mais de 1 milhão de

---

<sup>4</sup> Programa de humor transmitido pela rádio estatal inglesa BBC de 1951 a 1960. O roteiro dos programas misturava trocadilhos, *slogans* e efeitos sonoros *nonsense*. A atração fazia muito sucesso e foi responsável por lançar ao estrelato vários comediantes ingleses, e influenciar as gerações seguintes, a exemplo do grupo de comédia Monty Python.

cópias em poucos dias. Pouco depois, os Beatles ocuparam os cinco primeiros lugares na parada de sucessos norte-americana, com *Twist And Shout*, *Can't Buy Me Love*, *She Loves You*, *I Wanna Hold Your Hand* e *Please Please Me*, feito inédito até então. Os Beatles também foram os primeiros a conquistar o topo das paradas norte-americana e britânica simultaneamente, com *Can't Buy me Love*.

O sucesso comercial dos Beatles foi essencial para a configuração da importância que a música popular massiva tem hoje. Até então, o *rock'n'roll* era visto como um segmento de alcance cultural e financeiro relativamente pequeno. O sucesso mundial de Elvis Presley, apesar de significativo, ainda era visto como evento isolado. Foi partir dos Beatles que o *rock'n'roll* passou a chamar atenção como uma força comercial capaz de movimentar milhões de dólares, não só com álbuns e *singles*, mas também com programas de rádio, televisão, filmes e diversos produtos de *merchandising*.

Além disso, os Beatles foram os primeiros astros de *rock'n'roll* a serem populares com todas as classes sociais e todas as faixas etárias. Por causa disso, a influência da banda transcendeu a esfera de fenômeno musical juvenil para atingir outros segmentos da vida pública inglesa, incluindo a política. A entrega, por exemplo, da condecoração real *Member of the British Empire* (MBE) aos Beatles, em 1965, foi uma manobra política na qual o Primeiro Ministro Britânico da época e a Rainha Elizabeth II procuraram angariar para si um pouco da popularidade da banda.

O sucesso dos Beatles sacramentou uma nova forma de fazer música: os conjuntos musicais formados pelos jovens brancos anglo-saxões que cantavam suas próprias canções. Muggiati comenta:

John Lennon e os Beatles fecharam os ouvidos para 'a voz da razão' e provaram que a 'experiência' dos mais velhos não servia de nada para os jovens. Passaram a simbolizar o rebelde triunfante, que preferiu qualquer outra coisa à vida medíocre e bem dosada que lhe prometia a sociedade. (MUGGIATI, 1973, p. 71)

A despeito do componente de rebeldia, a sociedade tradicional inglesa demorou a assumir uma postura assumidamente ofensiva ao grupo. Os Beatles eram rebeldes, porém simpáticos. Os terninhos e os cortes de cabelo eram modernos, mas não muito, e eles tinham uma aparência "limpinha". O senso de humor da banda era insolente e irônico (como o do programa *The Goon Show*), mas não era abertamente agressivo.

Desde o começo, uma das principais características dos Beatles (e talvez o seu principal capital simbólico) foi a procura pela diferenciação, sem que isso significasse uma ruptura com o grande público: o grupo parecia estar sempre "à frente" dos outros,



inaugurando tendências e padrões que eram geralmente bem recebidas pelo público e se tornavam influência para todas as outras bandas.

Embora essa característica estivesse presente no trabalho da banda desde antes da assinatura do contrato, o empresário Brian Epstein soube capitalizar essa qualidade através de inovadoras estratégias de *marketing*, sem as quais o fenômeno da *Beatlemania* (apelido dado pelos jornais ingleses ao “frisson” provocado pela banda) provavelmente não teria acontecido.

Até a entrada do empresário, em 1961, os Beatles tinham uma postura rebelde e desorganizada em cima do palco. Além disso, vestiam *jeans* e jaquetas de couro preto, indumentária que muitos ingleses associavam ao nazismo alemão naquela época. Com uma preocupação assumidamente comercial, Brian Epstein “limpou” o visual e o comportamento da banda, fazendo-os abandonar o comportamento agressivo e anárquico diante do público, em favor de uma postura mais “profissional”. Além disso, os terninhos sugeridos por Epstein, juntamente com os cortes de cabelo uniformizados adotados pelos integrantes desde as turnês de Hamburgo, criaram uma identidade visual marcante para a banda.

Essa utilização desses elementos visuais específicos seria essencial para, num primeiro momento, diferenciar os Beatles em relação às outras bandas da época e, com o passar do tempo, virar uma “marca registrada” que pôde ser capitalizada em diversos produtos com o passar dos anos. Além disso, ao “amansar” o furor agressivo do grupo, Epstein conseguiu transformar a energia rebelde e sexual do *rock’n’roll* em um produto mais palatável para a conservadora sociedade inglesa, e atingiu de forma extremamente bem-sucedida o principal público-alvo da banda: as adolescentes.

O empresário não só criou uma identidade visual e comportamental marcante para o grupo, como fez questão de veicular essa identidade por todos os meios midiáticos possíveis, incluindo rádio, televisão e cinema.

No rádio, os Beatles não só estavam presentes com músicas e entrevistas, mas possuíam o seu próprio programa na rádio estatal inglesa BBC. O programa, que durou até 1965, funcionava como um espaço para a banda tocar *covers* de músicos que eles admiravam, além de apresentarem versões mais alternativas das próprias músicas.

Na televisão, os Beatles desde cedo participavam de programas de auditório e de entrevistas, primeiro nas emissoras locais e depois em cadeia nacional de televisão, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. Também gravaram edições especiais de programas famosos, como o inglês *Ready Steady Go!* e o norte-americano *Shiding!*, e também autorizaram a produção de uma série em desenho animado baseada nas aventuras da banda.

A primeira viagem do grupo aos Estados Unidos, em fevereiro de 1964, pode ser considerada uma das ocasiões mais ilustrativas da maneira como os Beatles se relacionavam com os meios de comunicação durante essa fase da carreira. Epstein articulava a onipresença dos Beatles nos mais variados meios, utilizando estratégias que se tornaram corriqueiras na indústria do entretenimento.

Antes de os músicos embarcarem para a América, o empresário “preparou o terreno”, conseguindo fazer com que os discos e *singles* da banda fossem distribuídos pela grande gravadora Capitol, e não por selos pequenos, como acontecia antes. Por causa disso, juntamente com uma campanha de *marketing* promovida pela gravadora, a banda conquistou a parada de sucessos norte-americana antes mesmo de desembarcarem no Aeroporto John F. Kennedy, em Nova York.

Em terras norte-americanas, os Beatles participaram de programas de rádio, promoveram sessões de fotos e estrearam no *Ed Sullivan Show*, o mais popular programa de auditório dos Estados Unidos, conquistando uma audiência televisiva de 73 milhões de pessoas. Os Beatles ainda se apresentaram em Washington D.C e Miami, com os *shows* lotados de adolescentes “histéricas” assim como acontecia na Inglaterra. Quando os Beatles voltaram para a Inglaterra, foram recebidos como heróis.

A exposição bem-sucedida em inúmeros programas de televisão, entrevistas, programas de rádio e turnês extensas impulsionou as vendas dos *singles* e álbuns do grupo, que alcançou um sucesso sem precedentes para uma banda britânica. Como forma de aproveitar esse bom momento, e explorar ainda mais as possibilidades de exposição midiática dos músicos, Epstein decidiu promover a primeira incursão dos Beatles em um *medium* que já vinha sendo utilizado pelo *rock'n'roll* para atingir o público jovem: o cinema.

O primeiro filme, *A Hard Day's Night*, foi resultado de uma parceria com o Estúdio United Artists. O interesse do estúdio nos Beatles ia além do potencial lucro da bilheteria: uma brecha no contrato dos Beatles com a Parlophone permitia que os direitos sobre a trilha sonora do filme pertencessem ao estúdio, e não à gravadora. Por isso, o estúdio reservou uma verba limitada para a produção do filme, esperando que a maior parte dos lucros viesse a partir da venda do álbum com a trilha sonora. Embora tenha sido uma produção de baixo orçamento, *A Hard Day's Night* foi um grande sucesso de crítica e público. No ano seguinte, o filme *Help!* foi produzido, com intenções mercadológicas e repercussão semelhante.

Em 1965, o empresário Brian Epstein adotou outra ousada jogada de *marketing* ao agendar para a banda um *show* no *Shea Stadium*, em Nova York. O evento, exibido pela TV norte-americana, teve 56 mil pagantes e inaugurou a era dos *shows* de *rock* em estádios. Outra

inovação que deu certo foi o lançamento de um *single* com dois “Lados A” (duas músicas de trabalho), *Day Tripper/ We Can Work it Out*. Essas canções também foram as primeiras a ter vídeos promocionais para a televisão, chamados na época de *promos*, inaugurando um recurso que hoje é praxe na indústria fonográfica<sup>5</sup>.

O lançamento de *Day Tripper/ We Can Work it Out* e, no final de 1965, o do álbum *Rubber Soul*, mostrava o progressivo envolvimento dos Beatles com um aspecto que sempre fora importante na carreira da banda: o cuidado com a produção e a distribuição das gravações fonográficas. Na época, muitos artistas de *rock'n'roll* lançavam três ou quatro *singles* simples, e depois lançavam um álbum de duração curta que praticamente compilava os compactos já lançados.

Os Beatles, sob os cuidados do produtor George Martin, sempre tiveram um cuidado especial com os seus lançamentos. As gravações do grupo, além de serem bem-feitas, muitas vezes apresentavam inovações em relação às gravações da época (como começar uma canção pelo refrão, por exemplo). Além disso, os álbuns da banda eram mais longos do que o normal, não se restringindo apenas aos *singles* já promovidos.

Com o lançamento de *Day Tripper/ We Can Work it Out*, os Beatles não só inovaram o suporte mercadológico *single* por apresentar dois “Lados A”, mas também foi a primeira vez que não incluíram as canções do compacto em um álbum. O *single* e o LP, dessa forma, adquiriram *status* de suportes independentes um do outro na carreira dos Beatles.

Com o álbum *Rubber Soul*, a banda adotou uma sonoridade mais acústica e inseriu nas canções instrumentos até então estranhos ao *rock'n'roll*, como a cítara indiana. O álbum era o primeiro da história do *rock'n'roll* a não ter estampado na capa o nome do grupo, e tinha um trocadilho irônico no título (a expressão “*Rubber Soul*” pode ser entendida tanto quanto “alma de borracha” quanto “alma de camisinha”).

Musicalmente, os Beatles mostraram um amadurecimento significativo em relação aos seus lançamentos anteriores. *Rubber Soul* já mostrava sinais da mudança pela qual passaria o *rock'n'roll*. Até meados dos anos 60, o *rock'n'roll* era composto de canções com temáticas adolescentes, de no máximo três minutos de duração. Com a penetração do gênero nos meios universitários e o aprimoramento da técnica musical, o *rock'n'roll* adquiriu uma feição mais intelectualizada, passando a ser chamado apenas de *rock*. No livro *Aumenta que isso aí é Rock'n'Roll*, Jeder Janotti explica: “Nesse momento, o *rock* deixa de ser apenas uma música

---

<sup>5</sup> Os *promos* eram, formalmente, muito próximos do que hoje são os videoclipes. Contudo, a falta de elaboração técnica e a pouca visibilidade mercadológica fizeram com que esses recursos audiovisuais inaugurados pelos Beatles não fossem tão importantes quanto os filmes na época.

de rebeldia adolescente para representar parte dos anseios da juventude que passou a utiliza-lo como meio de expressão”. (JANOTTI JR, 2003, p. 40,41)

### 2.4.3 Psicodelia

No ano de 1966, a *Beatlemania* apresentava sinais de exaustão. Os músicos reclamavam da exaustão gerada pela rotina de longas turnês e compromissos com a imprensa e de não conseguir mais ouvir o que tocavam nos *shows* por causa dos gritos do público. Além disso, uma série de incidentes políticos tumultuaram a carreira da banda.

Dentre esses incidentes, destaca-se uma entrevista que John Lennon deu à jornalista inglesa Maureen Cleave, dizendo: “O Cristianismo vai passar, encolher e sumir. Não preciso discutir. Hoje, somos mais populares que Jesus. Cristo era legal, seus seguidores é que eram grossos e vulgares”. Por causa dessa declaração, a turnê norte-americana, em agosto daquele ano, foi extremamente tensa, com extremistas jogando rojões no palco e com a presença da organização fundamentalista Ku Klux Klan em algumas cidades. Depois dessa turnê, os Beatles não mais se apresentariam ao vivo, preferindo se dedicar às gravações em estúdio.

Ao mesmo tempo, grandes transformações estavam acontecendo no contexto-político e cultural da sociedade ocidental. Nos Estados Unidos, a Guerra Fria e as suas conseqüências (como a Guerra do Vietnã) provocavam questionamentos que atingiam principalmente a juventude e os meios acadêmicos. O movimento negro ganhava força política e o feminismo abria espaços em direção à liberação dos costumes. Em cidades como São Francisco e Nova York, o movimento *hippie* começava a se delinear. Pregando que só uma transformação cultural podia causar uma mudança política, os *hippies* tinham *slogans* como “faça amor, não faça guerra” e defendiam a “expansão” da mente através de drogas como o LSD.

Influenciados por todas essas transformações os Beatles lançaram, em agosto de 1966, o álbum *Revolver*. Aprofundando o amadurecimento musical que já tinha sido demonstrado pelo *Rubber Soul*, *Revolver* apresentou letras menos ingênuas e cheias de referências às drogas, guitarras distorcidas e percussão exótica. O álbum também é marcado pelo envolvimento de George Harrison com a música indiana e pelo conhecimento musical erudito do produtor George Martin, acrescentando à música tonal convencional elementos da música serial de vanguarda e da música modal típica de sociedades orientais.

O contexto criado pelos acontecimentos políticos e culturais da época, e a expectativa já existente em relação à capacidade de inovar do grupo fez com que, apesar do

experimentalismo, *Revolver* liderasse as paradas de sucesso no mundo todo. Com isso, os Beatles começaram a se posicionar mais explicitamente como um grupo que estava na fronteira (e muitas vezes, fazendo papel de intermediário) entre as vanguardas artísticas e o grande público.

O álbum seguinte, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* foi lançado em junho de 1967, e representou um marco na história da música popular massiva. Com esse álbum, os Beatles não só alteraram o tipo de composição, efeitos e instrumentos a serem usados em um álbum de *rock*, mas também o seu próprio processo de gravação e estruturação.

Considerado por muitos críticos o primeiro álbum conceitual da história do *rock*, *Sgt. Peppers...* mostrou os Beatles “interpretando” uma banda de fanfarra fictícia (“A Banda do Clube dos Corações Solitários do Sargento Pimenta”). O álbum conta com dois lados de música contínua, sem intervalos entre as faixas, desde a apresentação até à despedida do grupo fictício. As canções apresentaram influências diversas, como a psicodelia, a música erudita, o *rock'n'roll* e a *music hall*<sup>6</sup>, e seguem uma temática comum, formando uma espécie de “narrativa” sequencial.

A gravação do *Sgt. Pepper's...* consumiu 700 horas de estúdio (a título de comparação, o primeiro LP dos Beatles, *Please Please Me*, foi feito em apenas 10 horas), e custou cerca de 50 mil dólares. Pela primeira vez, uma banda de *rock* utilizou sistematicamente todos os recursos que um estúdio de gravação poderia oferecer. Com isso, o suporte álbum, no contexto do *rock'n'roll*, deixava de ser um produto feito às pressas para ser consumido de forma rápida por um público pouco exigente. Sendo resultante de uma elaboração técnica, formal e conceitual elaborada, o álbum passou a demandar uma atenção mais cuidadosa e refinada do ouvinte, deixando para trás o *status* de “mero produto” e reivindicando o *status* de “obra de arte”.

Essa reivindicação do *status* de “obra de arte” se relaciona não só com as inovações técnicas e musicais, mas também com o seu projeto gráfico. A capa do disco, feita pelo artista plástico britânico Peter Blake<sup>7</sup>, mostrava os Beatles caracterizados como a banda fictícia, cada integrante vestido com uma cor e segurando seu instrumento, como se tivessem acabado de fazer um *show*. Atrás deles, um público formado por fotos ou figuras de diversas personalidades que de alguma forma influenciaram a arte ou a história do século XX,

<sup>6</sup> Tradição inglesa que remonta ao século XVIII, quando se realizavam espetáculos que misturavam música, dança, acrobacias, pantomimas e esquetes cômicos. Na América, essa tradição recebeu o nome de “vaudeville”.

<sup>7</sup> Peter Blake foi um dos maiores expoentes da *pop art* britânica nos anos 60. Movimento artístico que surgiu no final dos anos 50, a *pop art* era uma reação ao tradicionalismo na arte da época. As obras do movimento se tornaram conhecidas por empregar objetos e cenas da vida cotidiana, utilizando técnicas de colagem e recursos visuais empregados nos produtos comerciais.

inclusive os próprios Beatles no começo da carreira (representados por bonecos de cera do museu londrino *Madame Tousseau*).

O encarte do álbum apresentava, também pela primeira vez na história do *rock*, as letras das canções impressas, e ainda tinha *bottons*, acessórios e ilustrações para serem recortadas. Com isso, o encarte deixava de ser apenas um chamariz nas lojas, para ser parte integrante de uma obra que apelava não só ao prazer da audição, mas também à contemplação visual, à apreciação conceitual das letras e à manipulação tátil.

Consolidando a revolução de linguagem iniciada com os dois LPs anteriores, *Rubber Soul* e *Revolver*, o novo álbum oferece uma síntese dos principais temas da nova cultura: a garota que foge de casa (*She's leaving home*), a ternura sardônica pela velhice (*When I'm 64*), o misticismo oriental (*Within You, Without You*). E, é claro, as alusões psicodélicas: (*I get high*) *With a Little Help from my Friends* – “fico alto com uma mãozinha dos amigos”; as iniciais LSD no título *Lucy in the Sky with Diamonds*; e o refrão “I'd love to turn you on” – “gostaria de ligar vocês” - da faixa *A Day in the Life*, proibida na BBC de Londres. (MUGGIATI, 1983, p.21).

Além de sintetizar o espírito da época, *Sgt. Pepper's...* promoveu grandes mudanças na indústria fonográfica e na maneira como as pessoas consumiam seus produtos. O álbum cristalizou a diferenciação entre o *rock'n'roll* dos anos 50, baseado no *hit* e no suporte *single*, e o *rock'n'roll* dos anos 60 (que passou a se chamar simplesmente *rock*), mais intelectualizado, cujo *medium* principal é o LP, um suporte mais longo e que exige uma audição mais apurada. Com o *Sgt. Pepper's...*, os Beatles alcançaram uma posição invejável: consolidaram o prestígio entre as vanguardas artísticas, sem que isso significasse perda de popularidade.

#### 2.4.4 O advento da Apple e o fim dos Beatles

A morte do empresário Brian Epstein, em agosto de 1967, significou o começo de uma nova fase na carreira da banda. Estando no auge do prestígio, da riqueza e da popularidade, e cercados por um ambiente cultural que incentivava a desconfiança em relação a figuras de autoridade, os Beatles decidiram assumir a própria carreira, fundando uma empresa chamada Apple.

A Apple foi uma iniciativa destinada a preencher necessidades práticas, como a falta de empresário e a prestação de contas financeiras ao Estado inglês, mas também foi fruto de um idealismo que pode ser explicado pelo contexto histórico da época e também pela disposição da banda de sempre inovar. Assim, existia a promessa de que a Apple fosse

“diferente”, uma espécie de representante do mundo jovem na esfera do mundo empresarial adulto. A falta de experiência empresarial, aliada à desorganização das finanças e aos desentendimentos entre os músicos fizeram a Apple ser um empreendimento extremamente mal-sucedido.

Apesar das preocupações com a empresa e das divergências dos integrantes quanto aos rumos que a banda deveria tomar, nos últimos anos da década de 60 os Beatles foram bem-sucedidos em alguns projetos, entre eles o filme de animação *Yellow Submarine*, no qual os músicos tiveram pouca participação e o álbum *The Beatles* (ficaria conhecido como *Álbum Branco*, por causa do seu projeto gráfico), que inovou ao apresentar um álbum com 90 minutos, divididos em dois LPs. Esses projetos, além de reafirmarem a popularidade e o prestígio da banda, serviam para que o grupo assegurasse ao público e à crítica que, apesar dos problemas, os Beatles continuavam tão bem-sucedidos quanto no passado.

Outros projetos, porém, como os filmes *The Magical Mystery Tour* e *Let it Be* acentuavam a falta de organização da produção e a desunião dos integrantes, resultando em produtos que não tiveram boa receptividade entre a crítica e o público e que desgastaram a imagem da banda. Apesar das tentativas de salvar a Apple através da contratação do empresário Allen Klein e de promover uma “volta às raízes” em termos musicais, o fim dos Beatles foi anunciado em maio de 1970, devido ao desgaste do relacionamento entre os seus integrantes.

### 3. METODOLOGIA

Apesar de serem obras produzidas e disseminadas através dos suportes da indústria cinematográfica, os filmes dos Beatles apresentam importantes conexões com a lógica de produção e recepção da música popular massiva. Como já explicado anteriormente, os filmes cumpriam, em relação aos produtos da indústria musical, uma função semelhante à que o videoclipe cumpre hoje.

Além dos aspectos mercadológicos, os filmes dos Beatles introduziram aspectos plásticos que influenciaram uma série de produtos audiovisuais nas décadas posteriores. No seu livro *Dancing in the Distraction Factory*, Andrew Goodwin relata que muitos pesquisadores consideram os filmes dos Beatles como precursores do videoclipe. “Certamente, muitas dessas fusões pioneiras entre o som e a visão são muito interessantes e nos contam muito sobre o *pop* – mais importante, que a *music television* e o cinema *pop* são tão velhos quanto o próprio *pop*”<sup>8</sup> (GOODWIN, 1992, p.30). (Tradução nossa).

Para analisar os objetos de estudo deste trabalho, portanto, é necessário articular uma abordagem de análise imagética com uma abordagem de análise musical, tendo o cuidado de perceber todas as vinculações ao campo da música popular massiva que estariam impregnadas nesses dois aspectos.

No seu livro *Audiovision*, o francês Michel Chion defende que, no produto audiovisual, o som e as imagens participam de uma espécie de “contrato” entre si, um frágil equilíbrio que garante a unidade orgânica da obra. Um dos principais elementos articuladores desse contrato seria o que ele chamou de “valor agregado”.

“Valor agregado” é a “contaminação” das propriedades que, em um produto audiovisual, o som e as imagens projetam um no outro. Dessa forma, esses elementos se enriquecem mutuamente de forma a atingir o efeito desejado pelo autor da obra. Os efeitos desse fenômeno são fundados na psicofisiologia e operam de acordo com elementos estéticos, culturais e emocionais de forma a articular esse equilíbrio do contrato audiovisual.

Utilizando esse recurso, o autor do produto audiovisual pode brincar com o movimento do desejo, expectativas e antecipações do público. A função mais comum do som no cinema, segundo Chion, consiste em unificar e atar o fluxo das imagens, flexibilizando a distância e o tempo da narrativa cinematográfica.

---

<sup>8</sup> “Certainly many of these earlier fusions of sound and vision are very important and tell us a great deal about *pop* – most important, that *music television* and *pop* are as old as *pop* itself”.



No caso da análise dos filmes dos Beatles, é fundamental ter em mente que as canções da banda não funcionam exatamente como “trilha”, e sim como a própria razão de ser do filme. Nessas obras, ao contrário da maioria dos outros produtos cinematográficos, a narrativa foi imaginada para servir de pretexto aos números musicais. Por isso, será necessário investigar melhor em que medida a articulação da música e das imagens nas obras se aproxima da estrutura utilizada no videoclipe.

Ainda segundo Chion, a análise audiovisual é eminentemente descritiva, sendo que a interpretação só se torna possível a partir do momento em que o pesquisador entende como uma seqüência ou filme combina e justapõe os elementos sonoros e visuais. Chion propõe que o pesquisador observe separadamente o som e a imagem, percebendo como esses elementos funcionam isoladamente, a fim de que seja mais fácil a compreensão do efeito causado quando são observados juntos. Para isso, um dos principais instrumentos do pesquisador seria a sua capacidade de percepção sensorial: “*O que eu vejo? e O que eu ouço? São questões sérias, e no ato de fazê-las nós exercitamos nossa liberdade e renovamos nossa relação com o mundo.*” (CHION, 1990, p.186)<sup>9</sup>. (Tradução nossa).

Um dos métodos que Chion aponta no seu livro é o *Masking* (Mascaramento), que consiste em ouvir o som e ver a imagem separadamente, a fim de poder perceber, em sua forma “pura”, qual é a contribuição verdadeira de cada um para a cena. Neste trabalho, o método *masking* foi escolhido para dar conta do processo inicial de análise, quando é preciso “dissecar” o objeto a ser analisado. Entender, num primeiro momento, como funcionam a música e as imagens de forma separada, facilita a compreensão, num segundo momento, de como esses elementos se articulam para formar o contrato audiovisual. Além disso, o método *masking* é vantajoso porque permite verificar com mais precisão qual o valor que a música agrega em relação às imagens e vice-versa.

Alguns aspectos são fundamentais para a análise de qualquer produto audiovisual, e devem ser analisados com maior cuidado. Um desses aspectos é o ritmo. No artigo *Uma proposta de análise mediática da música popular massiva a partir das noções de canção, gênero e performance*, Jeder Janotti considera que o ritmo é elemento fundamental para a demarcação narrativa da canção popular massiva. Essa demarcação aconteceria no encontro entre a métrica musical e a experiência da audição. “Tal como na configuração métrica, a dimensão temporal é espacializada na apreciação musical e está diretamente ligada a boa parte do apelo sensorial exercido pela música popular massiva” (JANOTTI JR, 2005, p. 7, 8).

---

<sup>9</sup> “‘What do I see?’ and ‘What do I hear?’ are serious questions, and in asking them we exercise our freedom and renew our relation to the world”.

Em relação ao produto audiovisual, Chion destaca, em “Audio-Vision”, que o som e a sucessão de imagens têm maneiras distintas de manifestar a dimensão temporal. Enquanto a percepção do som se dá unicamente no tempo, a percepção das imagens percebe o tempo juntamente com o espaço.

Por isso, o ritmo da música e ritmo das imagens não são exatamente sobrepostos, e sim se articulam num *contrato*. Em algumas seqüências, por exemplo, o ritmo da música é que dá toda a sensação de fluxo temporal, enquanto as imagens ficam “paradas”. Já em outros casos, a edição acelerada das imagens faz a música parecer mais “dramática” do que realmente é. Verificar como se dá essa articulação entre o ritmo da canção e o ritmo da edição das imagens, e que tipo de valores um agrega ao outro, portanto, é um item fundamental para o processo de análise proposto por este trabalho.

Outro aspecto a ser considerador é a noção de sinestesia, que Andrew Goodwin aponta como sendo um dos principais instrumentos de construção do videoclipe. Segundo Goodwin, entender o processo de sinestesia é fundamental para a compreensão dos recursos audiovisuais característicos do videoclipe.

(...) existe um momento prioritário que demanda alguma investigação: é o fenômeno da *sinestesia*, o processo intra-pessoal onde impressões sensoriais são transportadas de um sentido para o outro (...). O conceito é a chave para o entendimento da *music television*, já que os videoclipes são construídos a partir das associações visuais das faixas sonoras.<sup>10</sup> (GOODWIN, 1992, p. 50). (Tradução nossa).

Para o autor, os elementos de sinestesia dos videoclipes podem ser estudados em vários aspectos: andamento (através da edição, movimentos de câmera, etc), ritmo da canção (que costuma nortear os cortes da edição), arranjo (foco no instrumento que está proeminente em determinado momento), desenvolvimento harmônico (mudanças baseadas no refrão, estrofe, etc) e por fim, a letra da canção (“ambienta” o videoclipe e sugere metáforas).

É fundamental também levar em consideração alguns aspectos essenciais para a música popular massiva e como eles se manifestam no produto audiovisual. O primeiro aspecto a ser considerado é a idéia de canção. Embora o conceito de canção esteja presente na música ocidental há séculos, para a música popular massiva a canção é resultado do encontro entre a cultura popular e os artefatos midiáticos. No artigo *O videoclipe como extensão da música popular massiva: apontamentos para análise*, Jeder Jannoti Jr. e Thiago Soares explicam:

---

<sup>10</sup> “(...) there’s a prior visual moment that demands some investigation: this is the phenomenon of synaesthesia, the intrapersonal process whereby sensory impressions are carried over from one sense to another (...). This concept is key for understanding music television, since video clips build on the sound track’s visuals associations”.

Inicialmente, a canção se refere à capacidade humana de transformar uma série de conteúdos culturais em peças que configuram letra e melodia. O trajeto histórico da canção popular até a sua configuração massiva, perpassa, portanto, a execução ao vivo para, em seguida, estar submetida às diversas formas de mediações técnicas (JANOTTI JR e SOARES, 2005, p.2).

É importante ressaltar que, no caso das canções referentes a este trabalho, os aspectos plásticos da canção se relacionam com as normas estabelecidas pela indústria fonográfica. Em geral, as canções que circulam nos veículos midiáticos são formatadas de acordo com padrões específicos, como por exemplo, a duração, o uso de determinados instrumentos e as temáticas das letras.

Uma das características essenciais da canção da música popular massiva é a repetição. Goodwin afirma que a canção é estruturada em torno do conceito de “familiaridade” e, por causa disso, a canção subverteria o modelo de narrativa clássica, pois apresenta um tempo de “narrativa” maior do que o tempo de “história”, usando o recurso das reiterações cíclicas. Na estrutura da canção, o refrão é o momento em que essa reiteração cíclica se faz mais presente. Sobre o refrão, Jannoti Jr. e Soares acrescentam:

O refrão, como já apresentado anteriormente, tem como prioridade marcar o momento em que a canção mais evidentemente convoca o ouvinte a um ‘cantar junto’. Trata-se da marcação sonora mais premente e responsável pelo momento em que o texto sonoro se dirige com mais veemência ao seu destinatário. (JANOTTI JR e SOARES, 2005, p.3).

Em relação ao videoclipe, Janotti Jr. e Soares afirmam que o videoclipe, assim como a canção, também usa estratégias de repetição, em imagens recorrentes que tenham um apelo mais direto ao espectador. Os dois pesquisadores chamam essa estratégia do videoclipe de “refrão visual”, e defendem que esse refrão visual obedece a uma lógica interna do videoclipe, que não necessariamente coincide com o refrão da canção.

Em *Dancing in the Distraction Factory*, Andrew Goodwin fala de um conceito similar ao de “refrão visual”, o de “gancho narrativo”. Segundo Goodwin (1992), o refrão e os outros elementos sonoros repetitivos são usados para “familiarizar” o ouvinte e fazê-lo querer ouvir a mesma canção várias vezes. No videoclipe aconteceria algo semelhante, com o “gancho narrativo”, assim como o refrão, sendo repetido ao longo do videoclipe como um incentivo ao espectador continuar assistindo. Esse “gancho narrativo” poderia ser tanto uma imagem do rosto do cantor como uma imagem metafórica relacionada à letra. Um dos aspectos a serem analisados nos trechos selecionados, portanto, é se os eles apresentam “ganchos narrativos”, e de que maneira essas estratégias de repetição visual se articulariam com as estratégias de repetição sonora.

Um elemento importante a ser considerado diz respeito à *performance*. Esse termo, no âmbito da música popular massiva, se relaciona primordialmente ao momento em que o músico executa a canção perante um público. Essa relação comunicativa entre intérprete e ouvinte funciona a partir da música, mas esta também é “corporificada” numa série de aspectos (muitas vezes bem codificados), como a expressão vocal, a postura corporal, a expressão facial e a gestualidade.

A *performance* implica, portanto, em signos partilhados por músicos, produtores e audiência, na composição de um determinado “ambiente” musical. No caso dos produtos fonográficos, essa *performance* estaria inscrita de forma virtual, através dos aspectos rítmicos, de execução musical e de registro vocal, e seria acessível ao ouvinte no momento da audição. No artigo *A dança invisível*, Danilo Dantas explica:

Se há um corpo em uma canção ouvida por um meio auditivo, de certo não podemos mais vê-lo. Mas seu sexo, pulsações, sentimentos, estão impressos de alguma forma na mídia sonora. Assim, na canção gravada existiriam traços de *performance* que guiariam o ouvinte na sua escuta. (DANTAS, 2005, p. 6).

Através da *performance*, podemos ter acesso à determinados modos de tocar os instrumentos e/ou de cantar, que indicam um modo peculiar de interpretação da música e também de posicionamento perante o público. Além disso, esses modos específicos também pressupõem determinados modos de dançar, e determinados cenários que estariam “materializados” nas canções. Esses aspectos são articulados de acordo com a construção particular da carreira de cada artista ou banda, ou com os gêneros em que eles se inscrevem.

O produto audiovisual articula esses elementos de *performance* já inscritos na canção. Segundo Goodwin, o videoclipe agrega valor não só à canção especificamente, mas também se relaciona com a própria imagem construída pelo artista ao longo da sua carreira. No videoclipe, o artista assume um papel peculiar: é ao mesmo tempo narrador e personagem. Nesse ponto, o videoclipe pode reforçar ou afrontar a identidade do artista, muitas vezes gerando níveis de significação que transcendem o que está sendo mostrado no próprio videoclipe.

Além disso, o produto audiovisual pode ser usado para fazer determinada *performance* virar uma “marca registrada” de determinado artista ou gênero, fazendo com que essa *performance* se torne “natural” para os fãs, e influencie a maneira como eles percebem as canções. Analisar o produto audiovisual, portanto, é analisar também como esses aspectos de *performance* inscritos na canção se relacionam com a *performance* apresentada visualmente, e como esses elementos se articulam em relação à construção da carreira do artista.

### 3.1 PROCEDIMENTOS PARA ANÁLISE

Recapitulando, para entender melhor como se estabelece o contrato audiovisual nos trechos selecionados, a análise buscará compreender como a música agrega valor à imagem e vice-versa, através dos seguintes procedimentos:

- 1) Utilização do método *masking*, para tentar ver as contribuições isoladas da música e das imagens em cada caso.
- 2) Investigar como o andamento da canção e o ritmo da edição se relacionam em cada trecho, e quais os valores que um agrega ao outro. Identificar as sinestésias dominantes, e como elas funcionam dentro dos trechos.
- 3) Identificar os ganchos narrativos, se existirem, e como se estabelecem as estratégias de repetição em cada trecho.
- 4) Tentar perceber como os elementos de *performance* inscritos na canção se relacionam com a *performance* mostrada no trecho, com ênfase na configuração vocálica dos músicos, no cenário e nos elementos de dança inscritos na canção.
5. Analisar como essa articulação entre som e imagem percebida nos trechos estava inserida na carreira dos Beatles naquele momento.

## 4. ANÁLISES

### 4.1 A *HARD DAY'S NIGHT*

*A Hard Day's Night*, o primeiro filme dos Beatles, foi produzido em 1964. Na época em que o contrato entre a banda e o estúdio United Artists foi assinado, os Beatles já tinham lançado dois álbuns de sucesso<sup>11</sup>, e alguns dos *singles* lançados pelo grupo já figuravam entre os mais vendidos da história da indústria fonográfica britânica. Apesar disso, eles eram vistos pela imprensa como um fenômeno juvenil “inócuo”, e poucos críticos e produtores apostavam que os Beatles fariam sucesso nos Estados Unidos, maior mercado fonográfico do mundo. A intenção do empresário Brian Epstein era utilizar o filme para capitalizar ainda mais o sucesso dos Beatles na Inglaterra e fazer com que o filme fosse uma espécie de “apresentação” dos Beatles para públicos que ainda não conheciam a banda.

A estratégia de fazer filmes com astros de *rock'n'roll* já era utilizada desde os anos 50, a exemplo da carreira cinematográfica de Elvis Presley (começou a atuar em 1956) e Cliff Richard (que também já fazia filmes desde 1959). Por isso, a notícia de que os Beatles fariam a produção do seu primeiro filme, em parceria com o produtor Walter Shenson e com o estúdio norte-americano United Artists, já era esperada pelo público.

Como foi explicado anteriormente, o interesse do estúdio nos Beatles não era o filme em si, e sim a produção de um LP com a trilha sonora. Na época, o contrato das bandas com as gravadoras não necessariamente incluíam os direitos sobre a produção de trilhas sonoras. Por causa dessa brecha no contrato com a EMI, os direitos das sete canções inéditas da trilha sonora de *A Hard Day's Night* não seriam de propriedade da gravadora, e sim do estúdio. Considerando que o principal produto seria a trilha sonora, o estúdio preferiu não investir muito no longa-metragem, que foi feito em oito semanas, entre março e junho de 1964.

A United Artists deu ao produtor Walter Shenson total liberdade artística, com a única condição de que o filme não poderia deixar de apresentar o maior número de canções

---

<sup>11</sup> *Love Me Do* e *With the Beatles*, ambos lançados em 1963.

possível. Shenson, então, teve o cuidado de contratar pessoas que tinham afinidade com o universo dos Beatles, como o diretor Richard Lester e o roteirista Alun Owen.

Como já foi citado anteriormente, Richard Lester, assim como o produtor fonográfico George Martin, também tinha trabalhado com o programa *The Goon Show* na sua versão televisiva nos anos 50, e compartilhava com a banda o tipo de humor *nonsense* veiculado pelo programa. Já o roteirista Alun Owen foi contratado por ser de Liverpool, e estar familiarizado com as gírias e o modo de falar dos músicos.

Desde que surgiram, os Beatles pareciam oferecer ao público algo extremamente *pop*, mas ao mesmo tempo diferente de tudo o que existia ou já havia existido no *rock'n'roll*. Essa proposta era prioritariamente musical, mas estava relacionada também à aparência e ao comportamento do grupo. Estar em consonância com essa mistura de inovação e acessibilidade característica da banda foi o objetivo que norteou a concepção de *A Hard Day's Night*.

A primeira providência foi recusar o modelo do musical tradicional de Hollywood, copiado pela grande maioria dos filmes de *rock'n'roll* anteriores. Ao invés disso, *A Hard Day's Night* apresentava um estilo de “pseudo-documentário”, no qual os Beatles interpretavam eles mesmos em um dia comum da sua rotina, no qual se preparavam para se apresentar em um programa de televisão.

Essa escolha na concepção do roteiro permitiu a cristalização de elementos fundamentais para reforçar a imagem dos Beatles como membros do *star system*. Primeiro, a recusa em fazer os músicos interpretarem outros personagens demonstra uma intenção de fazê-los serem “personagens de si mesmos”, que seriam interessantes não só pela música, mas também pelo comportamento e pela personalidade de uma maneira geral. Segundo, o filme ajudou a cristalizar a percepção de que os Beatles, apesar de parecidos fisicamente, teriam personalidades distintas.

A questão da cristalização da identidade dos Beatles merece uma atenção especial. Segundo Goodwin (1992), a construção das identidades é fundamental tanto para os ouvintes (porque promove um sentimento de identificação), quanto para a indústria (as identidades geram um capital simbólico que torna o produto mais durável e rentável). Nesse sentido, pode-se dizer que *A Hard Day's Night* é um exemplo da valorização desse capital simbólico, na medida em que promove a sedimentação, em relação aos Beatles, das características paradoxais que os *superstars* apresentam: eles seriam, ao mesmo tempo, pessoas normais e extraordinárias.

Outro aspecto importante a ser notado é que a disposição de mostrar os músicos “nos bastidores” diz respeito não só ao estilo de vida dos Beatles, mas também a maneira como este está intrinsecamente ligado aos veículos midiáticos. Fazer um filme sobre a feitura de um programa de televisão é reafirmar a importância dos meios de comunicação midiática na rotina de *superstars* da banda.

Esse estilo de “pseudo-documentário” está presente não só no roteiro, mas também nos aspectos técnicos do filme, como a iluminação, os cenários e os movimentos de câmera. Tais recursos já tinham sido utilizados antes em outros filmes ingleses, e principalmente pela *nouvelle vague*<sup>12</sup> francesa, mas era a primeira vez que apareciam num filme de *rock’n’roll*.

Um aspecto interessante a ser notado é que, apesar da proposta de “pseudo-documentário”, *A Hard Day’s Night* apresenta elementos surreais em diversas cenas, quebrando com o “efeito de realidade” construído pelo próprio filme e deixando evidente também a influência do humor *nonsense* do programa *The Goon Show* e das comédias de *slapstick*<sup>13</sup> do cinema mudo.

Em relação aos números musicais, especificamente, o filme introduziu importantes inovações, que influenciaram o desenvolvimento do videoclipe algumas décadas mais tarde. Até então, os números musicais dos filmes de *rock’n’roll* eram baseados na exibição do artista (ou banda) executando a canção, procurando uma verossimilhança em relação à *performance* ao vivo. Os enquadramentos eram conservadores, parecidos com os da televisão, dando ênfase ao rosto do vocalista.

*A Hard Day’s Night* promoveu uma ruptura com esse modelo tradicional de se filmar uma banda de *rock’n’roll*. Sua maior contribuição é a utilização da canção de forma não-diegética (não inserida na ação do filme) nos números musicais. Ao aproximar-se do uso convencional da trilha sonora, o número musical perde em verossimilhança e ganha em expressividade, fazendo a imagem ter possibilidade de agregar ainda mais valor à canção mostrada.

---

<sup>12</sup> A *Nouvelle Vague* (“nova onda”, numa tradução livre), foi um movimento cinematográfico que surgiu na França no final dos anos 1950. Nesse período, alguns ex-críticos da revista *Cahiers du Cinema*, como François Truffaut e Jean-Luc Godard, decidiram pôr em prática a teoria do “cinema de autor”, isto é, um cinema no qual todo o processo de produção seria centralizado na figura do diretor. Os filmes da *Nouvelle Vague* se caracterizaram pelo experimentalismo formal, pelo baixo orçamento da produção (muitas vezes preferindo filmar em locações do que no estúdio) e pelas temáticas existencialistas.

<sup>13</sup> O termo “*slapstick*” diz respeito a um tipo de humor baseado no movimento corporal frenético, como seqüências que mostram perseguições, colisões e “pegadinhas”. Esse tipo de humor foi bastante explorado nas comédias da época do cinema mudo, de diretores como Charles Chaplin e Buster Keaton. Atualmente, é um recurso ainda bastante explorado nas animações norte-americanas.



A tentativa de agregar mais expressividade às canções fica evidente mesmo nos números em que a música é explorada de forma diegética (inserida na ação do filme). *A Hard Day's Night* procura fugir das estratégias óbvias, explorando uma multiplicidade de ângulos e movimentos de câmera, além de uma edição acelerada. Esses recursos fazem os números musicais do filme parecerem mais movimentados e colocam o espectador numa posição menos “passiva” do que os números de *rock'n'roll* que eram feitos até então, que usavam os enquadramentos tradicionais que também era utilizados pela televisão.

*A Hard Day's Night* é um longa-metragem que foge também às convenções de roteiro estabelecidas pelo subgênero de “filme de *rock'n'roll*”, não utilizando os clichês moralistas já consagrados, como o maniqueísmo e o “conflito de gerações”, de filmes como “Sementes da Violência”. O filme dos Beatles mostra os personagens como pessoas “reais”, mais moralmente ambíguas e complexas do que os personagens que o público estava acostumado a ver nesse tipo de produto.

Ao mostrar os Beatles “como eles eram”, o filme promovia uma sensação de intimidade do público em relação a seus ídolos e também um alargamento da figura do “*popstar*”, que até então tinha um apelo mais simplista e mais direcionado somente a um segmento específico de público. Os Beatles, em oposição aos “*popstars* tradicionais”, tentaram construir uma imagem mais interessante, por ser mais próxima da vivência do espectador comum (em especial dos jovens urbanos).

Um ponto importante é que *A Hard Day's Night* mostra a banda celebrando os valores da juventude, mas em plena integração com todas as faixas etárias, como a cena em que Ringo Starr faz amizade com um garotinho e a que o avô de Paul McCartney se mostra mais rebelde do que os jovens. Isso confirma a intenção da banda em ser “entretenimento para toda a família”, e não apenas para a juventude.

*A Hard Day's Night* utilizou e ampliou o alcance de valores já presentes no trabalho da banda: o humor (embora não fosse muito presente nas gravações fonográficas, era um importante elemento na relação da banda com o público e a imprensa), o provincianismo proletário (que causava simpatia e era considerado um símbolo da crescente mobilidade social da sociedade inglesa), a espontaneidade e a despreensão.

O filme também utilizava, como estratégia mercadológica, o individualismo (a delimitação clara da personalidade de cada músico, cada um com um apelo maior a um determinado segmento da audiência) e a disponibilidade afetiva (os Beatles não apareciam envolvidos amorosamente com ninguém, ao contrário dos filmes de Elvis Presley onde sempre havia um interesse romântico por parte do cantor em relação a alguma mocinha).

O lançamento do filme foi precedido de uma campanha de marketing agressiva, com a produção de vários *trailers* que davam destaque à presença das sete canções inéditas do grupo. A estréia aconteceu em Londres e foi transformada num “acontecimento”, com a presença de diversas celebridades, incluindo membros da aristocracia britânica como a Princesa Margaret, irmã da Rainha Elisabeth II. O evento atraiu ainda mais atenção ao filme dos Beatles, que foi quase unanimemente festejado pela crítica (incluindo alguns veículos considerados “sérios”, como os jornais *Sunday Times* e *Daily Telegraph*) e gerou um lucro de mais de 11 milhões de dólares em todo o mundo.

Tudo isso mostra que *A Hard Day's Night*, apesar do baixo orçamento, era um produto bem-elaborado, que relacionava a inovação dos aspectos formais e conceituais com estratégias de *marketing* inéditas no *rock'n'roll* até então. Por causa disso, até hoje o filme é citado como uma das melhores parcerias entre o *rock* e o cinema.

#### **4.1.1 *A Hard Day's Night* (0:00:14 a 0:02:35)**

Além de ser a primeira música do Lado A do LP com a trilha sonora, a faixa-título é a canção de abertura do filme. Assim como a canção foi projetada para epitomizar a proposta das outras músicas da trilha, seu trecho correspondente no filme funciona como uma espécie de prólogo, apresentando os créditos e já estabelecendo o foco da narrativa: a suposta rotina frenética dos quatro músicos, que têm que driblar o assédio das fãs com bom humor e sagacidade.

Utilizando o método *masking*, percebe-se que a composição imagética do trecho é baseada no humor *slapstick*, mostrando uma perseguição dos Beatles pelos fãs. A primeira imagem do trecho é um Plano Geral<sup>14</sup> de uma rua de Londres, com os Beatles sendo perseguidos por uma multidão de adolescentes de ambos os sexos. Durante a perseguição, George Harrison cai, o que gera risos nos outros integrantes da banda. Enquanto isso, o nome do filme aparece sobre a imagem. Essa primeira tomada é uma espécie de síntese do resto do trecho: os Beatles estão sendo perseguidos pelos fãs, e se divertem com isso.

---

<sup>14</sup> Plano Geral: Plano que mostra o objeto filmado de forma afastada, possibilitando uma visualização geral do cenário.

A correria causada pelos fãs dos Beatles é mostrada imgeticamente. O trecho utiliza um Plano Médio<sup>15</sup> dos Beatles atravessando a rua, com os fãs no seu calçado, seguido por um Plano Geral dos Beatles entrando rapidamente numa estação de trem. Os rostos e pés dos fãs são mostrados numa sucessão rápida de Primeiros Planos<sup>16</sup> (*close-up*), e depois uma imagem em Plano Médio mostra os adolescentes entrando apressadamente na estação, seguido por um Primeiro Plano do rosto “histérico” de um dos adolescentes. Em seguida, o trecho mostra um Plano-sequência<sup>17</sup>: Primeiro Plano de George Harrison falando ao telefone, seguido por um plano igual com Ringo Starr e depois com John Lennon. Depois, aparece um Plano Geral das três cabines telefônicas enquanto os fãs passam. Os três Beatles desligam o telefone e saem andando calmamente. A próxima imagem é Plano-sequência de um homem de meia-idade, tirando uma caixa de leite de uma máquina, seguido de um Plano Americano<sup>18</sup> do interior de uma lanchonete, vista de fora. Nesse plano, John Lennon fala com uma garçonete e depois se aproxima do vidro, tentando ver o movimento da rua.

Essas tomadas iniciais estabelecem praticamente todos os elementos imagéticos que caracterizam o trecho: a correria desenfreada dos adolescentes, as estratégias espirituosas dos Beatles para “driblar” os fãs (estratégias típicas, é importante notar, do humor *slapstick*), a simpatia dos trabalhadores humildes (fazendo referência às origens proletárias do grupo) e a indiferença dos mais velhos e conservadores, que agem como se nada estivesse acontecendo.

Em relação à construção formal, é possível notar que o trecho foi filmado em locações, com fotografia em preto-e-branco, usando luz natural e câmera na mão<sup>19</sup>, recursos que remetem às estratégias usadas nos documentários e nos filmes da *Nouvelle Vague*. A edição alterna momentos de aceleração, quando a câmera mostra a corrida dos fãs, com momentos de desaceleração, quando o foco são as estratégias dos Beatles ou a reação de outros personagens do contexto.

Com isso, fica claro que o “frenesi” do trecho não é causado pela banda em si, mas sim pelos fãs que perseguem os músicos. Além disso, o trecho é construído imgeticamente de forma a passar ao espectador a mesma sensação de uma perseguição, que alterna momentos de pausa (descanso) com a excitação e o frenesi causados pela aproximação dos perseguidores.

---

<sup>15</sup> Plano Médio: Plano que objeto filmado de forma mais próxima que o Plano Geral, é normalmente utilizado para mostrar o corpo inteiro de uma pessoa.

<sup>16</sup> Primeiro Plano: Plano que mostra o objeto filmado de forma bem próxima. Também chamado de *close-up*, é geralmente utilizado para mostrar apenas o rosto dos atores.

<sup>17</sup> Plano-sequência: Plano em que diversos planos são mostrados, sem que haja “cortes” entre eles.

<sup>18</sup> Plano Americano: Plano que mostra o objeto de forma ligeiramente mais próxima do que o Plano Médio.

<sup>19</sup> Técnica de filmagem em que a câmera fica apoiada nas mãos ou no ombro do cinegrafista, sem o uso do tripé.

É interessante notar a aparição de um homem mais velho, que tenta desesperadamente abrir uma caixa de leite, para depois se sujar e jogar a caixa fora. Essa ação é mostrada de forma intercalada com a perseguição frenética dos fãs, como se fosse uma pequena trama paralela à trama principal do trecho. Esse personagem parece simbolizar a figura da pessoa mais velha que está alheia ao que acontece à sua volta, prestando atenção apenas na suas necessidades imediatas. Em contraposição às cenas de perseguição, essas cenas são cômicas justamente porque são tediosas e desinteressantes. O filme, com isso, já demonstra a sua vinculação com a alegria da juventude, e ridiculariza os mais velhos que não prestam atenção ao fenômeno relacionado aos Beatles.

No final do trecho, a edição se torna ainda mais acelerada, criando um “suspense” em relação ao embarque dos Beatles no trem, alternando Primeiros Planos dos Beatles se esforçando para conseguir entrar no vagão, e Planos Médios e Primeiros Planos da multidão de fãs que os perseguem. A seqüência é encerrada com um Plano Geral filmado dentro do trem: a multidão atrás do vidro, enquanto os quatro Beatles, em Primeiro Plano, acenam para os fãs.

Em todo o trecho, e mais explicitamente no seu final, existe a alternância rápida de pontos-de-vista narrativos que, a partir de uma sensação de simultaneidade frente aos acontecimentos que são vistos na tela, visa criar no espectador uma excitação em torno da ação mostrada. Esse é um dos recursos mais antigos do cinema, sendo chamado de “montagem paralela”<sup>20</sup>.

Já a canção *A Hard Day's Night* apresenta muitos elementos que já eram recorrentes na música dos Beatles naquela época. É uma canção alegre, dançante (embora não exatamente com um andamento frenético), com harmonias vocais marcantes, com destaque para a divisão entre as estrofes, cantadas por John Lennon, e o refrão cantado por Paul McCartney. É um canção de estrutura repetitiva: Estrofe – Estrofe- Refrão – Estrofe – Solo – Ponte – Refrão – Estrofe.

A instrumentação tem como destaques a presença de um teclado e de uma guitarra de 12 cordas (responsável pelo acorde inicial, que funciona como primeiro elemento da canção e também do filme). A letra<sup>21</sup>, em primeira pessoa, fala de um rapaz proletário que espera voltar para casa depois do trabalho, e encontrar a namorada esperando por ele. Com isso, a canção inicial do filme já apresentava duas das principais características associadas aos Beatles na

---

<sup>20</sup> Considera-se que o inventor da montagem paralela foi o cineasta norte-americano David W. Griffith, que empregou o recurso no seu filme “O Nascimento de uma Nação” (“*Birth of a Nation*”, 1918).

<sup>21</sup> Ver Anexo B.

época: a diversão causada pelo arranjo dançante, típico do *rock'n'roll*, e a identificação causada pela letra simples, direta e com apelo aos sentimentos juvenis.

Em relação à articulação do andamento da música e com as imagens, percebe-se que, logo no primeiro número musical do filme, a canção é utilizada de forma completamente não-diegética. Contrapondo o andamento cíclico da edição imagética (que alterna momentos de maior velocidade com momentos de “descanso”), o andamento agitado, porém mais uniforme da canção confere ao trecho uma sensação de maior coesão rítmica. Mesmo os planos mais “tranqüilos” se tornam tensos, pois a música enfatiza ainda mais a sensação de “correria”.

Já a velocidade das imagens e da edição, por sua vez, fazem a canção parecer ainda mais acelerada. Essa “correria” das imagens e o humor *slapstick* das situações do trecho também dão um tom mais alegre e bem-humorado à canção. Isso demonstra a estratégia do filme de incorporar as características extra-música dos Beatles, e agregar um valor ainda maior de bom-humor e alegria juvenil à canção.

Embora essa relação entre o andamento da canção e o ritmo da montagem das imagens seja o principal elemento de sinestesia do trecho, algumas vezes as sinestias também se relacionam ao desenvolvimento estrutural da canção, como a justaposição do primeiro aparecimento de Paul Mc Cartney (que estava sentado em um banco da plataforma, escondendo-se atrás de um jornal aberto) com a única parte da canção em que apenas um pedaço da estrofe é repetido. Mesmo estando o músico disfarçado com barba e bigode postiços, e mesmo ele não cantando a canção, a justaposição possibilita a relação ainda mais eficaz do personagem com a banda.

Outra consideração importante a fazer é que a narrativa do trecho não faz nenhuma menção direta à letra, embora a temática do “trabalho árduo” esteja presente, ainda que esse trabalho seja apresentado como algo prazeroso. Uma das associações explícitas entre a letra da canção e as imagens do trecho acontece quase no final, quando aparece um plano geral dos músicos correndo em direção ao trem, seguidos de perto pela multidão de fãs, no mesmo momento em que a primeira estrofe se repete: *‘It’s been a hard day’s night/ And I’ve been working like a dog’*. “(Tem sido a noite de um dia difícil/ E eu estou trabalhando feito um cachorro)”.

Uma das particularidades do trecho é que, apesar de a canção apresentar elementos de repetição que funcionam como “ganchos” para o ouvinte, e a construção imagética apresentar elementos visuais que são recorrentes em todo o trecho, a canção e a imagem não se combinam de forma sistemática para formar ganchos narrativos. Com isso, o trecho se

assemelha mais à estrutura cinematográfica, que tem uma maior linearidade na exposição da trama, do que à estrutura da canção, calcada nos ganchos e repetições.

Em relação aos elementos de *performance* presentes no trecho, percebe-se que, pelo fato de a música ser utilizada de forma não-diegética, os elementos de *performance* inscritos na canção se relacionam com as imagens de forma indireta. O tom divertido, por exemplo, da voz de John Lennon (explicitado principalmente por gemidos entre uma estrofe e outra) foi traduzido pelas imagens a partir dos rostos sorridentes dos músicos e pelas brincadeiras espirituosas da banda para enganar os fãs.

O tom mais “gritado” de Paul McCartney, por outro lado, deu uma tônica mais energética às imagens de perseguição, deixando um pouco de lado a abordagem mais jocosa da situação presente no vocal de John Lennon. Nesse aspecto, os elementos de *performance* inscritos no vocal da canção se relacionam diretamente com uma diferenciação de personalidade entre os dois vocalistas: Paul McCartney seria mais sentimental e “sério”, enquanto John Lennon se caracterizava pelo tom cínico e jocoso perante as situações. Essa diferenciação estava presente em entrevistas, apresentações ao vivo, programas de televisão e rádio e, de forma intensificada, no próprio filme.

Ainda sobre os elementos de *performance* presentes no trecho, também existe uma interação indireta entre o cenário pressuposto pela canção e o cenário que aparece nas imagens. A própria canção, em si, apresenta uma contradição nesse aspecto: por ser dançante e agitada, indica um cenário de baile de *rock 'n' roll*, ou de algum outro lugar em que os jovens poderiam se reunir para dançar. Por outro lado, a letra indica um ambiente de trabalho, no qual o sujeito poético estaria longe da namorada.

As imagens, portanto, acrescentam diversos cenários que se interligam aos cenários pressupostos na canção: as ruas e estação de trem sendo ao mesmo tempo lugar de trabalho e de diversão, uma vez que, de acordo com o trecho, para os Beatles o trabalho e a diversão estariam intrinsecamente relacionados.

Em relação aos movimentos corporais, existe uma diferença marcante no trecho entre o andamento regular da canção, que favorece movimentos mais compassados, relacionados à dança, e o ritmo cíclico da edição das imagens, que indicam movimentos mais frenéticos e desorganizados. A interação entre esses dois elementos (que indicam *performances* diferenciadas), geram uma “contaminação” entre os dois: é como se a perseguição representasse os elementos de dança do trecho e que, através da articulação audiovisual, a perseguição virasse uma espécie de dança.

O trecho, portanto, já contém a maioria dos artifícios utilizados por *A Hard Day's Night* para estabelecer uma narrativa inovadora relacionada aos Beatles. No aspecto da imagem, o filme demonstra a utilização da canção de forma não diegética, a edição acelerada com alternâncias de pontos de vista e o estilo de “pseudo-documentário”. Em relação à canção, a utilização de música dançante e extremamente fácil de ser consumida.

Em relação ao roteiro, a utilização dos personagens como eles mesmos, e o enfoque dado não a uma estória abertamente ficcional, mas sim supostamente “realista”, e diretamente relacionada com o contexto da banda naquele período, numa afirmação dos Beatles como membros do *star system*.

Com isso, o trecho inicial de *A Hard Day's Night* já antecipa ao espectador o caráter intencionalmente novo do filme, diferenciando desde os primeiros minutos a obra dos Beatles em relação aos filmes de *rock'n'roll* dos anos 50. A intenção era capturar o espectador numa narrativa “moderna”, frenética e bem-humorada, consolidando o diferencial cômico e enérgico dos Beatles em relação às outras bandas.

O trecho de abertura, embora possivelmente carregado de um certo exagero, pretendia mostrar o quão interessante e especial era a condição de *popstars* dos Beatles, justificando a escolha por um roteiro supostamente realista em detrimento de uma ficção ambientada numa escola secundária, que era a estratégia utilizada por grande parte dos filmes relacionados ao *rock'n'roll* que já tinham sido produzidos.

*A Hard Day's Night* pretendia ampliar a Beatlemania, ao conferir visibilidade ao fenômeno. O trecho inicial deixa claro que o principal componente do filme não são os Beatles em si, mas a relação da banda com os seus fãs. O filme usa, desde os primeiros momentos, a estratégia de promover reconhecimento e identificação em relação ao que está sendo mostrado, e confere aos fãs um *status* de “elemento importante” não só do filme, mas também da própria vida dos Beatles.

#### **4.1.2 *She Loves You* (1:18:24 a 1:20:47)**

O trecho de *She Loves You* é o último número musical de *A Hard Day's Night*, marcando o “clímax” da narrativa: o encerramento do programa de TV que a banda tinha se preparado para fazer ao longo do filme. Ao contrário da canção do trecho analisado anteriormente, *She Loves You* não foi composta especificamente para o longa-metragem, já tendo sido lançada previamente como *single*. A escolha de deixar por último o número

musical de *She Loves You* foi uma estratégia de natureza comercial evidente: o compacto já tinha sido comprado por 1,5 milhão de britânicos.

*She Loves You* é uma canção com andamento semelhante ao de *A Hard Day's Night*, mas que parece mais acelerado do que esta, e apresenta um arranjo dançante típico do *rock'n'roll*, mas com algumas pequenas diferenciações. Dentre as sutis inovações introduzidas pelos Beatles em *She Loves You*, está o fato de a canção começar diretamente no refrão (o que aumentaria o apelo comercial da canção, por enfatizar ainda mais o “gancho” da canção), e também o modo de construção da letra<sup>22</sup>, na qual o sujeito poético não fala diretamente do seu amor pela garota, como era comum, e sim se dirige a um outro garoto que é amado pela garota.

A estrutura da canção é simples, começando pelo refrão, depois duas estrofes, refrão de novo, outra estrofe e último refrão, com repetição de versos. Em relação ao arranjo, os instrumentos que mais se destacam são a bateria (que inicia a canção) e a guitarra (que fica mais destacada em momentos específicos, como no penúltimo verso das estrofes).

*She Loves You* possui uma harmonia vocal típica de outras canções dos Beatles, com a presença destacada dos *backing vocals*. A canção utiliza um recurso muito comum no *rock'n'roll*, o uso de gritos e interjeições para enfatizar a alegria e a energia da manifestação musical. No caso de *She Loves You*, a expressão “*yeah, yeah, yeah*” utilizada no refrão virou um “hino” da juventude inglesa naquela época, se tornando uma expressão muito associada à carreira dos Beatles como um todo e ao tipo de música que eles faziam<sup>23</sup>.

O número musical de *She Loves You* no filme mostra a banda executando a canção no teatro onde o especial de TV estava sendo gravado, para uma platéia formada por uma multidão de fãs adolescentes e alguns outros personagens, além da equipe de TV. A presença da TV reforça uma espécie de metalinguagem, quando um veículo midiático (o filme), se refere aos processos de produção de um outro veículo midiático (TV). Dessa forma, o trecho explicita a vinculação da carreira dos Beatles com os aspectos da cultura midiática.

Em relação à construção imagética, o trecho tem basicamente três focos narrativos: o primeiro é composto de imagens dos Beatles no palco, executando a canção. O segundo mostra os fãs, com ênfase nas suas expressões de alegria e êxtase por estarem vendo uma apresentação dos seus ídolos. O terceiro mostra o que estava acontecendo com outros personagens do filme durante a apresentação. Desde as tomadas iniciais, a narrativa intercala

---

<sup>22</sup> Ver Anexo B.

<sup>23</sup> No Brasil, o título do filme *A Hard Day's Night* foi traduzido como *Os Reis do Iê-Iê-Iê*, numa alusão ao bordão “*Yeah, yeah, yeah*”, do refrão de *She Loves You*.



essas três perspectivas, alternando Planos Gerais da banda com Primeiros Planos das garotas e dos outros personagens (muitas vezes, utilizando a técnica do *zoom in*<sup>24</sup>), além de rápidas panorâmicas<sup>25</sup> na platéia.

De maneira geral, esses três focos são apresentados no trecho utilizando estratégias imagéticas diferentes. As imagens dos fãs quantitativamente ocupam a maior parte do trecho, e também são as que apresentam mais recursos “ousados”, como o *zoom in*, a panorâmica, os variados pontos-de-vista e a sucessão rápida de planos. Já as imagens dos Beatles e dos outros personagens, menos numerosas, são apresentadas de forma mais conservadora.

Essa estruturação das imagens permite perceber o papel dos fãs enquanto protagonistas do trecho: o destaque não é a apresentação musical em si (que podia ser considerada “apenas” uma apresentação rotineira da banda para a televisão) e nem os outros personagens do filme (que serviam apenas para contextualizar aquela apresentação específica), e sim a reação dos fãs frente à presença dos Beatles.

A edição rápida das imagens dos fãs e os outros recursos “ousados”, juntamente com o comportamento enérgico das adolescentes, fazem com que o frenesi gerado pela Beatlemania seja traduzido também imageticamente. Com isso, o espectador assume uma postura dupla: ao mesmo tempo em que é um *voyeur* privilegiado, que pode ter acesso a vários pontos de vista, também é “convidado” a partilhar desse frenesi mostrado na tela, através dos estímulos sensoriais.

Praticamente todos os fãs mostrados no trecho são adolescentes do sexo feminino (o principal público-alvo da banda) e agem de forma “histórica”, chegando às lágrimas. Essas garotas parecem dar mais importância à presença física dos Beatles do que à música. Ao invés de dançar ou de cantarolar a letra da canção, as fãs tentam chamar a atenção dos ídolos através de gritos e acenos.

Ao contrário do número musical analisado anteriormente, o trecho de *She Loves You* apresenta a música não só funcionando de forma diegética, como sendo a principal referência para o ritmo da edição das imagens.

Em relação ao trecho de *A Hard Day's Night*, como a música tinha sido composta especificamente para o filme (e, portanto, ainda não era conhecida pelo público), a articulação audiovisual pôde ser feita de forma a valorizar de maneira equânime a contribuição do andamento da canção e a contribuição do ritmo da edição imagética. Já no caso do trecho de

---

<sup>24</sup> *Zoom-in*: recurso imagético que parte de um plano mais afastado para rapidamente “fechar” o foco em um objeto ou pessoa específica.

<sup>25</sup> Panorâmica: Espécie de Plano-Geral, no qual a câmera se movimenta, a fim de melhor visualizar o cenário.

*She Loves You*, como a canção já era amplamente conhecida pelo público, adotou-se o andamento da canção como baliza para o andamento da edição, de forma que se estabeleceu uma predominância em relação à contribuição do som para com a construção imagética.

No trecho de *She Loves You*, os fãs têm uma presença visual, e também sonora: a canção tocada pelos Beatles se mistura aos gritos dos adolescentes em praticamente todo o trecho. Dessa forma, não só a presença das fãs é ressaltada, como se mantêm a característica pseudodocumental proposta pelo filme. Ao pretender que o áudio do filme reproduza o áudio do teatro, o trecho “localiza” o espectador de forma mais eficiente e o “insere” de forma mais eficaz na narrativa.

No começo do trecho (no refrão inicial), essa presença dos fãs se dá de forma unicamente sonora: a imagem é a da banda começando a executar a canção, enquanto o som apresenta os gritos da platéia adicionados aos acordes de *She loves You*. Esse enfoque imagético inicial na banda deixa claro que eles são a causa dessa reação extremada por parte das adolescentes.

A partir da primeira estrofe, a reação da platéia também começa a ser *mostrada*. Os rostos extasiados e emocionados das fãs são apresentados de forma ágil, com o uso de edição acelerada, panorâmicas vertiginosas e efeitos de *zoom in*. Isso aumenta a sensação de “frenesi” causado pela música dos Beatles, tornando mais difícil para o espectador a adoção de uma postura distanciada.

O único momento em que a canção é ouvida de forma “limpa”, sem a interferência dos gritos da platéia, é quando a apresentação é vista sob o ponto de vista dos técnicos de TV. Isso serve para enfatizar a verossimilhança (os técnicos possivelmente ficavam num ambiente isolado acusticamente), mas também para mostrar o distanciamento desses profissionais em relação aos adolescentes.

Outra sinestesia importante acontece no momento do refrão. Com exceção do primeiro refrão, esse momento apresenta uma edição mais acelerada e mostra geralmente fãs de reação mais extremada. O objetivo é mostrar que o refrão era a peça-chave da canção, o elemento com o maior poder de provocar os ânimos dos fãs. Esse recurso também é utilizado na repetição dos últimos versos na última estrofe, culminando com a imagem de uma garota que chora convulsivamente. Nesse caso, a tentativa é mostrar que quanto mais os fãs ouvem a música dos Beatles, mais excitados ficam.

As fãs muitas vezes são mostradas de forma individualizada (com primeiros planos dos seus rostos), mas os seus gritos são ouvidos de forma generalizada: percebe-se, através da

leitura labial, que muitas vezes elas estão gritando algo específico para os músicos, mas o que se ouve da platéia são apenas gritos indiscerníveis.

Com isso, as fãs se tornam próximas do espectador (que pode ver as expressões dos seus rostos), sem adquirir uma importância específica na narrativa (elas não têm direito a uma “fala” específica). É um recurso que permite a generalização da “histeria” a partir do conjunto de exemplificações imagéticas particulares associadas através da edição.

O trecho de *She Loves You* é construído de forma a privilegiar como ganchos narrativos os momentos onde surgem os elementos convocatórios da canção. Um exemplo é o verso “*She says she loves you*”, que é enfatizado na canção como uma espécie de “ponte” para o refrão. No trecho, esse momento também é enfatizado: o foco imagético do trecho volta a ser a banda, reforçando a posição dos Beatles e da canção como geradores da “histeria coletiva”.

Além disso, as imagens do trecho não são construídas de forma a obedecer a uma narrativa linear (como a do trecho analisado anteriormente), e sim apresenta uma ênfase na repetição de elementos imagéticos: não só os Beatles, mas também a imagem de algumas fãs são elementos visuais recorrentes. Com isso, a estrutura de organização imagética do trecho acompanha a estrutura repetitiva da canção, se tornando mais próxima de um videoclipe (uma peça promocional feita a partir da canção), do que de uma narrativa cinematográfica linear.

Outra diferença marcante em relação ao trecho de *A Hard Day's Night* diz respeito à articulação dos elementos de *performance*. Se o trecho anterior faz referência aos elementos performáticos inscritos na canção de forma indireta, em *She Loves You*, elementos como as expressões vocálicas e corporais estão “materializados” na imagem. No trecho, ouvir a voz alegre de John Lennon, por exemplo, significa poder ver a expressão sorridente do seu rosto.

O fato de haver uma correspondência mais direta entre a *performance* inscrita na canção e a *performance* apresentada no filme não significa, contudo, que esta última esteja livre de construções conceituais. Como já foi ressaltado anteriormente, uma das características mais marcantes dos Beatles nessa fase da carreira foi uma codificação rígida da apresentação visual da banda, incluindo não só as roupas e cabelos, mas também a maneira de se portar e o posicionamento dos integrantes no palco. Através dessa estratégia, os Beatles construíram uma identidade visual que virou “marca registrada”, o que permitiu uma capitalização bastante eficaz da imagem da banda.

Quando o filme *A Hard Day's Night* foi lançado, essa codificação já era amplamente conhecida na Grã-Bretanha através de apresentações ao vivo e programas de televisão. No

caso de *She Loves You*, a *performance* da própria canção já havia sido apresentada várias vezes ao público inglês, sempre de acordo com os códigos de apresentação do grupo.

Por isso, ao analisar a maneira como a *performance* da canção foi apresentada no filme, é fundamental ter em mente que, para os espectadores britânicos, a *performance* inscrita na canção não dizia respeito unicamente aos aspectos musicais, e sim (talvez de forma predominante), aos aspectos midiáticos de veiculação da canção com os quais eles já estavam familiarizados.

A *performance* apresentada em *She Loves You*, nesse caso, não só era uma confirmação das expectativas do público, mas já era vista como uma *performance* “natural” em se tratando dos Beatles. No caso de espectadores que ainda não conheciam o grupo, o trecho servia justamente para familiarizá-los com essa *performance*, numa estratégia de capitalizar a identificação visual da banda no maior número de mercados possível.

Também em relação aos elementos de cenário, essa influência dos aspectos midiáticos em relação aos elementos de *performance* se faz presente. Em termos musicais, a canção *She Loves You* apresenta, em relação à sua letra, uma situação de conversa entre amigos. Em relação ao arranjo, assim como a maioria das canções dos Beatles naquela época, *She Loves You* evoca um ambiente de diversão, remetendo a festas, reuniões entre amigos e bailes dançantes.

Contudo, a contínua apresentação da canção através de suportes midiáticos faz com que as canções dos Beatles, e especialmente *She Loves You* (por ser o *single* de maior sucesso da banda até então), passem a ser associadas com os cenários nos quais essas apresentações aconteciam. Ouvir *She Loves You*, portanto, não significava apenas visualizar as expressões vocálicas e corporais dos Beatles ao executar a canção, mas também o ambiente onde essa canção era executada, acessível não só pela presença física nos *shows* e apresentações, mas principalmente através da transmissão televisiva.

Desse modo, é possível dizer que a presença dos veículos de comunicação de massa, assim como a presença das fãs “históricas”, era parte fundamental dos cenários de *performance* dos Beatles. O trecho de *She Loves You*, portanto reforça todos esses elementos de cenário que já estavam incorporados à *performance* midiática dos Beatles, em detrimento dos elementos de cenário que poderiam ser inferidos a partir dos elementos plásticos da canção.

É interessante notar, no trecho, o momento em que o avô de Paul McCartney aparece repentinamente no palco. Embora o personagem já tivesse sido caracterizado, ao longo do filme, como um rebelde senil (e por isso chegando a ser preso), esse incidente “não-esperado” na apresentação também enfatiza a característica entusiasmante da música dos Beatles.

A maneira como o grupo reage a esse acontecimento é muito ilustrativa: os músicos não demonstram perturbação, e George Harrison alegremente empurra o ancião para fora do palco. Esse incidente acrescenta duas características à *performance* da canção, que não fazem referência ao aspecto musical em si, e sim aos códigos midiáticos de *performance* dos Beatles naquela época.

Primeiro, o incidente apresenta os Beatles como jovens dotados de presença de espírito, capazes de lidar com o imprevisto de forma serena e bem-humorada. Segundo (e mais importante), ao expulsar o velhinho do palco, os Beatles deixam claro que existia uma separação definida entre palco e platéia a ser obedecida. Se durante a maior parte do filme a intenção era mostrar os músicos como rapazes “acessíveis” e comuns, o trecho de *She Loves You* deixa claro que, uma vez no palco, os Beatles se tornam *performers* com a responsabilidade de entreter o público, e com uma consciência clara das fronteiras e códigos “necessários” para esse fim.

Portanto, esse incidente específico acrescenta à *performance* da canção os valores paradoxais que faziam parte da construção da imagem pública dos Beatles naquela época, e podem ser apontados como elementos fundamentais para o sucesso da banda. Por um lado, eles tinham a capacidade de entusiasmar, de fazer o público ir além do comportamento considerado “adequado”. Por outro, apesar de não rechaçarem o assédio, os Beatles se portavam de acordo com regras de condutas comportadas, que os fazia conquistarem a simpatia de toda a família.

O encerramento de um filme que pretende dar visibilidade e ampliar a Beatlemania se dá no encontro entre os músicos e as fãs através do *show*, o momento em que as fãs podem mostrar toda a sua adoração pelos seus ídolos e os músicos podem mostrar toda a sua competência como *performers*. *She loves You*, o maior *hit* da banda até então, é o momento de apoteose da Beatlemania, tanto dentro do filme quanto fora do filme. É a canção que proporciona um resumo do que é a Beatlemania, tanto musicalmente quanto mercadologicamente.

Mais uma vez, a intenção não é mostrar a banda em si (que já tinha sido mostrada ao longo de todo o filme), mas sim enfatizar o efeito que ela causava no seu público. Ao apresentar como rotineira uma reação que poderia ser considerada extraordinária em qualquer outro contexto, os Beatles tentavam se afirmar cada vez mais como uma banda extraordinária, cujo sucesso desafiava os limites do que era considerado compreensível para uma banda de *rock'n'roll* naquela época.

O filme não pretendia fazer um estudo sobre a Beatlemania, e sim convidar o espectador a partilhar dos estímulos sensoriais e emocionais relacionados ao fenômeno. O trecho de *She Loves You*, através da articulação entre som e imagem, é a mais clara tentativa de atingir esse objetivo, reforçando a idéia de que os Beatles seriam capazes de proporcionar sensações extraordinárias, entusiasmantes e acima de qualquer compreensão, obviamente dentro do limite de decência permitido e acessível para todos mediante o pagamento do ingresso.

#### 4.2 HELP!

Quando o segundo longa-metragem dos Beatles (intitulado *Help!*) foi filmado, entre fevereiro e maio de 1965, a Beatlemania já estava consolidada, não só na Grã-Bretanha, mas também em vários outros países. Nesse contexto, considerou-se que já não era mais necessário fazer outra obra sobre os Beatles, uma vez que o público já estava bastante familiarizado com a banda e com o fenômeno da Beatlemania. Ao invés disso, optou-se por mostrar uma trama protagonizada pelos Beatles, no qual os músicos seriam apenas parte de um contexto imaginário que se relacionava com outros elementos da cultura pop<sup>26</sup>. As implicações dessas escolhas serão analisadas mais adiante.

No livro *The Beatles Movies*, Bob Neaverson (1997) indica algumas outras razões para a mudança do estilo pseudo-documental em preto e branco de *A Hard Day's Night* para o estilo fantasioso e colorido de *Help!*: O orçamento de *Help!* e o tempo reservado para as filmagens eram maiores, possibilitando “vãos criativos” mais elaborados. Além disso, os recursos narrativos do *A Hard Day's Night* tinham virado clichê, pois tinham sido copiadas por diversos outros conjuntos musicais. Os Beatles, que sempre se caracterizaram por estar “um passo a frente” dos outros conjuntos musicais, se sentiram na obrigação de mudar as estratégias audiovisuais.

*Help!* foi resultado de mais uma parceria entre o produtor Walter Shenson e o diretor Richard Lester, dessa vez com uma equipe de roteiro diferente. O argumento do filme gira em torno de um anel sacrificial de um país exótico, Kaili, que acidentalmente vai parar no dedo do baterista Ringo Starr. Para recuperar o anel, o Rei Clang e os seus súditos passam a perseguir a banda, que durante a fuga atrai a atenção de dois cientistas também interessados no anel. Durante a dupla perseguição, a banda apronta muitas confusões, não só em ambientes

---

<sup>26</sup> A idéia de “cultura pop” está associada a um conhecimento cultural comp artilhado, com um repertório inserido no contexto dos meios de comunicação de massa

tipicamente ingleses como a Scotland Yard e o Palácio de Buckingham, como também em locações exóticas como os Alpes austríacos e as Bahamas.

Embora essencialmente diferente de *A Hard Day's Night*, *Help!* mantinha alguns pontos em comum com o seu antecessor: a utilização da música de forma não-diegética durante os números musicais, o *nonsense*, o humor do tipo *slapstick*, as tiradas irreverentes. As estratégias de *marketing* também foram as mesmas do filme anterior, com a trilha sonora apresentando sete músicas compostas especialmente para a obra.

Como já foi dito anteriormente, *Help!* partia de um pressuposto diferente de *A Hard Day's Night*: a intenção não era mais “apresentar” a Beatlemania, e sim agregar outros valores ao fenômeno. As escolhas de roteiro indicam uma necessidade de não apenas proporcionar diversão, mas também de proporcionar prazer ao espectador a partir da identificação de referências extra-filme.

Algumas das referências de *Help!* se relacionavam ao conhecimento de detalhes acerca da carreira dos músicos. O anel de Ringo como detonador de toda a trama do roteiro é um exemplo: o uso de anéis era uma das “marcas registradas” do baterista desde a época em que os Beatles moravam em Liverpool (o apelido “Ringo” é derivado da palavra *Ring*, que significa “anel” em inglês). Além disso, a trama centrada na perseguição do anel fazia referência à trilogia *O Senhor dos Anéis*, cuja adaptação cinematográfica chegou a ser cogitada pelos Beatles na época.

Outras referências estavam relacionadas às influências de outros produtos midiáticos, em particular a série de filmes *007*: Desde 1962, os filmes do personagem James Bond tinham alcançado enorme sucesso na Grã-Bretanha, sendo a série cinematográfica mais popular dos anos 1960. O filme dos Beatles apresenta uma estrutura narrativa similar à da série e personagens parecidos (como o vilão exagerado, a mocinha inconstante, etc). Também estão em *Help!* outros elementos típicos dos filmes de *007*: as locações exóticas, os apetrechos eletrônicos, a perseguição de carro, a luta de socos.

Em *Help!*, esses elementos são apresentados em tom de comédia, num pastiche que ao mesmo tempo homenageia e parodia os filmes de *007*. O vilão Clang, por exemplo, é parecido com vilões “bondianos” como Auric Goldfinger (de *Goldfinger*, 1964), porém suas investidas sempre fracassam e terminam no ridículo. Outro exemplo é que no filme dos Beatles apresentava as referências à tecnologia e aos apetrechos eletrônicos que eram uma das “marcas registradas” dos filmes de James Bond, porém resultando sempre em máquinas ineficientes e inúteis. Sobre a utilização de referências tiradas dos filmes de *007*, Bob Neaverson explica:

Ao parodiar e transformar em pastiche elementos dos filmes de Bond enquanto também mimetizava elementos da sua construção narrativa, *Help!* consegue ‘ter o bolo e comê-lo’, gentilmente fazendo graça do ciclo enquanto simultaneamente emprega as propriedades da sua fórmula para aumentar o apelo comercial do filme (NEAVERSON, 1997, p. 38, 39)<sup>27</sup>. (tradução nossa).

*Help!* é um exemplo do que, em seu texto *A Inovação do Seriado*, Umberto Eco (1989) chama de “citação irônica do topos”. É quando a obra faz alusões que exigem do espectador um conhecimento não só de outras obras (que ele chama de “conhecimento dos textos”), mas também de fatores externos a essas obras (que seria um “conhecimento do mundo”).

Observe-se, naturalmente, que tanto o conhecimento dos textos como o conhecimento do mundo não passam de dois capítulos do conhecimento enciclopédico e que, portanto, numa certa medida, o texto se refere sempre, seja como for, do mesmo patrimônio cultural. (ECO, 1989, p. 127).

Segundo Eco, essa estratégia é, também, um artifício social que seleciona os “felizardos” que conseguem perceber o jogo de referências. Já os chamados “espectadores de primeiro nível”, que não conseguem perceber as alusões feitas, nem por isso deixam de se divertir com a obra, que tem outros meios para seduzi-los.

É fundamental ressaltar a importância da citação irônica do topos na carreira dos Beatles. *Help!* é o começo de um processo que culminaria no álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, no qual os Beatles construíram um complexo jogo de referências sonoras e visuais que relacionavam a chamada música *pop* à arte de vanguarda. Pode-se dizer que, no campo da música popular massiva, os Beatles foram o mais bem-sucedido grupo a utilizar o jogo de alusões e referências extra-obra na construção de uma “mitologia” que até hoje suscita diversas narrativas e “teorias da conspiração” entre os fãs.

Além de marcar o início da transformação que culminaria no *Sgt. Pepper’s...*, o filme *Help!* marcou o auge da Beatlemania. Poucas semanas após o seu lançamento, os Beatles receberam uma condecoração da Rainha Elizabeth II e em seguida fizeram o mega-concerto do *Shea Stadium*. Dessa forma, *Help!* é um privilegiado documento audiovisual de uma banda que estava no ápice da sua popularidade como produto de entretenimento para todas as classes e faixas etárias, e também no começo do processo de transformação do *rock’n’roll* em *rock*.

#### 4.2.1 *Help!* (1:08 a 3:26)

---

<sup>27</sup> “By overtly paroding and pastiching elements of the Bond films whilst also mimicking elements of their narrative construction, *Help!* manages ‘have the cake and eat it’, gently poking fun at the cycle whilst simultaneously employing their formulaic properties to enhance the film’s commercial appeal”.



Assim como em *A Hard Day's Night*, a canção-título de *Help!* é o primeiro número musical do filme. Contudo, ao contrário do longa-metragem anterior, *Help!* não começa com um número musical, e sim com uma espécie de prólogo que mostra os habitantes de Kaili percebendo o desaparecimento do anel sacrificial. Esse prólogo já apresenta o espectador a elementos fundamentais na construção da narrativa: imagens em cores vivas, mostrando personagens exóticos envolvidos em um ritual sacrificial que é interrompido pela falta de um anel.

Desta forma, pode-se dizer que a diferenciação entre *A Hard Day's Night* e *Help!* acontece já a partir das primeiras tomadas do filme, apesar de aparentemente ambos usarem a mesma estratégia de apresentação da canção-título logo no começo da projeção. Além das diferenças óbvias de cenário e fotografia, o número musical de *A Hard Day's Night* era a primeira coisa que aparecia para o espectador, dando destaque à música dos Beatles enquanto principal atrativo do filme. Já em *Help!*, o número musical é um atrativo, porém o prólogo deixa claro que esse número musical já estava inserido numa trama maior, colocando o filme num patamar de narrativa mais elaborada do que o seu predecessor.

Essa inserção do número musical de *Help!* numa trama mais elaborada se confirma na primeira imagem do trecho: o anel em questão no dedo do baterista mostrado em um Primeiríssimo Plano, que se abre em *zoom out* para mostrar Ringo em sua bateria executando a canção. O primeiro número musical do filme apresenta os Beatles em preto-e-branco, ao contrário das imagens fortemente coloridas dos personagens de Kaili. Contudo, a fotografia em preto-e-branco de *Help!* é diferente da de *A Hard Day's Night*. Enquanto esta pretendia dar um tom documental ao filme, com a utilização da luminosidade natural, por exemplo, a de *Help!* é explicitamente “elaborada”, fazendo mais uso do contraste luz/sombra, por exemplo.

O trecho de *Help!* mostra a banda executando a canção em um cenário totalmente branco. Depois, as imagens revelam que, na verdade, o rei Clang e os seus súditos estavam assistindo à projeção dessa apresentação. Esses dois focos narrativos do trecho se diferenciam também cromaticamente: os Beatles aparecem em preto e branco, enquanto os personagens de Kaili aparecem em cores.

Esse dois focos se mesclam visualmente com a utilização dos dardos e dos créditos coloridos sobre o fundo em preto-e-branco, o que indica uma contaminação do preto-e-branco pelos elementos cobridos, numa espécie de transição entre a imagem dos Beatles que o público estava acostumado a ver (pelo filme anterior e pelos programas de televisão) e a imagem colorida da banda que o filme se propõe a mostrar.

É importante ressaltar que essa transição imagética proposta pelo trecho da canção-título se relaciona com as diferenças entre os recursos audiovisuais televisivos da época e os recursos cinematográficos. Em geral, quando as bandas se apresentavam na televisão, os recursos de fotografia e de enquadramento eram limitados: a banda era mostrada em Plano Geral, alternando com imagens em Primeiro Plano do rosto do vocalista e, ocasionalmente, um Plano Médio de algum outro instrumentista. Já o cinema, como já havia sido mostrado por *A Hard Day's Night*, possibilitava a utilização de muito mais recursos audiovisuais nos números musicais.

Nesse sentido, *Help!* mimetiza e ao mesmo tempo subverte o modo de apresentação televisivo: o trecho alterna enquadramentos que podem ser considerados “conservadores”, como o Primeiro Plano no rosto do vocalista, com enquadramentos “inusitados” e que “brincam” com recursos como o foco/desfoco.

A primeira imagem do trecho, por exemplo, é um Primeiríssimo Plano<sup>28</sup> do anel na mão do baterista, que se “abre” até enquadrar a bateria toda. Depois, aparece um Plano Geral da banda executando a canção, seguido por uma seqüência de Primeiros Planos de cada um dos integrantes: primeiro do vocalista principal, John Lennon (com o fundo desfocado), depois dos *backing vocals* Paul McCartney e George Harrison, e, por último de Ringo Starr tocando, com o prato da bateria em Primeiríssimo Plano.

Em seguida, aparece um Primeiríssimo Plano das mãos de Ringo tocando bateria (não aparece o anel), e depois outra seqüência de Primeiros Planos: Lennon em perfil, com McCartney e Harrison, mãos de Ringo (também não aparece o anel), com McCartney e Harrison desfocados em segundo plano, mão de Harrison tocando guitarra, Harrison e McCartney cantando (vistos de perfil), “braço” da guitarra de Harrison tocando, com o perfil desfocado de Lennon ao fundo. Depois, aparece um Plano Americano (frontal) de Ringo na bateria. Dardos coloridos começam a aparecer “sobre” a imagem. A partir desse ponto, o trecho alterna as imagens dos Beatles em preto-e-branco com as imagens dos personagens de Kaili assistindo o grupo (montagem paralela) e, além dos dardos coloridos, os créditos coloridos também aparecem sobre a tela.

Em relação à canção, pode-se também dizer *Help!* representava o começo do processo de amadurecimento musical dos Beatles, que seria consolidado nos álbuns posteriores. Apesar de o arranjo reiterar elementos recorrentes no trabalho da banda, como o andamento

---

<sup>28</sup> Primeiríssimo Plano: Também chamado de “Plano de Detalhe”, é um plano no qual o objeto filmado é mostrado de forma extremamente próxima. Como o nome indica, geralmente usado para mostrar algum detalhe da cena.

modelado e a estratégia de começar a canção pelo título, algumas mudanças sutis foram introduzidas: a melodia e a voz durante o refrão inicial, por exemplo, soam de forma ligeiramente diferente do resto da canção. O arranjo também se destaca pelo *riff*<sup>29</sup> de guitarra que pontua o final dos versos, conferindo mais dramaticidade ao que estava sendo cantado.

A letra<sup>30</sup> é um dos elementos mais importantes a se observar em relação a *Help!*. A canção marcou a primeira vez que os Beatles apresentaram uma letra mais reflexiva e ambígua do que os *singles* anteriores. Essa característica da letra é enfatizada na última estrofe pela presença do violão, que confere à canção uma sonoridade mais próxima da *country music* norte-americana.

De uma forma geral, porém, é possível dizer que o arranjo de andamento acelerado e dançante suavizou o estranhamento causado pelo fato de que os Beatles, no auge da sua popularidade, estariam confessando inseguranças e pedindo ajuda (a palavra “*help*” significa, em português, “socorro”) através da canção. Além disso, a trama do filme na qual a canção era apresentada pela 1ª vez era divertida e frenética, o que ajudaria a dissipar as dúvidas que poderiam surgir acerca de uma possível mudança na atitude bem-humorada dos Beatles.

É inegável, contudo, que o tom “confessional” da letra da canção também funcionava como uma estratégia mercadológica importante, na medida em que se aproximava do que Eco (1989) chamou de “leitor crítico de segundo nível”: aquele que seria capaz de ler, nas entrelinhas, a informação relacionada a elementos extra-obra deixada pelo autor. No caso de *Help!*, o “leitor de segundo nível” poderia ver a canção como uma espécie de partilha emocional do compositor John Lennon para o público, o que geraria um sentimento de pertencimento em relação à vida pessoal do músico.

Em relação à articulação entre a edição das imagens e o andamento da canção, nota-se que, no caso de *Help!*, a edição das imagens não apresenta uma velocidade acentuada na sucessão de planos. Com isso, percebe-se que, ao invés de procurar provocar reações sensoriais através do fluxo acelerado de imagens, o trecho foi construído de forma a focar o olhar do espectador para os Beatles em si: suas expressões faciais e movimentos corporais enquanto executam a canção. Mesmo nos planos em que os personagens de Kaili aparecem, os Beatles continuam a ser o principal centro das atenções (como já foi explicado, no trecho, assim como o espectador, os habitantes de Kaili assistem aos Beatles através de uma projeção).

---

<sup>29</sup> O *riff* é uma espécie de “fraseado” da guitarra, que se repete ao longo da canção.

<sup>30</sup> Ver Anexo B.

Se as imagens do trecho são construídas de forma a enfatizar a *performance* da banda executando a canção, isso significa que, na articulação entre som e imagem, existe uma relação de hierarquia que implica na organização das imagens a partir do som. Desta forma, mesmo que o ritmo da sucessão das imagens não seja tão rápido (em comparação aos trechos analisados de *A Hard Day's Night*, por exemplo), a música agrega uma velocidade rítmica marcante na percepção das imagens.

Essa valorização da canção através das imagens é feita principalmente a partir da utilização de sinestésias relacionadas à estrutura e ao arranjo da canção. Um desses recursos, por exemplo, diz respeito ao fato de que a primeira estrofe da canção é utilizada para apresentar imageticamente a banda, de acordo com a tabela abaixo:

Plano Geral da Banda	<i>When I was younger, so much younger than today</i>
Primeiro Plano de Lennon (principal vocalista)	<i>I never needed anybody's help in any way</i>
Primeiro Plano de McCartney e Harrison (respectivamente baixista e guitarrista, além de <i>backing vocals</i> )	<i>Now these days are gone, I'm not so self assured</i>
Primeiro plano de Ringo (baterista)	<i>Now I find I've changed my mind and opened up the doors</i>

Outro exemplo de sinestesia utilizado no trecho acontece logo em seguida a essa primeira estrofe: a ponte (marcada pela intervenção mais evidente da bateria) é “mostrada” em um Primeiríssimo Plano nas mãos de Ringo. Em seguida, no primeiro verso do refrão aparece um Primeiro Plano de Lennon. Pouco depois, quando surgem os *backing vocals* no refrão, aparecem os Primeiros Planos em perfil de McCartney e Harrison. Em seguida, o *riff* de guitarra que marca o fim do refrão é mostrado através de uma imagem em Primeiro Plano da mão de Harrison percorrendo as notas no instrumento. Dessa forma, ao longo do trecho as sinestésias permitem que o espectador relacione ainda mais diretamente a imagem vista com o som que estaria sendo produzido pelos Beatles naquele momento.

O fato da construção imagética do trecho ter sido feita a partir dos elementos plásticos da canção também implica na utilização de ganchos narrativos e de elementos recorrentes, assim como a canção apresenta uma estrutura baseada na repetição (em que uma mesma estrofe é cantada mais de uma vez no decorrer da canção, por exemplo), e de ganchos como o refrão, que se destinam a capturar mais eficazmente a atenção do ouvinte.

Da mesma forma que a canção, a construção imagética de *Help!* apresenta uma estrutura cíclica, com elementos que se repetem ao longo do trecho: os Primeiríssimos Planos das mãos do baterista Ringo e da mão de Harrison que percorre as notas musicais na sua guitarra são exemplos de elementos visuais que se repetem ao longo do trecho, dando ênfase na “atuação” dos respectivos instrumentos na canção.

Os Primeiros Planos do rosto dos músicos também são elementos recorrentes em todo o trecho. No momento do refrão, são mostrados principalmente os rostos dos vocalistas, o que se configura como um importante gancho narrativo destinado a capturar a atenção do espectador. O trecho mais uma vez reafirma as práticas usadas nas transmissões televisivas (pois essa estratégia já era usada na maioria dos veículos audiovisuais) e, contudo, subverte essas práticas de forma sutil, pois alterna Primeiros Planos dos três vocalistas com Primeiríssimos Planos dos instrumentos, numa construção audiovisual mais elaborada do que o que se costumava fazer até então.

Em relação aos elementos de *performance*, é possível notar, através dessa análise dos ganchos narrativos da canção, que o importante papel da expressão da voz na canção (não só do vocalista principal mas também dos *backing vocals*) foi confirmado através da utilização dos recursos audiovisuais no trecho. Nesse caso, os Primeiros Planos não só de Lennon, mas também de McCartney e Harrison cantando, confirma a importância da configuração das três vozes para a construção da *performance* dos Beatles. Isso mostra também uma diferença em relação aos outros grupos musicais (criando uma marca identitária), pois até hoje são comuns as gravações e videoclipes de música popular massiva darem destaque apenas à voz principal.

Outro ponto importante a ser notado diz respeito não só aos elementos de expressão vocal como também aos elementos de expressão corporal inscritos na *performance* da canção. Como já foi ressaltado anteriormente, a canção *Help!* se caracteriza por apresentar uma letra reflexiva e melancólica, que contrastava com o arranjo dançante e “alegre”. Também a voz, nesse caso, contribuía para a construção desse contraste, pois a maneira como as vozes estão inscritas na canção não pressupõem atitudes reflexivas e introvertidas, e sim uma postura otimista perante a situação.

Dessa forma, o número musical do filme ajudou ainda mais a deixar o significado melancólico da letra em segundo plano, pois mostrava os Beatles se divertindo ao executar a canção. Essa estratégia mostra uma intenção de reforçar os valores de diversão e bom-humor que já tinham sido associados aos Beatles.

Outro elemento de *performance* a ser considerado é o cenário. A canção *Help!*, por causa das características citadas anteriormente, apresenta duas possibilidades de cenário: a

letra indica um cenário mais introspectivo, como, por exemplo, um quarto ou uma paisagem desolada. Já o arranjo e a voz reforçam os cenários habitualmente inscritos nas canções dos Beatles até então: festinhas ou reuniões de jovens interessados em dançar o *rock'n'roll*.

Contudo, a exemplo do que já tinha sido ressaltado em relação ao trecho de *She Loves You*, a escolha do cenário do trecho de *Help!* não foi baseada nos elementos plásticos da canção, e sim em aspectos midiáticos. Também nesse sentido o trecho reforça e ao mesmo tempo subverte a *performance* que o público estava acostumado a ver. O posicionamento da banda no cenário e os movimentos corporais eram similares ao que já tinha sido apresentado no filme anterior, nas apresentações ao vivo e em programas de televisão, mas ainda assim era uma *performance* que se diferenciava das demais, pois não acontecia em nenhum ambiente específico, e sim em um cenário totalmente branco. Além disso, ao invés dos habituais terninhos, os Beatles usavam um figurino todo preto que, em contraste com o cenário branco, reforçava a sensação de que a apresentação da banda prescindia dos elementos costumeiramente associados a eles.

Com isso, o trecho minimiza a importância dos elementos de contextualização (como a presença das fãs e de outros veículos midiáticos, tão explorados no filme anterior), dando a entender que a *performance* da banda era o ponto essencial para a compreensão do fenômeno Beatles (lembrando que essa *performance*, no trecho, era assistida pelos habitantes de Kaili como uma tentativa de saber mais sobre quem estava de posse do anel sacrificial).

Se, aparentemente, os Beatles reforçavam os elementos visuais e sonoros que já eram familiares ao espectador, uma observação atenta mostra que, no trecho, já existiam indícios de mudança que estavam em consonância com a necessidade criada pelos próprios Beatles de serem sempre criativos e inovadores, contanto que isso não significasse uma ruptura muito brusca em relação às expectativas do público.

Hoje, é possível perceber que o filme *Help!* representou ao mesmo tempo o auge da Beatlemania e o início da sua decadência. As sutis mudanças presentes desde o número musical de apresentação do filme diziam respeito a uma maior elaboração dos elementos visuais e sonoros, sinalizando que os Beatles começavam a caminhar em direção a uma outra fase da carreira. A partir do aprofundamento dos caminhos indicados em *Help!*, em alguns anos os Beatles seriam fundamentais para detonar a transformação do *rock'n'roll*, uma manifestação musical que tinha como objetivo fazer os adolescentes se divertirem, em *rock* uma manifestação musical feita para ser apreciada por um público mais intelectualizado.

#### 4.2.2 *Ticket to Ride* (37:55 a 40:59)

No filme, *Ticket to Ride* aparece quando os Beatles se refugiam nos Alpes austríacos, fugindo da perseguição em torno do anel de Ringo. A canção é a “introdução” da seqüência que se desenrola na locação austríaca, e as imagens dos quatro músicos no cenário de neve são as que têm sido mais reproduzidas como ilustração do filme ao longo das décadas.

*Ticket to Ride* mostra um momento em que os Beatles supostamente deixam de se portar como *performers* e adotam o comportamento de rapazes comuns se divertindo. A ênfase não é nas brincadeiras do grupo entre si, e sim na atuação dos Beatles para a câmera, como se os músicos estivessem se exibindo para o espectador. Através de uma explícita *performance* cômica, o trecho indica uma intenção de mostrar que os Beatles tinham outros recursos para divertir o espectador além da música.

Os elementos cômicos foram construídos imageticamente através do *nonsense* e do humor *slapstick*. Esses dois recursos, como já foi destacado anteriormente, já estavam presentes na carreira dos Beatles, principalmente através do primeiro filme, *A Hard Day's Night*. Portanto, *Ticket to Ride* significava um aprofundamento de elementos que já estavam atrelados à carreira dos Beatles, sendo familiares ao espectador e, portanto, passíveis de pronto reconhecimento da parte deste. Em *Apocalípticos e Integrados*, Umberto Eco considera que geralmente a redundância é uma característica fundamental para o sucesso dos produtos de consumo:

(...) na realidade, onde a fórmula substitui a forma, só se alcança êxito decalcando os parâmetros, e uma das características do produto de consumo é que ele nos diverte não por revelar-nos algo de novo, *mas por repetir-nos o que já sabíamos, o que esperávamos ansiosamente ouvir repetir e que é a única coisa que nos diverte...* (ECO, 1987, p. 298)

O *nonsense* e o humor *slapstick* são configurados na construção imagética do trecho tanto através da movimentação dos Beatles quanto dos recursos de planificação, edição e movimentação da câmera. Um exemplo dessa configuração é quando aparece uma imagem em Primeiro Plano de George Harrison, aparentemente se esforçando para esquiar, e depois o plano se “abre” (através de um *zoom out*) fazendo o espectador ver que, na verdade, o músico estava apenas fingindo esquiar, sem os esquis. Outro exemplo é a tomada em velocidade de reprodução acelerada (recurso que remete aos filmes mudos), de três Beatles “brincando” com um trem, um em cima de um vagão lendo um livro, outro em cima de outro vagão fingindo

jogar carvão no motor do trem e o terceiro no chão, agitando um tecido vermelho diante do trem (como os toureiros fazem nas touradas).<sup>31</sup>

Além da movimentação dos músicos e dos recursos de planificação, edição e movimentação de câmera, a construção imagética do trecho apresenta vários “subtrechos”, agrupando imagens com efeitos visuais semelhantes. Por exemplo, uma sucessão rápida de quedas dos Beatles, um conjunto de imagens dos músicos rolando na neve ou uma sequência de imagens dos músicos esquiando. Essa estratégia reforça ainda mais a idéia de *performance* cômica, com a divisão da narrativa visual em pequenos “esquetes”, assim como acontece nos programas e apresentações humorísticos.

Se as imagens do número musical de *Ticket to Ride* reiteram elementos já familiares ao público, a canção *Ticket to Ride*, por sua vez, era a música mais “estranha” (para os padrões da época) que os Beatles tinham gravado até então. A canção começa apenas com um *riff* de guitarra de 12 cordas, que em seguida é acompanhado por uma bateria de ritmo “quebrado”. Esses dois instrumentos são os elementos sonoros que mais se destacam no arranjo da canção. As estrofes são menores que o refrão, contrariando as normas geralmente seguidas pelos compositores da música popular massiva. Além disso, a canção apresenta uma melodia “arrastada”, marcada pelo ritmo “quebrado” da bateria e pela silabação das palavras. Porém, existem partes da canção nas quais a melodia se modifica, como as “pontes” e o final da canção, que apresentam uma sonoridade mais próxima da *country music*.

Já a letra<sup>32</sup> apresenta, assim como *Help!*, uma maior elaboração em relação às que tinham sido compostas anteriormente pelos Beatles. Nesse caso, a letra também apresenta uma temática melancólica, com o sujeito poético relatando o final de uma relação afetiva. Da mesma forma que na faixa-título do filme, o teor desesperançado das estrofes e do refrão é “suavizado” por outros elementos sonoros, como os elementos harmônicos e as palavras mais esperançosas da “ponte”. Dessa forma, os Beatles não soavam de forma totalmente infeliz, preservando em alguma medida os elementos de diversão e bom-humor que tinham se tornado “marca registrada”.

Pela sua estrutura, melodia, arranjo e letra, a canção *Ticket to Ride*, demonstrou uma ousadia estilística que parecia até então inédita no trabalho das bandas de *rock'n'roll*. Contudo, a canção apresentava articulava elementos “estranhos” e elementos “familiares” ao público, o que ajudou a permitir que a “estranheza” de *Ticket to Ride* fosse bem-recebida.

---

<sup>31</sup> Essa tomada é, possivelmente, uma alusão a uma das mais famosas comédias do cinema mudo: “A General”, de Buster Keaton. (“*The General*”, 1927).

<sup>32</sup> Ver Anexo B.



Para Bob Neaverson, em seu livro *The Beatles Movies, Ticket to Ride* “estilhaça e compensa a batida tradicional antiga com um penetrante frescor até então inédito no *pop*.” (NEAVERSON, 1997, p. 42)<sup>33</sup> (tradução nossa). Dessa forma, os Beatles já ensaiavam a junção entre a experimentação estilística explícita e o sucesso comercial, que marcaria cada vez mais o trabalho da banda até o álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*.

Em relação à maneira como a edição das imagens se articula com o andamento da canção, é interessante notar que, apesar de a música funcionar de maneira não-diegética durante quase todo o trecho, essa articulação audiovisual é baseada nas sinestesias, com a estrutura da canção norteando os cortes da edição. Logo na primeira estrofe e no começo do primeiro refrão, por exemplo, os finais de versos coincidem com quedas protagonizadas pelos músicos, o que fortalece o senso de “quebra” dado pela bateria e confere às imagens uma quase onomatopéia, semelhantes às que acontecem nos desenhos animados.

Dessa forma, o trecho apresenta uma semelhança significativa em relação a uma estratégia audiovisual chamada de *mickeymousing*: “consiste em seguir a ação visual em sincronia com as trajetórias musicais (ascensão, queda, zigue-zague), e a pontuação instrumental da ação (explosões, quedas, portas se fechando)”<sup>34</sup> (CHION, 1990, p. 121,122) (tradução nossa). Outra sinestesia que remete aos desenhos animados é a utilização, em determinado momento da canção, de uma inserção gráfica que mostra uma seqüência de notação musical sendo preenchida visualmente à medida que é preenchida de forma sonora. A utilização desses recursos audiovisuais pode ser considerada uma tentativa de aproximar o trecho de *Ticket to Ride* da sensibilidade do público infantil, enfatizando a condição dos Beatles como produto de entretenimento para toda a família.

Os recursos visuais do trecho privilegiam uma sensação de agitação, não só através da movimentação exagerada dos Beatles, mas também através da sucessão rápida de imagens que formariam esquetes dentro da narrativa do trecho, como a seqüência de Planos Médios intercalados dos músicos sentados na neve, em várias posições diferentes. Já a canção, como já foi ressaltado, apresenta um andamento que se destaca pelos elementos rítmicos bem demarcados, dando uma sensação de ritmo “quebrado”.

A articulação entre o andamento da canção e o ritmo da edição em *Ticket to Ride* faz a sucessão rápida de imagens e os movimentos exagerados conferirem à canção um aparente aumento de velocidade, que paradoxalmente implica numa menor percepção da sua suposta

---

<sup>33</sup> “*Ticket to Ride splinter and offset the traditional backbeat of old with a piercing freshness hitherto unheard in pop*”.

<sup>34</sup> “(...) consists in following the visual action in synchrony with musical trajectories (rising, falling, zigzagging) and instrumental punctuation of action (blows, falls, door closing)”.

“estranheza” rítmica. Desta maneira, o trecho do filme permite que o espectador associe mais facilmente a canção *Ticket to Ride* com os *hits* anteriores dos Beatles, minimizando a sensação de desconforto que os elementos plásticos da canção poderiam causar, se esta fosse apresentada pela primeira vez sem as imagens do filme.

Outro efeito interessante dessa articulação audiovisual é que a canção parece dar uma impressão de maior fluidez aos movimentos dos músicos, fazendo com que as sugestões táteis (a espessura da neve, o frio, o vento, etc) fiquem menos perceptíveis. Desta forma, o trecho passar a ter uma característica mais onírica, uma vez que os indícios de limitações “materiais”, como a resistência da neve, se tornam menos perceptíveis.

É importante notar, além da velocidade da edição, o uso das técnicas de foco/desfoco e a utilização de enquadramentos “não-convencionais” que parecem ainda mais estranhos em ressonância com o aparente experimentalismo da canção. Muitas vezes as “brincadeiras” imagéticas adquirem um efeito ligeiramente vertiginoso quando combinados com a sonoridade das guitarras e das viradas de bateria.

No trecho analisado, portanto, a edição rápida e o humor *slapstick* das imagens acrescentam um caráter mais festivo à canção, que é agitada, porém, assim como a música-título do filme, possui uma letra triste. Por sua vez, a música confere uma maior fluidez às imagens, impregnando-as com as suas brincadeiras rítmicas.

Além disso, o trecho apresenta sinestésias em relação à letra, a exemplo da aparição de Paul McCartney andando a cavalo durante o verso “*She’s got a ticket to ride*” (o verbo “ride”, em inglês, pode significar tanto “passear, viajar” quanto “cavalgar”). Desta maneira, percebe-se uma tendência dos Beatles de se auto-ironizar, recurso que seria empregado com muito mais ênfase em trabalhos posteriores, como no especial para a televisão *The Magical Mystery Tour*.

Essa tendência à auto-ironia se explicita ainda mais em relação ao gancho narrativo do trecho. Como já foi ressaltado, a canção tem uma estrutura bastante repetitiva, com as estrofes, *riffs* e “viradas” de bateria reiterando-se de forma cíclica. Já a construção imagética da canção foi feita de forma mais linear, enfatizando a variedade de situações derivadas do argumento inicial de mostrar os Beatles brincando na neve. Por isso, pode-se considerar como gancho narrativo o momento em que a imagem e o som se articulam de forma a convocar a atenção do espectador mais explicitamente: a imagem dos Beatles se dirigindo diretamente para a câmera, cantando a canção em volta de um piano.

Essa imagem aparece em dois momentos de refrão, e no momento de conclusão do trecho. Dessa forma, pode se dizer que a inserção da música de forma diegética, além de

endereçamento direto (dois recursos que não são explorados pelo trecho de forma geral), funciona claramente como um chamariz para o público, na medida em que é o único momento que aproxima o trecho dos números musicais “convencionais”, onde os músicos executam a canção olhando diretamente para a câmera.

Essa aproximação, contudo, é feita de forma irônica: além do surrealismo da situação (é improvável existir um piano no cenário desolado das neves alpinas), as expressões gestuais e faciais dos Beatles deixam claro que o instrumento não está sendo tocado de verdade. Além disso, o som do piano nem ao menos está presente no arranjo da canção. Nesse sentido, os Beatles não apenas se auto-ironizam, mas também ironizam a própria estratégia, tão recorrente na televisão e no cinema, de apresentar a banda executando a canção da forma mais verossímil possível.

Além disso, a utilização mais explícita da ironia justamente num momento de convocação da atenção do espectador implica numa ridicularização do próprio gancho narrativo, uma vez que esse foi justamente o momento escolhido para a ironização implícita aos clichês referentes à maneira como as bandas costumam ser mostradas nos produtos audiovisuais.

Verifica-se, portanto, que no trecho de *Ticket to Ride* a *performance* inscrita na canção e a mostrada pelas imagens não estão diretamente conectadas (como acontecia com *Help!*, por exemplo). Nesse caso, o trecho de *Ticket to Ride* valoriza a canção, não através da ênfase das suas características de execução, mas sim chamando a atenção para determinados elementos da canção em detrimento de outros, de acordo com o que era mais rentável comercialmente.

A maneira como a voz que aparece na canção se relaciona com as imagens é um exemplo disso. Na canção, o vocal principal de John Lennon, embora não demonstre de forma explícita a melancolia implicada na letra, assume uma expressividade maior, não sendo uma expressão vocal tão alegre e festiva como nas canções anteriores dos Beatles. Isso pode ser percebido também pelo fato de que, em *Ticket to Ride*, a voz parece soar num volume mais alto e de forma mais clara em relação ao arranjo do que nas canções gravadas anteriormente pelo grupo.

Por outro lado, essa voz principal é pontuada pela interferência dos *backing vocals* e pelo uso de interjeições como “*Oh!*” e “*Yeah!*”. Esses recursos, como já demonstrado anteriormente, tinham sido amplamente usados pelos Beatles no passado (virando uma “marca registrada” da banda). Em *Ticket to Ride*, tinham a função de fazer com que a canção, apesar da sua ousadia estilística, pudesse ser percebida rapidamente pelo ouvinte como uma canção dos Beatles.

Já as imagens, como já foi destacado, não apresentam uma *performance* musical, e sim cômica. Dessa forma, a *performance* mostrada pelas imagens deixa em segundo plano o teor melancólico da letra e a expressividade da voz principal, enfatizando os elementos “alegres” da canção. Além disso, no trecho, a “estranheza” do andamento e do arranjo não são percebidos por si só, e sim como uma pontuação musical à *performance* cômica. Como já foi ressaltado, isso implica numa vinculação do trecho aos recursos audiovisuais dos desenhos animados, e “suaviza” o estranhamento que uma canção como *Ticket to Ride* poderia causar se fosse apresentada ao público sem as imagens.

Em relação ao cenário, é possível notar que a ousadia estilística de *Ticket to Ride* implicava no começo do afastamento do cenário de festinhas e reuniões de *rock'n'roll* que os arranjos das canções anteriores dos Beatles costumavam evocar. *Ticket to Ride* não pode ser considerada uma canção “dançante” e nem uma “balada”, apresentando características muito peculiares que dificultam a sua vinculação direta a um cenário previamente estabelecido. Já a letra evoca um cenário solitário, de um sujeito poético abandonado pela namorada.

O cenário das neves alpinas, que aparece no trecho de *Ticket to Ride*, não se atrelava nem a um cenário indicado pelo arranjo (pois esse não continha uma indicação explícita quanto a esse aspecto) e nem ao cenário solitário e reflexivo indicado pela letra. Contudo, também não se vinculava à nenhuma exposição midiática previamente vista pelo público, e nem implicava numa ambientação necessariamente exigida pela trama (eles poderiam fugir para outros lugares, ao invés dos Alpes). Com isso, o cenário pôde ser visto como algo inusitado e original, o que conferiu uma justificativa (uma espécie de “licença poética”) para a originalidade da canção.

Como já foi salientado, *Ticket to Ride* não é uma canção explicitamente dançante, e nem pode ser considerada uma balada. Isso dificulta a vinculação da canção em relação a movimentos de dança amplamente codificados. É possível até dizer que *Ticket to Ride*, com a sua marcação rítmica “quebrada” e o seu *riff* de guitarra de natureza circular, se assemelha a uma espécie de transe, quebrado ocasionalmente por interstícios musicais (as “pontes”), que retomam a característica dançante das canções dos Beatles até então. Com isso, é possível perceber que a canção apresenta distintas possibilidades de inserção dos movimentos do corpo.

Contudo, o trecho do filme não explora a *performance* corporal inscrita na canção, e sim atrela aos aspectos musicais uma movimentação baseada na exploração dos recursos de humor. Isso implica na substituição de uma *performance* corporal que poderia parecer “estranha” ao público na época por uma *performance* corporal que apresentava vários

elementos já conhecidos do público, remetendo ao “conhecimento enciclopédico do mundo” citado por Eco (1989).

Pode-se observar que o trecho de *Ticket to Ride* apresenta, de forma ainda mais explícita do que o trecho da faixa-título do filme, a situação paradoxal em que os Beatles se encontravam naquele momento da carreira. Por um lado, eles experimentavam o seu auge como produto de entretenimento para todas as faixas estarias e todas as classes sociais. A utilização do humor *slapstick* e das estratégias audiovisuais dos desenhos animados é significativa nesse sentido, pois mostra que os Beatles possuíam um apelo de diversão ingênua, diretamente acessível ao público infanto-juvenil.

Por outro lado, uma observação mais atenta do trecho mostra que os Beatles já começavam o processo de amadurecimento conceitual e musical que iria contribuir para a transformação do *rock'n'roll* em *rock*. Nesse sentido, não só a ousadia estilística da canção pode ser considerada importante, como também a inserção de “brincadeiras” audiovisuais como a ironia na utilização do gancho narrativo.

Nesse sentido, pode-se dizer que *Ticket to Ride* articula de forma mais radical atributos aparentemente paradoxais: ao mesmo tempo em que apresenta características de experimentação, com estratégias visuais e auditivas até então inéditas na carreira dos Beatles, se vincula a elementos que remetiam à sensação de familiaridade do espectador, e portanto tinha um claro apelo comercial. Isso torna *Ticket to Ride* uma passagem especialmente marcante não só no filme, mas na própria carreira dos Beatles: seria a primeira vez em que o grupo conseguiria articular o binômio estranhamento/familiaridade de forma a conseguir conjugar experimentação explícita e sucesso comercial.

#### 4.3 *YELLOW SUBMARINE*

Quando *Yellow Submarine* foi lançado, em 1968, a possibilidade de ver os Beatles em animação não era novidade para o público. Desde 1965, o empresário Brian Epstein tinha concordado com a produção de uma série de curtas-metragens animados para serem veiculados na televisão, que mostravam os Beatles envolvidos em diversas perseguições e aventuras, no mesmo estilo do filme *Help!*. Dessa forma, o grupo pôde capitalizar ainda mais a sua popularidade junto ao público infantil, e confirmar a sua “onipresença” em todos os tipos de produtos relacionados à indústria fonográfica.

O contrato firmado entre o produtor de animação Al Brodax e o empresário Brian Epstein, contudo, previa a realização de um longa-metragem animado caso a série de curtas fizesse sucesso. Como já foi ressaltado, em 1967 Epstein já tinha falecido, e os Beatles tinham assumido o controle da sua própria carreira, procurando se distanciar da imagem de “entretenimento infanto-juvenil” construída anteriormente pelo empresário. Contudo, embora encarasse *Yellow Submarine* como um projeto “menor”, a banda cumpriu o compromisso firmado, autorizando a produção e cedendo quatro canções inéditas para a trilha sonora.

A proposta da produção de *Yellow Submarine* não significava uma reiteração dos elementos propostos pelos curtas-metragens, e sim a elaboração de um filme ao mesmo tempo inovador e despretensioso. Partindo da canção *Yellow Submarine*, lançada pelos Beatles em 1966, o roteiro foi reescrito 14 vezes e foi necessário o trabalho de 200 profissionais de animação, oriundos de várias partes do mundo, para se chegar ao resultado final.

O resultado foi um filme cuja concepção visual tinha raízes em diversos estilos das artes plásticas dos anos 60, como a *pop art* e a *op art*<sup>35</sup>. Além disso, o filme misturava ícones da cultura pop com elementos que lembram a Era Eduardina<sup>36</sup>, e com a iconografia de artistas como o pintor surrealista Salvador Dalí. Todas essas influências tinham em comum (algumas mais do que outras) alguma sugestão de natureza “alucinógena”. Dessa forma, a construção visual iconoclasta” de *Yellow Submarine* se relacionava com a psicodelia, mas também estava inserida no contexto de mistura de influências da cultura erudita e com elementos da cultura pop que caracterizava o processo de amadurecimento do *rock* sintetizado pelo álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*.

É interessante fazer algumas considerações sobre o projeto *The Magical Mystery Tour*, uma vez que a receptividade ao longa-metragem de animação se relaciona diretamente com o contexto midiático causado pelo filme televisivo. Feito para ser exibido na televisão, o filme *The Magical Mystery Tour* foi o primeiro empreendimento da Apple, empresa que os Beatles criaram para administrar a própria carreira depois da morte do empresário Brian Epstein, em agosto de 1967.

Pouco depois de terem atingido imenso prestígio entre público e crítica por causa do álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* e terem sofrido a perda de uma pessoa que foi

---

<sup>35</sup> A *op art* surgiu nos Estados Unidos e Europa nos anos 1960, e se caracterizava pelo uso de cores e formas geométricas abstratas para produzir efeitos de ilusões de óptica. A proposta era expor as limitações do olho humano e desvincular as artes plásticas de qualquer associação que não fosse visual. Dentre os seguidores da *op art*, se destacavam nomes como Victor Vasarely, Richard Anusziwicz e Bridget Riley.

<sup>36</sup> O reinado de Eduardo VII na Grã-Bretanha compreendeu o período de 1901 a 1910, e se caracterizou pela influência da *art nouveau* – movimento de arte e decoração que utilizava linhas sinuosas, assimétricas e dinâmicas, muitas vezes representando símbolos de plantas e flores.

fundamental para a construção da carreira da banda, existia uma expectativa geral sobre qual seria o próximo passo a ser dado pelos Beatles em meados de 1967. A “resposta” do grupo a essa expectativa foi a idealização de um projeto que demandaria um envolvimento total dos músicos: *The Magical Mystery Tour*, um média-metragem financiado, produzido, escrito, dirigido e editado pelos próprios Beatles. Foi a primeira vez que uma banda de *rock* se responsabilizou totalmente por um filme.

A proposta do *The Magical Mystery Tour* era introduzir as canções da trilha (que já tinham sido previamente compostas) num roteiro semi-improvisado psicodélico e cômico, juntando a banda, atores, *performers* e membros do fã-clube oficial. Esse roteiro, que girava em torno de uma surreal excursão de ônibus pelo interior da Inglaterra, foi filmado em apenas duas semanas, embora a sua pós-produção tenha levado quase três meses.

Pode-se dizer que, ao contrário de lançamentos anteriores da banda, como os álbuns *Revolver* e *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, que caracterizaram o prestígio dos Beatles como um empreendimento *pop* e ao mesmo tempo artístico, *The Magical Mystery Tour* fracassou na tentativa de articular o experimentalismo com características que tornariam o filme mais comercial, resultando num sentimento de frustração de expectativas perante o público. Além disso, a desorganização e a inexperiência dos Beatles na direção cinematográfica prejudicaram a construção dos aspectos formais do filme numa obra coerente em termos de narrativa.

Dessa forma, *The Magical Mystery Tour* foi o primeiro e maior fracasso da carreira dos Beatles. Pouco depois da transmissão do filme, as revistas de entretenimento começaram a receber cartas de fãs indignados e frustrados, e a trilha sonora foi um dos poucos lançamentos dos Beatles a não alcançar o topo das paradas de sucesso.

*Yellow Submarine*, por sua vez, apresentava uma proposta de articulação da tônica psicodélica com diversas influências da cultura erudita e da cultura *pop*, assim como o *The Magical Mystery Tour*. A execução dos dois projetos, contudo, se mostrou muito diferente: enquanto *The Magical Mystery Tour* apostou no radicalismo da construção formal e nos elementos de pastiche, *Yellow Submarine* apresentou uma estrutura narrativa linear, igual à dos filmes comerciais.

O roteiro bem-humorado de *Yellow Submarine* apresenta várias citações e trocadilhos em relação à carreira dos Beatles (com especial ênfase ao álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*), além de apresentar números musicais com canções lançadas anteriormente pela banda. É importante analisar essa característica “auto-referente” do filme em relação à carreira dos Beatles naquele momento. O projeto *The Magical Mystery Tour* era uma tentativa

do grupo de reconfigurar a sua imagem pública em favor de uma legitimidade junto aos segmentos artísticos da época. A crítica e o público, entretanto, rejeitaram as estratégias comunicativas do filme televisivo e, pela primeira vez na carreira, os Beatles não alcançaram o sucesso pretendido.

Nesse sentido, a estratégia de *Yellow Submarine* era usar o reconhecimento em relação à trajetória da banda para envolver a memória afetiva do espectador. Com isso, o público poderia identificar uma volta à imagem positiva e bem-sucedida comercialmente que tinha sido construída ao longo dos anos, dissociando o *Yellow Submarine* da rejeição causada pelo projeto anterior. Além disso, a estratégia de fazer diversas alusões e auto-referências extra-obra era, em si, uma reiteração de uma prática estabelecida desde o filme *Help!*, que facilitava a construção de mitologias em torno da banda e a conseqüente capitalização da sua imagem.

No roteiro do filme, os Beatles têm a missão de ajudar o Sargento Pimenta (*Sgt. Pepper*) libertar o seu país (*Pepperland*, ou “Terra da Pimenta”) do domínio dos Azuis Malvados (*Blue Meanings*), que não permitiam qualquer tipo de cores ou música. A fábula fantasiosa aparentemente se tratava de uma simples luta do bem contra o mal de acordo com as fórmulas estabelecidas pelo cinema comercial. No entanto, poderia também ser interpretada como uma alegoria da derrubada do *establishment* “careta” em favor de uma nova era de bondade e alegria psicodélicas. Em *The Beatles Movies*, Bob Neaverson considera:

Embora o seu envolvimento com o filme fosse pequeno, *Yellow Submarine* cristalizou a real visão que os Beatles tinham da contracultura com uma destreza e acessibilidade que de longe suplantava o *Magical Mystery Tour*. Com a possível exceção da juventude ‘militante’, o filme realmente incluía a todos na sua tentativa de alcançar um apelo cultural misto, e projetou uma visão de utopia *hippie* sutil o suficiente para atingir apenas aqueles que procuravam ou esperavam por isso. (NEAVERSON, 1997, p. 90)<sup>37</sup>. (tradução nossa).

Desta forma, o longa de animação pode ser considerado o filme dos Beatles que melhor satisfaz tanto o leitor de 1º nível, que só acessa o significado mais imediato do produto, quanto o leitor de 2º nível, que sabe perceber o jogo de citações e referências inseridas na obra. Com isso, *Yellow Submarine* ficou marcado como um dos bons momentos dos Beatles no final dos anos 60, num período em que as divergências entre os integrantes e o caos financeiro da empresa Apple já estavam desgastando a banda.

---

<sup>37</sup> “Although their involvement in the film was small, *Yellow Submarine* crystallized the real Beatles vision of counter-culture with a dexterity and accessibility that far surpassed that of *The Magical Mystery Tour*. With the possible exception of the ‘militant’ youth, it was really ‘all-inclusive’, in its attempt to attain cross-cultural appeal, and its projected vision of a utopian hippydom subtle enough to appeal only to those who searched for or expected it”.



### 4.3.1 *It's only a Northern Song* (31:16 a 33:55)

*It's only a Northern Song* é um dos números musicais que aparecem durante a viagem do submarino amarelo até Pepperland. Na fábula, o trecho diz respeito ao “Mar da Ciência” que os Beatles e o Sargento Pimenta terão que atravessar, logo depois de terem saído do “Mar do Tempo”.

A primeira coisa a ser percebida diz respeito ao fato de que o número musical de *It's only a Northern Song* não só representa um momento de suspensão da trama (como acontece comumente nos musicais). O trecho, em sua maior parte, também apresenta uma suspensão da iconografia do filme, em favor de uma construção visual própria, que apresenta diversos elementos visuais abstratos e se ordena de forma a explicitamente envolver o espectador numa “viagem mental” de forte influência psicodélica.

O trecho utiliza como estratégia uma construção imagética que pode ser dividida em três fases. A fase inicial apresenta os principais aspectos iconográficos: os quadrados de imagens (desenhos monocromáticos dos rostos dos Beatles, mãos, orelhas), a ondulação verde (imitando uma onda de frequência sonora), as cores vivas, o uso de técnicas de perspectiva. A maioria das imagens é mostrada sobre um fundo negro, e o movimento é lento, fluido, sem cortes abruptos, com o único ponto de movimento veloz sendo a frequência da ondulação verde.

Com isso, o trecho pretende familiarizar o espectador com a sua iconografia, e ambientá-lo em relação à “viagem” psicodélica proposta. Na segunda fase, as imagens começam a se movimentar rapidamente, a exemplo das imagens das orelhas que balançam ao lado dos desenhos dos Beatles, quando eles estão dispostos em perspectiva como se compusessem uma escada. Em outra tomada, a rapidez da ondulação sonora se associa às imagens do rosto dos músicos, que também começam a piscar velozmente. A sucessão de imagens não é mais fluida como na fase anterior, mas sim obedece a uma montagem que alterna planos gerais da “escada” com primeiros planos dos rostos dos Beatles ao lado da ondulação verde. Dessa forma, através dos recursos estroboscópicos, da montagem paralela e da movimentação rápida das imagens, o trecho pretende aprofundar a “viagem mental” oferecida ao espectador.

A terceira fase, embora apresente os elementos mais surreais, insere também uma iconografia mais relacionada com a trama do filme. É quando aparece uma espécie de caixa (cuja cor oscila freneticamente entre o vermelho e o verde), de onde saem vários “Beatles”

que flutuam velozmente ao seu redor. Ao contrário do que acontece nas outras fases, esses “Beatles” não foram desenhados em quadrados. Praticamente toda a ação acontece sobre o fundo listrado de preto-e-branco, e a ondulação verde não aparece mais. Em meio ao conjunto de “Beatles”, aparece uma espécie de monstro roxo, que seria um novo personagem a ser agregado à fábula do filme. O final do trecho mostra a caixa assumindo várias formas e, por fim, desaparecendo atrás do submarino amarelo. Com isso, a terceira fase reintroduz o espectador na trama do filme, ao mesmo tempo em que mantém a “viagem mental” através das imagens surreais, dando continuidade à velocidade dos movimentos e aos efeitos estroboscópicos, até um corte brusco que devolve o espectador de volta à “realidade” do filme.

A canção *It's only a Northern Song*, por sua vez, se destaca por ser uma composição do guitarrista George Harrison, e não da dupla Lennon-McCartney, que era responsável pela maior parte das composições da banda. A canção, que tem uma marcação rítmica constante, não pode ser considerada uma balada, e nem é um *rock* dançante. O arranjo soa dissonante, com a utilização não-convencional de órgãos, repiques, trompetes e truncagens de estúdio. A estrutura da canção também não segue os moldes “convencionais” da música *pop*: é composta de duas estrofes, seguidas por dois refrões diferentes, e depois mais uma estrofe. Já a letra<sup>38</sup> utiliza recursos de metalinguagem para enfatizar a despreocupação do sujeito poético com as regras de construção formal e apresentação de uma canção de *rock*.

É importante notar que os aspectos plásticos de *It's only a Northern Song* possibilitavam dois tipos de interpretação: por um lado, as sonoridades “estranhas” e o desapego às regras de formatação da canção *pop* (que está inserido também na letra) podem ser encarados como uma defesa do experimentalismo característico dos movimentos de contracultura da época. Por outro lado, a utilização explícita desses elementos pode ser vista como uma crítica irônica a esse mesmo experimentalismo.

Além disso, o título da canção (que pode ser traduzido como “É apenas uma canção do norte”) pode ser interpretado como piada de duplo sentido: se refere à origem provinciana dos Beatles (a cidade de Liverpool, no norte da Inglaterra), e também ao fato de que Harrison tinha uma posição subalterna como compositor (os direitos das canções do guitarrista eram da empresa “Northern Songs Ltd”, cujas ações pertenciam ao publicista Dick James, ao empresário Brian Epstein e à dupla Lennon-McCartney).

---

<sup>38</sup> Ver Anexo B.

Dessa forma, pode-se dizer que *It's only a Northern Song* apresenta uma dubiedade e um jogo de referências que aposta na capacidade de interpretação do ouvinte e no entendimento sobre um contexto maior que a obra. Com isso, a canção investe principalmente no “leitor de 2º nível”: nesse caso, o fã que teria a capacidade de “ler nas entrelinhas” o que estava sendo proposto pelo compositor.

Essa estratégia posiciona a canção como uma obra que exige um investimento maior do ouvinte em relação à sua apreciação, o que a insere no contexto de amadurecimento do *rock*. Isso se torna ainda mais claro quando se considera que *It's only a Northern Song* era uma “sobra” das gravações do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

Analisando a canção juntamente com as imagens, percebe-se que o contrato audiovisual do trecho é construído através de sinestésias que envolvem a articulação entre o andamento da canção e o ritmo da sucessão das imagens, e também a relação entre a estrutura narrativa das imagens com a estrutura da canção.

A primeira fase de construção imagética compreende as duas primeiras estrofes e o primeiro refrão. A movimentação fluida acompanha o ritmo arrastado dos versos cantados por George Harrison, e as intervenções sonoras cheias de ruídos do arranjo são relacionadas à frequência da ondulação verde. Nessa fase, a música acrescenta um valor mais dinâmico à composição visual, fazendo a sucessão de imagens parecer mais veloz do que realmente é.

A segunda fase da composição visual do trecho se dá basicamente durante uma parte instrumental da canção, quando os efeitos de ruídos ficam ainda mais evidentes, logo depois do primeiro refrão. É justamente quando a sucessão de imagens deixa de ser fluida, dando mais ênfase no andamento da montagem e os efeitos estroboscópicos também aparecem com mais ênfase. Nessa fase, verifica-se um equilíbrio entre o ritmo da edição e o andamento da canção, e os efeitos visuais utilizados parecem em perfeita consonância com as sonoridades “estranhas” do arranjo.

Já a terceira fase acontece no final do segundo refrão, e durante a última estrofe. No verso final, aparece o monstro roxo entrando na caixa, e esta mudando rapidamente de forma ao som dos trompetes e das truncagens de estúdio. Nessa última parte, a música parece ser acelerada pelo movimento das imagens, e o vocal aparenta se tornar mais enérgico. O final da canção, uma parte instrumental que apresenta ainda mais ruídos e sons dissonantes, foi abruptamente cortado, o que enfatiza ainda mais a sensação de “volta à realidade” implicada pelo final do trecho. Percebe-se, portanto, que embora a iconografia do trecho não esteja ligada à música, ela se articula de maneira a se relacionar diretamente com os elementos plásticos da canção.

*It's only a Northern Song* possui elementos que podem classificá-la como uma canção *pop*, como a delimitação clara entre estrofe e refrão. Apesar disso, o andamento constante, as diversas intervenções sonoras “estranhas” e a estrutura pouco convencional fazem a música não apresentar uma estrutura de ciclos bem demarcados como acontece na maioria das canções da música popular massiva. Dessa forma, a identificação da canção como um “percurso sonoro” com começo, meio e fim se torna menos imediatamente perceptível e, portanto, menos comercial.

As imagens, por sua vez, apresentam três fases bem demarcadas, com um processo contínuo de envolvimento do espectador na suspensão e depois na reinserção dos elementos da fábula. Além disso, tanto o começo quanto o final do trecho apresentam o mesmo elemento iconográfico (o quadrado), o que implica na percepção da construção imagética enquanto um ciclo que se fecha.

Dessa forma, o trecho implica num percurso visual que ajuda a delimitar melhor o percurso sonoro, fazendo a canção soar menos “estranha” e mais comercial. A música, por sua vez, confere mais dramaticidade às imagens. Com isso, os efeitos visuais são percebidos com mais intensidade, sendo um elemento fundamental de envolvimento da atenção do espectador na simulação de “viagem psicodélica”.

Essa estratégia imagética de promover uma “viagem mental” que se aprofunda progressivamente, articulada com a estrutura pouco convencional da canção, implica na pouca ênfase nos elementos de reiteração tanto em termos imagéticos quanto sonoros. A intenção do trecho é que a atenção do espectador se envolva gradativamente no processo, com exceção da já mencionada reiteração iconográfica do começo e do final do trecho, que marca o começo e o fim da “viagem” proposta. Assim, não é possível identificar ao longo do trecho a utilização de ganchos narrativos.

Em relação à voz enquanto um dos elementos de *performance* inscritos na canção, é possível notar que o vocal de George Harrison apresenta uma sonoridade etérea e arrastada, como se a letra estivesse sendo cantada por alguém que se encontra em um estado alterado de consciência. Dessa forma, a *performance* vocal reforça a idéia de “viagem psicodélica simulada” apresentada pelas imagens do trecho.

Um dos aspectos interessantes a serem notados em relação à *performance* vocal da canção é que, ao contrário da maioria das canções dos Beatles, *It's only a Northern Song* não apresenta intervenções de *backing vocals* e nem a utilização de interjeições. Isso enfatiza ainda mais o caráter pouco comercial da canção, pois não utiliza recursos já reconhecidos pelo público como “marca registrada” dos Beatles. Nesse sentido, a falta de apelo comercial pode

explicar porque *It's only a Northern Song* não entrou na lista de canções do álbum *Sgt. Pepper's...*, sendo utilizada para um projeto que os Beatles consideravam “menor”.

Ainda em relação à *performance* vocal, é necessário notar também que a construção imagética do trecho não privilegia a imagem de George Harrison por ser o vocalista da canção, dando o mesmo destaque para os quatro integrantes. Isso demonstra que o trecho utiliza estratégias audiovisuais opostas às utilizadas normalmente nos números musicais, que em geral personalizam ainda mais a *performance*, agregando à canção os valores relacionados à visão da expressão facial e corporal da banda (com especial ênfase no vocalista). Ao invés disso, o trecho de *It's only a Northern Song* despersonaliza a *performance* dos músicos, desvinculando as imagens de qualquer alusão à uma possível execução da canção.

Dessa forma, a idéia de suspensão da realidade em favor de associações audiovisuais mais abstratas e conceituais é reforçada, de acordo com a sonoridade experimental da canção e com a proposta de inspiração psicodélica do trecho. A despersonalização da *performance*, contudo, não impede que a construção imagética do trecho agregue à canção valores relativos à dança. Nesse caso, a movimentação dos elementos visuais enfatiza a marcação rítmica da música, o que indica mais uma vez que as imagens do trecho tornam a canção mais comercial.

Em relação aos elementos de cenário implícitos na *performance*, o arranjo de *It's only a Northern Song* apresenta sonoridades não-convencionais que inserem a canção no cenário de práticas psicodélicas e experimentações que se delineava em 1967, além do contexto de transformação do *rock'n'roll* em *rock*, que norteou toda a produção do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

A letra, por sua vez, não só utiliza recursos de metalinguagem, como também apela diretamente ao ouvinte da gravação, como fica explícito nos versos “Se você está ouvindo essa canção/ Você pode pensar que os acordes estão errados”<sup>39</sup> ou “Quando você ouve tarde da noite/ Você pode pensar que a banda não está muito certa”<sup>40</sup>.

Na canção, o sujeito poético se apresenta como o compositor que tenta justificar ao fã as escolhas poéticas que fez. Essa estratégia é significativa não só porque procura estabelecer uma relação direta entre o compositor e o ouvinte, mas principalmente porque explicita o contexto comunicativo no qual essa relação se estabelece: o processo de gravação e reprodução da música, possibilitado pela indústria fonográfica.

Mesmo que de forma implícita, já que o próprio título implica numa minimização da importância da canção (seria “apenas uma canção do norte”, ou da Northern Co.), a letra

<sup>39</sup> “If you're listening to this song/ You may think the chords are going wrong”

<sup>40</sup> “When you're listening late at night/ You may think the band are not quite right”

deixa claro que existe, no sujeito poético, uma preocupação com a recepção da sua obra pelo ouvinte que não está acostumado com música experimental. Assim, a letra de *It's only a Northern Song* estabelece um paradoxo em relação às sonoridades experimentais do arranjo, que vinculam a canção ao contexto psicodélico.

Esse paradoxo pode ser interpretado tanto como uma ironia do compositor (que explicita a impossibilidade de fugir dos esquemas comerciais da indústria fonográfica), quanto por uma tentativa de inclusão do ouvinte “comum” no contexto do experimentalismo musical da época. No caso do trecho do filme, privilegiou-se a segunda interpretação, ao procurar justamente envolver o espectador “comum” numa “viagem mental”, em detrimento da possibilidade de explorar os recursos de ironia e sátira quanto à psicodelia.

É importante notar que o acompanhamento da “viagem mental” proposta pelo trecho de *It's only a Northern Song* é facilitado pela utilização de estratégias de envolvimento progressivo do espectador e de posterior reinserção dos elementos da fábula, além do “fechamento de ciclo” possibilitado pela reiteração do mesmo elemento iconográfico do final. Com isso, a viagem do submarino amarelo pelo “mar da ciência” se configura numa experiência que o espectador pode usufruir, com a garantia que ele voltará para a “realidade”.

Ao aparentemente buscar a inclusão do grande público no contexto da contracultura, o que *Yellow Submarine* fez, na verdade, foi utilizar a contracultura como estratégia de venda do filme. Isso demonstra que, em termos mercadológicos, as estratégias inclusivas do longa de animação eram muito menos ingênuas do que as propostas localizadas em empreendimentos vanguardistas como o *The Magical Mystery Tour*.

#### **4.3.2 *All You Need is Love* (1:12:04 a 1:14:44)**

Em *A Hard Day's Night*, a canção *She Loves You* foi escolhida para compor o momento de “clímax” do filme, por ser a canção que melhor representava e sintetizava o fenômeno da Beatlemania. Em *Yellow Submarine* a mesma estratégia foi utilizada: a canção escolhida para ser a trilha sonora do principal e definitivo confronto do bem contra o mal (os Beatles X os Malvados Azuis) foi *All You Need is Love*.

Pode-se dizer que *All You Need is Love* era, em 1968, uma canção tão representativa da carreira dos Beatles quanto *She Loves You* em 1964. *She Loves You* marcou o momento de reconhecimento da Beatlemania como um fenômeno gigantesco. Pouco depois da venda de 1,5 milhões de cópias do *single*, os Beatles fariam a sua primeira viagem aos Estados Unidos

e estrelariam o seu primeiro filme, ultrapassando as fronteiras até então estabelecidas pelo mercado de música popular massiva na Inglaterra.

Em 1967, como já foi ressaltado, os Beatles gozavam de uma popularidade sem precedentes entre o público e a crítica depois do lançamento do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Mais do que um gigantesco fenômeno mercadológico, os Beatles eram apontados como porta-vozes da nova era de paz e amor proposta pelo movimento *hippie* e pela contracultura. Na biografia *Shout! The Beatles in Their Generation*, Philip Norman transcreve uma afirmação feita pelo “guru” *hippie* Thymothy Leary na época:

Eu declaro que os Beatles são mutantes. Protótipos de agentes evolutivos enviados por Deus com o misterioso poder de criar uma nova espécie – uma raça jovem de homens risonhos e livres... Eles são os mais sábios, os mais sagrados, as mais efetivas encarnações de Deus que a raça humana já produziu (NORMAN, 1981, p. 293)<sup>41</sup>. (tradução nossa)

Nesse contexto de extrema popularidade, os Beatles foram os escolhidos para representar a Grã-Bretanha no evento mundial de maior alcance midiático até então: a primeira transmissão televisiva feita por satélite. Na ocasião, os Beatles mostraram uma canção inédita, cuja primeira exibição pública foi assistida por 400 milhões de pessoas: *All You Need is Love*.

A canção não se configurou em um “hino” do movimento *hippie* apenas pelo contexto em que foi produzida e veiculada, mas também pelos seus elementos plásticos. A introdução, no começo da canção, de um trecho do Hino Nacional da França, *A Marselhesa*, procura fazer uma analogia entre o contexto cultural e político do final dos anos 60 com o período da Revolução Francesa. Desta forma, a canção estabelece o conteúdo da letra<sup>42</sup>, que era diretamente inspirado nas propostas pacifistas dos *hippies*, como “palavras de ordem” semelhantes ao lema de “liberdade, igualdade e fraternidade”.

O “hino” *hippie* é uma canção que empregando estratégias amplamente utilizadas no contexto mercadológico da música popular massiva. Isso fica claro pela sua estrutura (duas estrofes de quatro versos, refrão, solo de guitarra, refrão, nova estrofe e refrão), e também pelo seu arranjo alegre, com a utilização de instrumentos de orquestra, que inclusive, no momento do refrão. Além disso, a canção ainda apresenta um refrão extremamente fácil de memorizar, um coro de vozes (o que também é uma referência à música negra norte-

---

<sup>41</sup> “(...) *that Beatles are mutants. Prototypes of evolutionary agents sent by God with a mysterious power to create a new species – a young race of laughing freeman... They are the wisest, holiest, most effective avatars [God incarnations] the human race has ever produced*”.

<sup>42</sup> Ver Anexo B.

americana) e um final mais acelerado, no qual os ouvintes são literalmente compelidos a “cantar junto”. Porém, a canção também apresenta um elemento extremamente inovador: o compasso 7/4, quando a grande maioria das canções da música popular massiva apresentam o compasso em 4/4.

Dessa forma, percebe-se que muitos elementos utilizados na composição do filme *Yellow Submarine* já estavam presentes em *All You Need is Love*: ambos utilizavam como apelo mercadológico a defesa da música e do discurso pacifista enquanto agentes de transformação sócio-cultural. Com isso, a utilização da canção no auge da narrativa de *Yellow Submarine* não só era interessante mercadologicamente (pois se tratava de uma canção já conhecido pelo público), como se configurava numa escolha “necessária” para reforçar e sintetizar toda a proposta do filme.

O trecho mostra um duelo entre John Lennon, o vocalista e compositor da canção, e uma luva azul gigante que se constituía na principal arma dos Malvados Azuis. É importante notar que nesse duelo a música tem uma importância fundamental: é a através das palavras da canção, que vão sendo materializadas à medida que vão sendo cantadas, que Lennon consegue neutralizar o inimigo.

As tomadas iniciais mostram como esse duelo acontece. O trecho começa com um Plano Médio de Lennon, apontando para algo e andando. Em seguida, aparece um Plano Geral, com Lennon à esquerda. A Luva sai de trás do monumento onde os outros três Beatles estavam. Depois, aparece um plano Plano Geral de Lennon materializando a palavra “Love”, com a Luva se prendendo na letra “O”. Surge um efeito rápido, de flores saindo do centro da tela para as bordas, e em seguida um Plano Geral da Luva apontando o dedo indicador para Lennon. Este materializa a palavra “love” novamente, e de novo a Luva se prende na letra “O”.

No trecho, a atuação de Lennon contagia também os outros personagens: através das palavras, os Beatles e os nativos de Pepperland conseguem derrotar a Luva, que depois de colidir com uma parede formada com as palavras do refrão, é envolvida por estas e sai de cena. Com isso, ao invés de mostrar um confronto no qual os heróis combatem a violência do vilão também com violência, o trecho propõe uma neutralização dessa violência através de utilização de recursos pacíficos e de valores positivos. Depois da derrota dos Malvados Azuis, o trecho mostra a vida voltando a Pepperland: as pessoas dançam, empunham flores<sup>43</sup> e saem em passeata, enquanto os Malvados Azuis fogem.

---

<sup>43</sup> Pode-se perceber aqui, uma alusão ao “flower power” (em português, “o poder das flores”), um dos principais *slogans* pacifistas dos *hippies*.



Para se entender como se configura o contrato audiovisual do trecho, é necessário perceber que o andamento da canção e a métrica dos versos norteiam o ritmo da edição visual. Durante a primeira estrofe, por exemplo, cada verso é acompanhado por um plano diferente. Outro exemplo é o final do trecho, quando a aceleração do andamento da canção é acompanhada pelo aumento da velocidade da edição. Dessa forma, percebe-se que, no trecho, as sinestésias entre música e imagem são fundamentais tanto para a compreensão dos elementos visuais que aparecem na tela (as palavras que vão sendo materializadas, a movimentação dos personagens, etc), como também para a organização rítmica da construção imagética.

Assim, a música não só confere mais dinamismo e dramaticidade às imagens do trecho, como são fundamentais para a própria compreensão dos elementos visuais. Contudo, que a música não é o único efeito sonoro do trecho. As colisões da Luva com as palavras são marcadas por barulhos característicos, e em dois momentos John Lennon e o líder dos Malvados Azuis possuem falas. Isso mostra que, apesar de guiar a construção imagética do trecho e ser fundamental para a compreensão das imagens, a canção não foi considerada suficiente para “explicar” aos espectadores o todo o potencial dramático da situação mostrada.

As imagens, por outro lado, materializam a proposta da música, dando aos versos uma aplicação de ordem concreta. Assim, o que na canção se configura como uma defesa de valores abstratos, no trecho, aparece como uma ação dos personagens em prol de um objetivo específico. Com isso, o trecho pode ser interpretado como uma espécie de “instrução de uso” da canção que, ainda que de forma alusiva, pretende fazer o espectador acreditar numa possível aplicação prática da ideologia pacifista defendida pelos Beatles.

Em relação aos elementos de repetição presentes no trecho, a estrutura da canção apresenta o padrão de reiteração cíclica baseada no refrão, utilizado na maioria das canções da música popular massiva. Apesar disso, como o trecho está completamente inserido na narrativa do filme, apresentando uma sucessão linear de acontecimentos, é dada pouca ênfase na reiteração de elementos, sem a utilização de ganchos narrativos explícitos. Dessa forma, verifica-se que, apesar da música nortear a estruturação e a disposição dos elementos visuais do trecho, a inserção da canção como elemento fundamental para a sucessão de acontecimentos da trama implica na sua utilização de acordo com a linearidade narrativa do cinema, e não com a estrutura reiterativa dos videoclipes.

Em relação aos elementos de *performance* inseridos no trecho, por causa do destaque dado à letra da canção, a *performance* vocal de John Lennon é o único traço de execução da canção que aparece nas imagens. A canção alterna estrofes cantadas em um tom de voz mais

grave e sussurrado, com o refrão que apresenta a *performance* vocal bem-humorada típica das canções dos Beatles. Contudo, o bom-humor está mais presente no final da canção, quando, inclusive, aparecem diversas intervenções vocais que fazem referências a *hits* da Beatlemania como *She Loves You* e *Yesterday*. Dessa forma, a *performance* vocal reforça o papel das estrofes enquanto a parte explicativa da narrativa da canção, e o papel do refrão enquanto a parte na qual o ouvinte é convidado a interagir, com o refrão final sendo prolongado de forma a intensificar o ato de “cantar junto”.

Nesse sentido, a construção imagética do trecho não acompanha a característica cíclica da *performance* vocal inscrita na canção: ao invés de alternar momentos sérios e didáticos com momentos de “cantar junto”, o trecho mostra o momento didático e sério primeiro (o duelo entre Lennon e a Luva Azul), para depois se concentrar no momento mais bem-humorado no qual as pessoas são convidadas a interagir (as imagens dos habitantes de Pepperland voltando à vida colorida). Como já foi salientado, isso acontece porque a construção visual do trecho segue a linearidade da narrativa cinematográfica, e não a estruturação cíclica do videoclipe.

Em relação aos elementos de dança, é necessário salientar que o engajamento corporal do ouvinte, facilitado pelas sonoridades alegres e pela marcação rítmica sincopada de *All You Need is Love*, é reforçado pela convocação explícita na letra para o ato de “cantar junto”. Dessa forma, a dança também se insere na estratégia da canção de promover a interação entre as pessoas e a transmissão de valores positivos. Esse aspecto da *performance* inscrita na canção é ainda mais enfatizado pelo trecho, que mostra não só a dança agregando as pessoas, mas também como um elemento que as mobiliza e liberta. Dessa forma, percebe-se que o trecho de *All You Need is Love* estava em consonância com as propostas de “liberação do corpo” que estavam em voga naquela época.

A convocação do ouvinte para “cantar junto” também é um forte indicativo dos elementos de cenário inscritos na *performance* da canção. Os apelos vocais para que todos juntos acompanhem a música implicam na execução e na audição como um processo em grupo. Ao contrário de *It's only a Northern Song*, que pressupunha uma relação entre músico-ouvinte mediatizada pelos suportes da indústria fonográfica, o cenário que *All You Need is Love* sugere é um ambiente de interação direta entre os músicos e os ouvintes, em um mesmo espaço físico.

Isso indica também que a *performance* “inclusiva” de *All You Need is Love* estava em consonância com o questionamento da separação tradicional entre *performer* e público, que era uma tônica tanto da cultura *hippie* quanto da arte contemporânea da época. Nesse sentido,

a construção imagética do trecho, embora não apresente toda a banda executando a canção, privilegia esses aspectos de *performance* gregária e inclusiva, ao mostrar as pessoas sendo contagiadas e sendo impelidas a participar ativamente da expulsão os Malvados Azuis de Pepperland.

O trecho de *All You Need is Love*, portanto, representava uma síntese da maneira como o filme *Yellow Submarine* posicionava os Beatles frente ao contexto cultural e político da época: através de diversas referências e alusões inseridas na narrativa, o grupo parecia antenado com as tendências e questionamentos culturais que aconteciam no final dos anos 60. Contudo, a visão “ingênua” e “bem-intencionada” em relação às propostas da contracultura resgatava a imagem de rapazes simplórios e de bom coração, que tinha sido fundamental para conquistar a simpatia do grande público no começo dos anos 60.

Além disso, a proposta “inclusiva” e pacifista (teoricamente acessível para todos, sem fazer distinção de sexo, raça ou classes) aproximava os Beatles das ideologias cristã e hindu, fazendo com que os músicos ganhassem uma aura de “profetas da nova era”. Dessa forma, naquele momento marcado pelos radicalismos políticos e artísticos, pela Guerra do Vietnã e pela liberalização dos costumes, comunicar algo como “Tudo o que você precisa é amor” foi a coisa “certa” a se fazer, configurando o filme como um dos acertos mercadológicos dos Beatles na fase final de sua carreira.

#### 4.4 *LET IT BE*

*Let it Be* foi o último filme lançado pelos Beatles durante a sua carreira. De toda a filmografia da banda, esse longa-metragem foi o que recebeu menos atenção da crítica e do público, adquirindo um *status* de obra “esquecida” em relação aos outros trabalhos cinematográficos dos Beatles. O filme foi resultado de um projeto que começou em janeiro de 1969, abandonado algumas semanas depois, e retomado em 1970, quase ao mesmo tempo em que a banda anunciava o seu fim.

O ponto de partida para a elaboração do projeto foi a necessidade de suprir a carência do público em relação às apresentações ao vivo da banda, que não aconteciam desde 1966. A intenção inicial era promover um concerto de retorno dos Beatles aos palcos, e transformar o processo de ensaio para esse evento em um especial de televisão.

A idéia de transformar um momento de bastidores em um evento midiático já tinha sido usada pelos próprios Beatles e por outras bandas nos anos 60. Radicalizando um conceito

que tinha sido introduzido pelo primeiro filme dos Beatles, *A Hard Day's Night* (a “vida real” de uma banda de *rock* seria mais interessante que qualquer ficção estrelada por ela), vários documentários e especiais de televisão foram produzidos com a intenção de mostrar o que acontecia nos bastidores dos espetáculos e gravações dos astros de *rock*.

Como já foi ressaltado em relação ao filme *A Hard Day's Night*, essa estratégia permitia que o público visse os ídolos como pessoas comuns (estabelecendo uma relação de identificação e proximidade) e ao mesmo tempo extraordinárias (fazendo o fã “participar” de uma realidade muito diferente da sua vida cotidiana). A construção de uma imagem que contém esses paradoxos seria de fundamental importância para a configuração de um músico ou de uma banda dentro do *star system*.

Por causa de desentendimentos internos, os Beatles desistiram da apresentação ao vivo e do especial para TV, e resolveu substituí-los por um projeto chamado *Get Back*, que incluiria um longa-metragem e um álbum de canções inéditas. *Get Back* era uma proposta de “volta às raízes” para a banda. Deixando para trás a psicodelia dos anos 1966-67 e a amplitude musical do álbum branco (*The Beatles*, 1968), o grupo pretendia voltar ao *rock'n'roll* básico, à sonoridade não-sofisticada dos primeiros anos de carreira.

O que norteava a estruturação do projeto era a valorização das estratégias centradas na idéia de autenticidade, um dos valores fundamentais para toda a configuração da história do *rock*<sup>44</sup>. A “volta às raízes” dos Beatles tinha como objetivo básico recuperar uma conexão mais direta com os fãs. Fatores como a falta de apresentações ao vivo, a ligação com a psicodelia e a vanguarda artística, além dos problemas financeiros e administrativos da Apple, pareciam ter prejudicado a relação da banda com o grande público.

Com *Get Back*, os Beatles pretendiam passar uma idéia de “fechamento de ciclo”, voltando a reivindicar a imagem de banda popular e acessível que estaria em sintonia com os anseios e valores da maioria da sua audiência. Além disso, *Get Back* também era uma tentativa de superar as divergências internas da banda. A expectativa era de que a volta ao tipo de música que uniu o grupo recuperasse o clima de colaboração e amizade que existia nos primeiros anos de carreira.

Em termos sonoros, a banda abandonaria todas as experimentações e sonoridades “estranhas” em que vinha investindo nos últimos anos. As canções deveriam ser gravadas sem truques de estúdio, a fim de se obter uma sonoridade simples e “crua”. Essa estratégia

---

<sup>44</sup> Para maior detalhamento sobre as estratégias e valores ligados ao *rock* ao longo de sua história, ver JANOTTI JR, Jeder. **Aumenta que isso aí é Rock and Roll**: mídia, gênero musical e identidade. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.

reivindicava o posicionamento dos Beatles como uma banda autêntica, que se mostrava ao público “tal como ela era”. Essa postura se diferenciava tanto da construção da imagem impecável da Beatlemania quanto da elaboração da imagem vanguardística a partir de 1967.

A valorização da autenticidade também norteava a composição visual do projeto. Um das estratégias do documentário foi descartar o uso de recursos tradicionais do gênero, em favor de um minimalismo que reduziria a sensação de intervenção do filme em relação à realidade. A idéia inicial era mostrar tanto o processo criativo de composição e burilamento das canções, quanto as conversas e movimentações que ocorriam nos intervalos entre os ensaios. Deste modo, a intenção era proporcionar ao espectador uma posição privilegiada de *voyeur*.

Por isso, a obra apresenta poucos elementos cênicos, nenhuma entrevista dos Beatles e nenhuma indicação temporal ou espacial. A intenção era deixar que a música fosse o elemento central para a condução da narrativa, em detrimento do discurso e das referências temporais e espaciais. Desta forma, o desenvolvimento narrativo do filme é conduzido pela evolução das canções.

O projeto *Get Back*, que depois foi renomeado de *Let it Be*, fracassou em atingir esses objetivos iniciais. O filme não conseguiu esclarecer de forma contundente como se dava o processo criativo dos Beatles, embora mostre algum trabalho de burilamento inicial das canções (incluindo as discussões entre os músicos). Além disso, a estratégia inicial de fazer o espectador acreditar que o cotidiano do grupo estaria sendo mostrado com o mínimo de interferência possível foi frustrada, na medida em que o filme apresenta números musicais claramente encenados para a câmera, além de uma seqüência inteira (a da apresentação no telhado da Apple) que explicitamente foi realizada apenas para servir como clímax do longa-metragem.

É importante notar que as canções do álbum *Let it Be* foram as únicas dos Beatles a não contarem com a produção de George Martin. O produtor do álbum foi o norte-americano Phil Spector, que alterou a proposta inicial de “cruza” sonora ao acrescentar arranjos orquestrais e tirar alguns elementos que os Beatles tinham incluído no processo de gravação. Dessa forma, além das falhas na execução da proposta do filme, a sonoridade do álbum da trilha sonora não se identificava com a que era associada à música dos Beatles desde o começo da sua carreira.

Assim, o projeto *Let it Be*, formulado para reforçar a autenticidade do grupo perante os fãs, acabou sendo visto como o projeto mais “não-autêntico” da carreira da banda. Esse aspecto foi reforçado ainda pelo fato de que os músicos fizeram questão de deixar claro o seu

próprio descontentamento, não comparecendo à noite de estréia do filme, que foi realizada em Nova York no dia 13 de maio de 1970.

#### 4.4.1 *Let it Be* (50:39 a 54:37)

Como já foi apresentado, inicialmente a canção-título do projeto seria *Get Back*, um *rock'n'roll* de influência *country* que simbolizaria a valorização da autenticidade através da volta da sonoridade “crua” e “roqueira” ao trabalho da banda. Nesse sentido, a mudança da faixa-título para a balada *Let it Be* também pode ser considerada o maior indicativo do abandono da proposta inicial em favor de uma estratégia de maior inserção mercadológica.

Assim como *Hey Jude*, que tinha feito enorme sucesso em 1968, *Let it Be*, é uma balada composta por Paul McCartney a partir do piano. A canção, tal como aparece no filme, começa com uma introdução instrumental feita no piano, seguida por duas estrofes, refrão (no qual aparecem pela primeira vez os *backing vocals*) e por outras duas estrofes, e depois por uma segunda aparição do refrão. Esse segundo refrão é um ponto de virada: além de ser enfatizado com uma repetição, é o momento em que aparecem outros instrumentos na canção, como a bateria, o contrabaixo, as guitarras e o teclado. Também é a deixa para uma curta parte instrumental que remete à introdução, e depois para o solo de guitarra, seguido de um novo refrão, duas outras estrofes, último refrão (enfatizado com uma repetição) e, por fim, a repetição da curta parte instrumental que remete ao começo.

Dessa forma, percebe-se que *Let it Be* apresenta muitos elementos que são geralmente identificados como característicos da música popular massiva: a estrutura da canção, a repetição do título no refrão e nas estrofes, a composição homogênea das estrofes. Outro aspecto é a influência do *gospel* norte-americano<sup>45</sup>, presente no arranjo e na harmonia vocal da canção. Essa influência pode ser percebida também na letra<sup>46</sup>, que tem uma temática de superação dos problemas existenciais e sociais através da fé e da sabedoria trazidas por uma figura ancestral - a letra cita “*Mother Mary*” (“Mãe Maria”, em português), que pode ser entendida tanto em relação à biografia pessoal do compositor (“Mary” era o nome da mãe de Paul McCartney, que faleceu quando ele tinha 14 anos), quanto em relação à fé cristã (numa referência à Mãe de Jesus, Maria).

Verifica-se, portanto, que a sonoridade *rock'n'roll* de *Get Back* foi preterida em favor de uma canção extremamente “não-roqueira”. Dessa forma, a “volta às raízes” do *rock'n'roll*

<sup>45</sup> Música afro-americana de inspiração religiosa, cantada nos cultos protestantes.

<sup>46</sup> Ver anexo B.

dos anos 50/60 foi substituída por uma sonoridade de balada *pop* que seria cada vez mais explorada nos anos 70 por músicos como James Taylor e os grupos The Carpenters e Bread<sup>47</sup>.

O *single* de *Let it Be* foi lançado exatamente no dia em que a dissolução da banda foi anunciada. A sua sonoridade remete às canções de mais apelo sentimental da carreira dos Beatles, e a letra esperançosa e positiva podia ser encarada como um epitáfio da banda. A escolha de *Let it Be* como música-título do filme, portanto, indicou o tipo de comunicação que os Beatles procuraram estabelecer com o público no momento final da sua carreira.

Ao contrário do que acontece com *A Hard Day's Night* e *Help!*, o filme *Let it Be* não apresenta a música-título como primeiro número musical. Isso ocorre porque a narrativa do longa-metragem foi construída de forma a mostrar, primeiro, a seqüência filmada nos Estúdios Twickenham, que foi a primeira a ser filmada (de acordo com a proposta inicial de mostrar os Beatles em processo de composição no estúdio) e não apresenta nenhuma canção realmente pronta. Com os desentendimentos internos e o reconhecimento da falência da proposta inicial do filme, foi decidido que a banda faria outra sessão de filmagens, desta vez já mostrando canções acabadas. Essa parte, que contém a canção-título, foi filmada nos estúdios da Apple, e é mostrada depois da filmada nos estúdios Twickenham, antes da seqüência da apresentação-surpresa no telhado.

A seqüência na qual *Let it Be* se insere, portanto, foi realizada com a intenção de aumentar o apelo comercial do filme, mostrando números musicais mais “convencionais”, próximos do que o público estava acostumado a ver. Dessa forma, em detrimento da proposta inicial de estabelecer uma perspectiva de *voyeur* para o espectador, as imagens gravadas nos estúdios da Apple utilizam um recurso bem comum nos *shows* de variedades televisivos e nos musicais do cinema, e que continua sendo regra até hoje nos videoclipes: o endereçamento direto ao espectador, com o vocalista olhando diretamente para a câmera durante a sua *performance*.

Goodwin (1992) posiciona a estratégia do endereçamento direto como uma dos principais elementos para a compreensão do videoclipe. Segundo ele, as canções *pop* são construídas de forma a confundir a figura do compositor com a do sujeito poético da canção e, nos clipes, o endereçamento direto seria uma forma de enfatizar essa natureza íntima da canção. Além disso, o recurso também reproduz os códigos de *performance* das apresentações ao vivo, quando o músico se dirige diretamente para a audiência. Assim, o endereçamento

---

<sup>47</sup> “A partir dos anos 1970, pode-se perceber uma bifurcação do universo roqueiro em duas vertentes dominantes: 1) a valorização da música *pop* com alguns elementos do *rock*; e 2) o surgimento de formações roqueiras mais específicas que ressaltavam posicionamentos diferenciais no interior da música *rock*.” (JANOTTI JR, 2003, p. 49, 50).

direto do trecho de *Let it Be* seria uma outra estratégia de afirmação da autenticidade, como forma de mostrar a transparência do músico em relação ao espectador.

De fato, o trecho de *Let it Be*, que mostra somente os Beatles executando a canção no estúdio, se assemelha mais aos *promos* da banda (os vídeos feitos para promover uma canção isolada na televisão), do que aos números musicais dos filmes anteriores do grupo.

Verifica-se que o trecho utiliza com frequência imagens em Primeiro Plano, principalmente do rosto do vocalista Paul McCartney, mas também dos rostos e mãos dos *backing vocals* (os guitarristas George Harrison e John Lennon). Os músicos parecem totalmente concentrados na canção, e não fazem movimentos expressivos, permanecendo sentados na maior parte do tempo. Os enquadramentos também são estáticos e relativamente longos (ou apenas apresentam um discreto *zoom in*), exceto em algumas tomadas em primeiro plano das guitarras.

A construção imagética do trecho, dessa forma, direciona o olhar do espectador para detalhes: os olhos dos músicos, as expressões faciais, a movimentação das mãos, etc. Assim, as imagens possibilitam que o espectador se sinta mais próximo da banda e, através da “leitura” das expressões faciais e corporais, se sinta mais capaz de ter acesso ao que os músicos sentiam no momento que executavam a canção. Com isso, embora apresente uma estratégia diferente em relação ao posicionamento do espectador perante a narrativa, as estratégias de construção imagética do trecho não se afastam muito da proposta inicial do filme, que era fazer o grande público se sentir novamente próximo dos Beatles. Além disso, o trecho de *Let it Be* mantém alguns aspectos imagéticos dos números musicais gravados nos estúdios Twickenham, como o despojamento do cenário, o jogo entre luz e sombra e os enquadramentos “simples”.

A construção das imagens também não apresenta muita ênfase no ritmo, com planos longos e sem muitos efeitos imagéticos. No cinema, esses recursos são geralmente utilizados para dar uma impressão de maior verossimilhança com relação aos acontecimentos mostrados, fazendo o espectador ter a impressão de que o tempo percebido na tela é semelhante ao tempo percebido na vida cotidiana. Dessa forma, a pouca ênfase no ritmo da edição do trecho pode ser percebido pelo espectador como uma tentativa de inseri-lo ainda mais na narrativa.

Analisando a articulação audiovisual do trecho de *Let it Be*, percebe-se que, como a proposta do trecho é mostrar a banda executando a canção dentro do estúdio da forma mais natural possível, a música não só funciona de forma completamente diegética em relação às imagens, como também norteia o ritmo da edição. Aqui, é importante ressaltar que a canção



*Let it Be* é uma balada e, portanto, apresenta um andamento relativamente lento, com mais ênfase nos aspectos melódicos (que seriam mais associados à idéia de demonstração de sentimentos) do que nos aspectos rítmicos (mais associados à dança e aos aspectos de diversão).

Assim, a pouca ênfase nos aspectos rítmicos da construção imagética também reforça a pouca ênfase nos aspectos rítmicos da canção, em favor dos aspectos melódicos. Isso se torna ainda mais claro quando se destaca a utilização dos enquadramentos em Primeiro Plano e o fato de que o baterista Ringo Starr pouco aparece no trecho. Dessa forma, a articulação entre o ritmo da edição e o andamento da canção se insere numa tentativa da construção imagética como um todo de enfatizar ainda mais o caráter intimista da canção.

Além disso, o trecho é construído a partir de sinestésias que dizem respeito ao arranjo e à estrutura da canção, e obedecem a regras que já eram comumente utilizadas na apresentação audiovisual de um conjunto musical, tanto no cinema quanto na televisão. Contudo, essas sinestésias não foram utilizadas de forma aleatória, mas sim como uma tentativa de fazer a imagem agregar ainda mais valor à música utilizando o mínimo de recursos possíveis (já que a proposta do filme era fazer o espectador ter a sensação de que não foram utilizados truques audiovisuais).

Uma dessas sinestésias recorrentes diz respeito ao “endereçamento direto”. Até o momento do primeiro refrão, a câmera enquadra apenas o rosto de Paul McCartney. Através dessa estratégia, a imagem não só enfatiza o fato de que não se ouve nenhum outro instrumento além do piano e da voz de McCartney, como também (através de um discreto *zoom in*), destaca a expressão do seu rosto enquanto canta. Com isso, a imagem acentua ainda mais o caráter de “balada introspectiva” da canção, e confunde ainda mais o papel do compositor e do sujeito poético<sup>48</sup>.

Outro exemplo de sinestesia relativa ao arranjo e à estrutura da canção acontece no momento do primeiro refrão. Ainda que este refrão não apresente outros instrumentos além do piano, a entrada dos *backing vocals* é mostrada através de um Plano Médio que mostra o guitarrista George Harrison fazendo os vocais à esquerda, acompanhado por John Lennon sentado no chão. Com isso, o trecho aproveita para alertar o espectador em relação à presença de outros integrantes da banda, deixando claro que, apesar de ter sido composta por McCartney, *Let it Be* é uma canção dos Beatles, e não um projeto-solo.

---

<sup>48</sup> “Quando um cantor *pop* canta uma canção em primeira pessoa, ele ou ela é simultaneamente narrador e personagem da canção” (GOODWIN, 1992, p. 75).

Assim, percebe-se que as sinestésias em relação ao arranjo e à estrutura da música norteiam toda a construção imagética do trecho. Dessa forma, as imagens reforçam a estrutura cíclica e reiterativa da canção, apresentando a imagem em Primeiro Plano do rosto de Paul McCartney como gancho narrativo, o principal recurso de convocação da atenção do espectador. Ao contrário da prática generalizada de posicionar o gancho narrativo no momento do refrão, *Let it Be* utiliza esse recurso mais frequentemente no momento das estrofes, fazendo com que a imagem valorize mais a estrofe do que o refrão.

Dessa forma, verifica-se que, no caso do trecho de *Let it Be*, a articulação audiovisual inverte o papel dos elementos de repetição das imagens e do som: geralmente, a narrativa das imagens é mais linear, enquanto a canção apresenta mais ênfase na repetição, através do refrão. Em *Let it Be*, ao contrário, as imagens são extremamente reiterativas, enquanto a ênfase é dada nas estrofes, que são aspectos geralmente mais lineares da estrutura da canção. Isso pode ser interpretado como uma tentativa de convocar a atenção do espectador em relação à letra, em consonância com a idéia de que esta funcionaria como um epitáfio para a banda.

Como já foi ressaltado, *Let it Be* é uma balada *pop* intimista. A *performance* vocal inscrita na canção, portanto, pressupõe um tom reflexivo e confessional. É importante também notar o papel da construção das identidades dos músicos a partir da *performance* vocal. Se, no começo da carreira dos Beatles, as *performances* vocais dos dois vocalistas principais eram relativamente parecidas (apresentando os mesmos elementos de diversão e bom-humor), com o passar do tempo esses elementos de *performance* cada vez mais se tornam diferenciais em relação à individualidade dos músicos. Dessa forma, o principal elemento da *performance* do vocal de *Let it Be* não é exatamente o seu tom reflexivo e confessional, mas o fato de ser uma *performance* vocal de Paul McCartney. Assim, a *performance* vocal da canção está relacionada ao lirismo que perpassa o trabalho de McCartney como um todo, a exemplo de canções como *Yesterday* e *Hey Jude*<sup>49</sup>.

Ao utilizar a imagem em Primeiro Plano do rosto de McCartney como gancho narrativo durante as estrofes, o trecho enfatiza ainda mais a idéia da canção enquanto expressão da *persona* do vocalista/compositor. Dessa forma, os outros integrantes da banda aparecem principalmente no momento do refrão (reforçando o refrão como o momento de “cantar junto”), ou quando algum instrumento específico se destaca no arranjo.

---

<sup>49</sup> A importância da construção das identidades para a indústria da música popular massiva já foi discutida em relação ao filme *A Hard Day's Night*.

Quando se ouve a sonoridade da guitarra, por exemplo, aparece uma imagem em Plano Americano de John Lennon tocando o instrumento, com a sua esposa Yoko Ono à sua direita. Logo em seguida, aparece o rosto de George Harrison, em Primeiro Plano, fazendo *backing vocal* e depois a única imagem do trecho em que o baterista Ringo Starr está presente, um Plano Geral com Paul McCartney ao piano, em Primeiro Plano, de perfil, com George Harrison também de perfil em 2º. plano, e o baterista ao fundo. Isso é verdade também para a pequena parte instrumental do teclado (quando aparece pela primeira e única vez a imagem do músico convidado Billy Preston) e o momento do solo de guitarra.

O solo também pode ser destacado como o momento de maior ousadia visual do trecho: o trecho mostra a imagem em Plano Americano de George Harrison dedilhando a guitarra, e em seguida apresenta um *zoom in* relativamente rápido para uma imagem em Primeiríssimo Plano das mãos do guitarrista enquanto executa o solo. Essa imagem, ao contrário das outras imagens do trecho, apresenta uma ligeira trepidação, sendo seguida pela imagem também um pouco trepidante das mãos de John Lennon tocando a sua guitarra.

A guitarra, desde os anos 50, principalmente por causa do trabalho de Elvis Presley e Chuck Berry, esteve associada ao imaginário do *rock'n'roll* como instrumento símbolo desse gênero musical então considerado “perigoso” pelo *establishment*. Levando isso em consideração, a escolha por utilizar estratégias visuais mais ousadas no momento do solo de guitarra em *Let it Be* pode ser interpretada como uma tentativa de acrescentar uma discreta dose de *rock'n'roll* à canção.

Dessa forma, percebe-se que, embora a articulação audiovisual do trecho enfatize o lirismo associado à *performance* vocal de McCartney, também insere elementos que procuram fazer referência ao lado mais “*rock'n'roll*” dos Beatles, que era associado aos guitarristas George Harrison e John Lennon. Com isso, verifica-se que as estratégias audiovisuais do trecho têm a intenção de abarcar o público “não-roqueiro” sem se desvincular completamente dos fãs “roqueiros”. A “ausência” de Ringo Starr, nesse sentido, também pode ser interpretada como um atestado da “seriedade” pretendida pelo trecho, já que o baterista sempre foi considerado o Beatle favorito do público infantil.

Em relação aos elementos de dança e cenário inscritos na *performance* da canção, é possível notar que a característica de balada introspectiva é ainda mais reforçada pela ênfase dada pela articulação audiovisual nos aspectos melódicos da canção, em detrimento dos aspectos rítmicos. Além disso, a pouca movimentação dos músicos e a localização do gancho narrativo das estrofes (dando pouco destaque ao refrão, que geralmente é a parte onde o

ouvinte é mais convocado a interagir com a canção) fazem com que o trecho posicione ainda mais *Let it Be* como uma canção a ser consumida de forma mais introspectiva e “reflexiva”.

É interessante notar também que a “introspecção” pretendida por *Let it Be* é muito diferente da “introspecção” indicada por canções como *It's only a Northern Song*. No caso de *Let it Be*, a “introspecção” não se destina a fazer com que o público experimente algo novo, e sim proporciona um exercício de reflexão que poderia ser feito na realidade cotidiana. Assim, no trecho de *Let it Be*, os Beatles não se posicionam como “condutores” da experiência proposta (que, de alguma forma, não estariam inseridos na experiência em si), para assumir uma postura de “partilha” da postura introspectiva e reflexiva proposta pela letra e reforçada pelos recursos audiovisuais. Dessa forma, enquanto a “introspecção” proposta pelo trecho de *It's only a Northern Song* enfatizava o confronto com expectativas desconhecidas para o grande público, a “introspecção” de *Let it Be* sugere a reafirmação de aspectos amplamente legitimados pelo senso comum, o que reforça ainda mais o apelo do trecho em relação ao chamado “grande público”.

A lógica por trás da construção de *Let it Be*, portanto, é a da transformação de um trecho do documentário (que supostamente apresentaria o trabalho dos Beatles em estúdio de forma mais realista possível), em algo semelhante a um *promo*, que funcionaria como promoção da faixa-título e poderia ser exibido na televisão de forma independente do filme.

A contradição entre a maneira como o trecho de *Let it Be* foi construído e a proposta inicial do filme indica não só a falta de coerência do projeto como um todo, mas também a constatação pela própria banda da impossibilidade de fugir do esquema de promoção comercial estabelecido pelo mercado. Ainda que articulando elementos que remetem ao filme como um todo, o trecho mostra de forma muito clara que a manipulação dos elementos audiovisuais visa agregar valor à canção de forma que esta atinja o maior número de consumidores possível.

Embora este seja, em última análise, o objetivo de todos os trechos analisados por este trabalho, *Let it Be* se diferencia por não utilizar artifícios narrativos que possam de alguma forma mascarar essa necessidade. Os trechos de *A Hard Day's Night* e *Help!* procuravam agregar às canções o valor de diversão e bom-humor característicos dos roteiros desses filmes. Já os trechos de *Yellow Submarine* procuravam aproveitar as canções para desenvolver a trama do roteiro e também para proporcionar uma “viagem mental” ao espectador.

Embora tenha uma apresentação documental, o trecho de *Let it Be* não parece pretender acrescentar à canção nenhum valor relativo ao filme especificamente, funcionando de forma mais independente do que os trechos citados anteriormente. A faixa-título, além de

ser uma canção que atingiu um significativo sucesso comercial, é apresentada ao público como um produto em si, que poderia ou não estar contido num filme. O trecho de *Let it Be*, portanto, simboliza a completa adoção à lógica comercial dos *promos*, que também é a lógica dos videoclipes atuais.

Assim, apesar da intenção inicial de “volta às raízes”, o trecho da canção-título implicou tanto no reconhecimento de um final quanto numa perspectiva de novos caminhos: se, por um lado, *Let it Be* é um “retrato” do momento de dissolução dos Beatles, por outro, é interessante perceber como as estratégias comunicativas utilizadas pelo trecho já apresentam indicações da configuração que a música popular massiva assumiria a partir da década de 70.

#### 4.4.2 *Get Back* (59:20 a 1:02:26)

Concebida para ser o *dímax* do filme, a seqüência da apresentação-surpresa dos Beatles no telhado na empresa Apple apresenta dois números musicais de *Get Back*, um no começo e outro no final. Desta forma, verifica-se que, apesar de a canção *Let it Be* ter sido escolhida para a canção-título, a importância de *Get Back* para o projeto não foi totalmente descartada. Neste trabalho, o número musical do começo da apresentação será objeto de análise, uma vez que é o trecho mais famoso, tendo sido exibido pela televisão como um videoclipe nos anos posteriores ao lançamento do filme.

A canção *Get Back*, que seria a canção-título do projeto de “volta às raízes” dos Beatles, tem como principal elemento a ênfase na marcação rítmica. O ritmo “galopante” da bateria de Ringo Starr é a base na qual o som das guitarras e do piano improvisam, fazendo referência à sonoridade de ícones do *rock’n’roll* dos anos 50 como Chuck Berry e Little Richard.

Contudo, os elementos plásticos de *Get Back* apresentam uma contradição: apesar do estabelecimento de uma relação direta com o *rock’n’roll* dos anos 50 através da parte instrumental, a letra<sup>50</sup> se diferencia completamente das temáticas adolescentes identificadas com essa manifestação musical, citando um transexual e um imigrante, dois personagens “desajustados” frente ao contexto em que vivem.

É importante ressaltar que, dentro do contexto no qual a canção foi composta e lançada, o refrão imperativo “Volte/ Volte ao lugar de onde você veio” permitiu pelo menos

---

<sup>50</sup> Ver Anexo B.

três formas de interpretação: para o “leitor de 1º nível”, o refrão seria apenas um recado do sujeito-narrador da canção aos personagens citados nas estrofes. Para o “leitor de 2º nível”, o refrão pode ser percebido como uma referência direta ao projeto de “volta às raízes” que o filme como um todo propõe. Contudo, pode se citar ainda um “leitor de 3º nível” que, ciente das divergências internas da banda, poderia relacionar o imperativo do refrão como um recado do compositor Paul McCartney a Yoko Ono, esposa do guitarrista John Lennon.

As duas únicas estrofes aparecem somente uma vez ao longo da canção, e são separadas por diversas intervenções do refrão, além dos solos de guitarra e piano. Além disso, a canção conta com uma interveção rítmica da bateria e da guitarra que marca, menos explicitamente, o final das estrofes, e mais explicitamente o final do refrão e o desenvolvimento dos solos. Com isso, *Get Back* apresenta diversos “pequenos ciclos”, o que é corroborado pelo fato de que apresenta dois “falsos finais” onde a canção é suspensa e depois retomada.

Através da reconfiguração de elementos do *rock'n'roll* dos anos 50, a sonoridade do grupo parecia mais “simples” e “crua” em relação à fase psicodélica da carreira dos Beatles, porém era muito mais elaborada em termos formais do que as canções do início da sua carreira. Assim, através de um estudo da construção formal da canção *Get Back*, percebe-se que a proposta de “volta às raízes musicais” era mais uma estratégia de valorização da autenticidade do que um efetivo retorno à sonoridade do início da carreira dos Beatles.

Em relação às imagens, o trecho constrói uma narrativa que permite que o espectador entenda não só a apresentação da banda, mas também o contexto em que ela ocorre. Isso acontece porque a apresentação-surpresa no telhado da Apple não é sinalizada no filme de forma verbal e nem musical, e sim de forma imagética. Esse primeiro número musical da sequência, portanto, serve não só para agregar valor à canção, mas também para situar o espectador sobre o que acontece na tela de uma forma mais ampla.

O trecho começa com um Plano Geral dos músicos, filmado de um ângulo diagonal à direita da banda. Depois os quatro músicos são mostrados em Primeiro Plano: primeiro Paul McCartney (principal vocalista da canção), depois John Lennon, seguido de George Harrison e, por fim, Ringo Starr.

As imagens de McCartney e de Ringo Starr são um pouco mais aproximadas que as imagens de Lennon e Harrison. Isso pode significar uma tentativa de diferenciação entre os dois Beatles com maior apelo ao público infantil e feminino (que seriam mais “próximos” do espectador comum) e os outros dois Beatles, mais envolvidos com experimentalismos e sonoridades exóticas (e, portanto, menos acessíveis do ponto de vista comercial).

Essas primeiras imagens dos músicos já estabelecem qual é o ponto central da narrativa do trecho: a apresentação musical, com ênfase nos Beatles enquanto grupo. Durante o trecho, são poucas as vezes em que um determinado Beatle aparece isoladamente; o trecho mostra preferencialmente Planos Gerais, e as imagens individuais de cada músico geralmente são agrupadas em seqüência.

A intenção era mostrar os quatro músicos sempre juntos, seja através da planificação, seja através da edição. Se na época da Beatlemania o objetivo era ressaltar as identidades individuais de cada Beatle (pois eles pareciam indistinguíveis um do outro), *Let it Be* mostra uma tentativa no sentido contrário. No final dos anos 60, a preocupação da banda era mostrar que as divergências internas e os projetos-solo não tinham abalado os Beatles enquanto conjunto musical.

Depois do estabelecimento da execução musical enquanto principal elemento da narrativa, as imagens passam a mostrar o contexto em que isso acontece. Uma imagem do grupo lentamente se abre para mostrar melhor o local em que a apresentação estava ocorrendo. A imagem, que mostra de longe a banda tocando no teto de um prédio alto, numa rua tranqüila de Londres, tem a função de enfatizar para o espectador o caráter inusitado da situação mostrada. Nesse ponto, o objetivo do trecho passa a ser o efeito provocado por essa iniciativa dos Beatles: logo depois, aparece uma seqüência de Primeiros Planos de transeuntes olhando para cima, na intenção de ver o que estava acontecendo.

As seqüências de planos seguintes mostram a utilização da montagem paralela, com as imagens da banda sendo intercaladas com as imagens de pessoas tentando se aproximar do local da apresentação. Isso possibilita que o espectador tenha duas perspectivas diferenciadas durante o trecho: a de espectadores da banda, juntamente com o público que estava presente na hora, e a de espectadores do comportamento de público, numa posição de *voyeur*.

As imagens da platéia mostradas pelo trecho exibem pessoas geralmente jovens e sempre vestidas de forma elegante. A escolha pela exibição de pessoas com esse perfil é significativa na medida em que mostra uma mudança de direcionamento dos Beatles em relação ao seu público.

Na época da Beatlemania a origem operária dos músicos era usada como importante recurso mercadológico. O foco principal dos Beatles eram os adolescentes, e era importante que o público visse a banda como “garotos normais” que conseguiram ascender socialmente. Entre 1966 e 1968, a banda procurou se desvencilhar da imagem proletária e se aproximou do movimento *hippie*. O objetivo era conquistar o respeito da vanguarda artística e estar em sintonia com as mudanças políticas e comportamentais do período.

Quando *Let it Be* foi filmado, o grupo já ensaiava uma terceira mudança de direcionamento: a intenção era se dissociar do movimento *hippie*, que a essa altura já apresentava sinais de desgaste, e investir na imagem de jovens e bem-sucedidos homens de negócios. Embora mantendo a irreverência que sempre fora característica da banda, os músicos pretendiam dar sinais de maturidade, tanto musical quanto comportamental. As imagens do trecho de *Get Back*, portanto, sinalizam as principais preocupações da banda em relação à construção da sua imagem naquela época.

É importante notar também que, ao longo do trecho, a construção imagética obedece ao padrão estabelecido no começo: ou aparecem imagens sucessivas em Primeiro Plano dos músicos ou a banda aparece tocando em um Plano Geral ou Plano-Sequência. Esses Planos Gerais e Planos-Sequência também mostram os integrantes da equipe de filmagem trabalhando. Com isso, enfatiza-se o caráter “autêntico” do filme, em oposição às imagens “fabricadas” e “ilusórias” do cinema de ficção.

Para analisar como o ritmo da edição e o andamento da canção se articulam, é necessário destacar a característica descritiva das imagens do trecho. Nesse caso, a tônica da edição imagética não é a velocidade, e sim a apresentação de uma mesma situação sob diversos pontos-de-vista, utilizando recursos como a variedade de planos e a montagem paralela.

Analisando as imagens juntamente com a música, é possível verificar que a edição do trecho funciona de forma sinestésica em relação à estrutura cíclica da canção. Um exemplo é o momento em que o refrão aparece pela segunda vez. No início do refrão, aparece uma imagem em Plano Médio da banda, mostrando McCartney e Lennon fazendo os vocais. Na segunda parte do refrão, entra a imagem em Plano Geral da banda vista no teto de outro prédio. A natureza repetitiva e a divisão nítida em duas partes, portanto, possibilita uma variedade de informação imagética sem que isso prejudique o entendimento do espectador.

A montagem paralela, alternando imagens da banda e do público, também funciona através de sinestésias relativas à estrutura cíclica da canção. O começo da segunda estrofe, por exemplo, mostra uma imagem em primeiro plano de Paul McCartney. Na segunda parte da estrofe, aparecem as imagens das pessoas tentando chegar mais perto da banda. A banda volta a aparecer no solo de guitarra depois do refrão (uma sinestesia relativa também ao arranjo). O público volta a aparecer na segunda parte do refrão seguinte.

O ritmo da montagem, portanto, é diretamente ligado às marcações formais da canção. A tônica imagética do trecho de *Get Back* é a informação acerca do que estava acontecendo naquele momento, com a música funcionando como principal condutora e dando uma maior



sensação de movimento e dinamismo às imagens. Por outro lado, as imagens ampliam o sentido da música, pois a situação mostrada dava uma nova perspectiva à expressão “*get back*” (“voltar atrás”), pois os Beatles estariam “voltando a onde pertenciam”, ou seja, voltando, de certa forma, a se apresentar diante de uma platéia.

Além da articulação entre o ritmo da edição e a marcação rítmica da música, o trecho também apresenta importantes sinestésias relativas ao arranjo da canção. Um exemplo desse tipo de sinestesia acontece logo no começo. Depois do Plano Geral do início, que compreende a introdução instrumental e a primeira estrofe, as imagens em Primeiro Plano de cada Beatle são mostradas de acordo com o desenvolvimento da canção: primeiro o vocalista (que canta o refrão), depois o guitarrista-base, depois o guitarrista-solo (no momento em que começa o solo de guitarra) e por fim o baterista, no momento em que a bateria faz uma “interrupção” no solo de guitarra.

Esse tipo de relação sinestésica naturaliza a ordem do aparecimento isolado de cada Beatle, uma vez que segue a ordem indicada pela canção. Essa sensação de naturalidade é importante na medida em que entra em consonância com a proposta, presente em todo o filme, de não-interferência da câmera em relação à realidade.

Outra sinestesia importante acontece no momento em que aparecem as primeiras imagens de passantes curiosos quanto à apresentação da banda. As primeiras imagens em que os músicos não aparecem acontecem justamente durante o solo de piano, o único instrumento que estava sendo tocado por um músico convidado. Assim, levando em consideração a ordem “natural” do aparecimento de cada instrumentista, a substituição da imagem do pianista Billy Preston por imagens do público explicita a estratégia de enfatizar não a execução da canção em si, mas a relação entre a *performance* ao vivo dos quatro integrantes e a reação da audiência.

Essa relação também configura os elementos de reiteração presentes no trecho, uma vez que a montagem alterna as imagens da banda executando a canção, com as imagens da mobilização do público em relação ao acontecimento. Contudo, as imagens da banda apresentam maior ênfase na reiteração, com a imagem inicial (Plano Geral da banda, filmada a partir de um ângulo à diagonal direita dos músicos), funcionando como gancho narrativo durante todo o trecho. Já as imagens do público apresentam uma sequencialidade narrativa, mostrando não só as diversas reações ao acontecimento, como também a aproximação cada vez maior do público em relação ao lugar onde a apresentação acontecia.

Desta forma, percebe-se que, através da articulação entre a montagem e o andamento da canção, o trecho alia a estrutura cíclica dos videoclipes à linearidade narrativa do cinema,

apresentando uma espécie de narrativa em espiral. Isso permite que o número musical não se descole completamente da seqüencialidade da narrativa fílmica, embora apresente características que possibilitam a sua apreciação também de forma isolada, numa dupla articulação entre cinema e TV que valorizou o filme e também permitiu a utilização do trecho pela televisão nos anos posteriores.

Em relação aos elementos de *performance* incritos da canção, *Get Back* articula os elementos de voz, cenário e dança de forma conjunta, de acordo com o mesmo referencial, que é a cultura dos Estados Unidos. Não só a letra faz referência direta a localidades norte-americanas (como os estados do Arizona e da Califórnia), como o vocalista Paul McCartney também “suaviza” o sotaque inglês em favor de uma pronúncia mais próxima do jeito de falar norte-americano. Além disso, o arranjo também apresenta influências claras da música norte-americana, como a sonoridade da guitarra e do piano, que fazem referência direta ao *rock’n’roll* dos anos 50, e a marcação rítmica “galopante” da bateria, que pode ser associada à música *country*.

Dessa forma, a canção *Get Back* pode ser interpretada como uma homenagem a elementos da cultura norte-americana que, inseridos nos filmes e canções dos anos 50, influenciaram a infância e a adolescência dos músicos. É importante notar que a estratégia de homenagear a cultura norte-americana também aproveita a rentabilidade comercial associada esses elementos.

O trecho do filme, contudo, insere a *performance* em um contexto extremamente inglês: a apresentação acontece numa típica rua londrina, em um típico dia inglês de tempo nublado, e é assistida por pessoas que se vestem e se comportam da forma elegante e circunspecta que se espera dos britânicos. Assim, o trecho desloca o foco de atenção original da *performance* da canção, que são as referências à cultura norte-americana, para enfatizar a inserção dessas referências no contexto da Inglaterra.

Por isso, a *performance* do trecho não só agrega sentido à *performance* da canção, como pretende promover o reconhecimento dos Beatles no papel de intermediários entre a cultura dos Estados Unidos e a cultura da Inglaterra: principalmente no início da carreira, os Beatles se apropriaram de elementos culturais norte-americanos, ao mesmo tempo em que utilizaram como ferramenta mercadológica características que os diferenciavam enquanto produto tipicamente inglês.

Dessa forma, a análise do trecho de *Get Back* demonstra a utilização, através dos recursos audiovisuais, de estratégias mercadológicas que sempre estiveram presentes na carreira dos Beatles. Dentre essas estratégias, se destacam a necessidade de utilizar

expedientes inusitados como forma de se diferenciar de outras bandas, sem que isso significasse uma ruptura total com as normas da música popular massiva, e a ênfase na amplitude midiática do grupo, através do recurso de mostrar a mobilização das câmeras e do público em torno dos músicos.

Com isso, a análise do trecho de *Get Back* mostra que, através do *rooftop* (o nome pelo qual a apresentação-surpresa no telhado da Apple ficou conhecida), o grupo configurou várias estratégias midiáticas que, vistas sob uma perspectiva histórica, serviram para dar uma sensação de *gran finale* à sua carreira. Desta forma, percebe-se que, até no final da sua trajetória, os Beatles utilizaram estratégias que colaboraram com a construção de uma narrativa mitológica em torno da banda.

## 5. CONCLUSÃO

O estudo apresentado por este trabalho indica alguns aspectos essenciais não só para a compreensão da carreira dos Beatles (e conseqüentemente para uma maior compreensão da configuração da história do *rock*), mas também para um maior entendimento da relação entre a indústria fonográfica e a indústria cinematográfica. Através das análises, verifica-se que a contribuição de cada filme dialoga com elementos que são fundamentais para a configuração do *rock* enquanto fenômeno midiático.

É possível perceber que cada longa-metragem apresenta a sua contribuição audiovisual particular. No caso do *A Hard Day's Night*, o objetivo era configurar o posicionamento da banda dentro do *star system*. O *Help!* mostrava estratégias midiáticas que já sinalizavam o início da transformação do *rock'n'roll* em *rock*. O *Yellow Submarine* visava o posicionamento dos Beatles dentro do contexto de transformações culturais da época, enquanto o *Let it Be* pretendia promover uma “volta às raízes” como estratégia de valorização da autenticidade da banda. As análises demonstram que as estratégias comunicacionais desses filmes não se relacionam apenas com os aspectos mercadológicos, mas também com o contexto cultural da época e com a própria trajetória de afirmação artística do grupo.

Através das análises, verifica-se também que cada contribuição isolada dialoga com elementos que são fundamentais para a configuração do *rock* enquanto fenômeno midiático. Os trechos selecionados mostram, por exemplo, que os Beatles utilizaram o cinema para cristalizar a importância de elementos já presentes no *rock'n'roll* e que hoje se configuram como balizas fundamentais para o entendimento da música popular massiva, como a construção das narrativas identitárias e a valorização da autenticidade.

Além disso, os trechos analisados ajudam a demonstrar como os Beatles articularam aspectos fundamentais da sua própria narrativa identitária, que terminaram por ampliar o alcance comunicacional do *rock'n'roll*, fazendo com que este deixasse definitivamente de ser visto como “modismo”, e começasse a ser encarado como um dos mais importantes lugares de construções poéticas da cultura popular massiva a partir dos anos 60. As análises apresentadas neste trabalho, portanto, podem ser encaradas como possíveis indicativos para uma maior compreensão da articulação midiática entre o *rock* e o cinema nos anos 60, e também da

maneira como os filmes dos Beatles podem ter influenciado as estratégias audiovisuais utilizadas no campo da música popular massiva até os dias de hoje.

Um dos sucessos deste trabalho foi a demonstração de como muitos valores que até hoje são associados aos Beatles foram articulados ou reforçados pelo cinema, a exemplo do bom-humor, da espontaneidade, da autenticidade e da busca pela inovação. Nesse sentido, a utilização, na análise dos trechos, da comparação entre os elementos de *performance* inscritos na canção e a *performance* apresentada pelos números musicais foi proveitosa na medida em que permitiu uma verificação mais efetiva do papel do audiovisual enquanto elemento que agrega ou reforça características que dialogam com os valores já presentes nas canções.

A partir das análises dos trechos, é possível também visualizar melhor a posição dos Beatles enquanto fenômeno que, embora intimamente relacionado com a indústria da música popular massiva, foi capaz de articular um jogo de confluências midiáticas que transcendeu a esfera de influência somente musical. Assim, a partir da análise de trechos como *She Loves You*, *Help!* e *All You Need is Love*, foi possível perceber a utilização de diversas referências televisivas e cinematográficas, de acordo com a estratégia de empregar um repertório de diversas referências midiáticas que é característico da cultura *pop*. Assim, a identificação dos valores agregados pelo contrato audiovisual possibilitou uma melhor compreensão de como a utilização da música e a imagem foram fundamentais para inscrever de forma mais efetiva a banda dentro do imaginário *pop*.

As contribuições audiovisuais explicitadas pela análise dos trechos demonstram o estabelecimento de práticas poéticas significativas, que não necessariamente implicam na utilização "mecânica" das fórmulas padronizadas que geralmente são mencionadas quando se faz referência aos produtos de consumo. Em *Apocalípticos e Integrados*, Umberto Eco defende que "não é necessário que entretenimento e evasão, jogo e consolo sejam por isso mesmo sinônimo de irresponsabilidade, automatismo, indiferentismo ou glotonaria desregrada" (ECO, 1987, p. 299).

Dessa forma, é necessário questionar a idéia de que existiria uma dualidade entre a "arte" e o "entretenimento para as massas". Através das análises apresentadas, é possível perceber que os Beatles conseguiram conciliar as exigências mercadológicas com práticas que geralmente são associadas à "arte séria", como a constante busca pela inovação e o cuidado na elaboração formal dos produtos.

Além disso, o estudo dos trechos demonstra que uma das principais características da narrativa identitária dos Beatles foi a articulação de um vasto repertório cultural, utilizando referências e citações retiradas de diversos produtos da indústria do entretenimento, dos

veículos de comunicação de massa e também da chamada cultura erudita. Nesse sentido, pode-se perceber que há uma semelhança entre o trabalho dos Beatles e alguns segmentos da chamada arte contemporânea, como a *pop art*.

Assim, de acordo com o que Simon Frith demonstra no livro *Performing Rites* (1996), é possível perceber que as distinções entre "alta cultura" (a "arte séria") e a "baixa cultura" (entretenimento para as massas) não são construídas somente em relação aos aspectos plásticos dos produtos, mas principalmente através de demarcações históricas e sociais. O estudo dos filmes dos Beatles, portanto, evidencia o fato de que as fronteiras entre o que é "arte séria" e o que é "entretenimento para as massas" são menos claras do que se imagina. Ainda de acordo com Frith,

(...) o ponto crucial do conflito entre alta/baixa (cultura) não é aquele entre classes sociais, mas aquele produzido pelo próprio processo comercial em todos os níveis de expressão cultural, no *pop* tanto quanto na música clássica, no esporte tanto quanto na literatura. Alta/Baixa descreve a emergência de consumidores de elite, por um lado (os boêmios *versus* os conformistas), e a tensão entre os artistas e a sua audiência (o moderno e o vanguardista *versus* o ortodoxo e o *mainstream*), por outro.<sup>51</sup> (FRITH, 1996, p. 35) (tradução nossa).

Dessa forma, é possível verificar que práticas poéticas da cultura contemporânea não podem ser dissociadas das estratégias mercadológicas e das delimitações culturais dos padrões de consumo. Portanto, este trabalho demonstra que as estratégias audiovisuais utilizadas pelos dos Beatles não só promovem um maior entendimento da cultura popular de massa, mas também dão importantes indicações para a compreensão do contexto cultural da segunda metade do século XX.

As análises apresentadas neste trabalho, portanto, podem ser encaradas como possíveis indicativos para uma maior compreensão da articulação midiática entre o *rock* e o cinema nos anos 60, e também da maneira como os filmes dos Beatles podem ter influenciado as estratégias audiovisuais utilizadas no campo da música popular massiva até os dias de hoje. Assim, procedimentos metodológicos como o método *masking*, e conceitos como *performance*, valor agregado e ganho narrativo se mostraram pertinentes no que diz respeito ao estudo de produtos "híbridos" entre o cinema e o videoclipe.

Contudo, alguns aspectos podem ser melhor delineados em relação a trabalhos posteriores. Um desses elementos diz respeito ao estudo da canção, sob um ponto-de-vista

---

<sup>51</sup> "(...) *the crucial high/low conflict is not that between social classes but that produced by the commercial process itself at all levels of cultural expression, in pop as well in classical music, in sport as well as literature. High/low thus describe the emergence of consumer elites or cults, on the one hand (the bohemian versus the conformist) and the tension between artists and their audience (the modernist and avant-gardist versus the orthodox and the mainstream)*".

mais esclarecido em termos metodológicos. Noções como andamento, ritmo, e arranjo precisam ser melhor definidas na sua aplicação analítica. Além disso, o tamanho do *corpus* se mostrou inadequado para um trabalho de graduação, por ser demasiadamente grande. Como já foi dito na introdução, é necessário ressaltar que as análises não esgotam as possibilidades de desenvolvimento da metodologia, e podem servir como ponto de partida para o desenvolvimento de alguns aspectos que estão apenas sinalizados neste trabalho.

Uma das possibilidades de investigação futura, por exemplo, é um estudo mais aprofundado da articulação dos números musicais dentro das narrativas filmicas. Como já foi ressaltado, os filmes dos Beatles não obedecem de forma integral às regras narrativas dos musicais clássicos de *Hollywood*. Contudo, as análises dos trechos evidenciam a utilização tanto de recursos cinematográficos experimentais quanto o emprego de estratégias narrativas amplamente estabelecidas no cinema comercial *hollywodiano*. Dessa forma, um interessante ponto a ser pesquisado é a maneira como os filmes estruturam os números musicais de acordo com as diversas referências cinematográficas, e de que maneira a estruturação narrativa dos filmes dos Beatles podem sinalizar o estabelecimento de narrativas audiovisuais próprias dos filmes relacionados ao *rock*.

Outra possibilidade de investigação é o aprofundamento da análise sob o ponto de vista da construção formal da canção. A partir de estudos como o livro *A Semiótica da Canção* (1999), do pesquisador brasileiro Luís Tatit, é possível perceber que a configuração entre letra e melodia na canção popular pode ser relacionada a aspectos da semiótica greimasiana<sup>52</sup>, como os conceitos de *foria* e *disforia*. Assim, um dos caminhos possíveis de desenvolvimento da metodologia de análise pode ser a realização de um estudo mais aprofundado da construção formal das canções, e da maneira essas tensões internas podem se relacionar com a construção imagética. Dessa forma, a exemplo do que Jeder Janotti Jr e Thiago Soares propõem no artigo *O videoclipe como extensão da canção popular massiva*, seria interessante investigar de forma mais detalhada como a “dicção” da canção se relaciona com a “dicção” da imagem, relacionando esses aspectos também às configurações midiáticas.

Uma terceira possibilidade de aprofundamento da metodologia diz respeito à análise dos filmes dos Beatles sob o ponto-de-vista das estratégias de configuração de um gênero musical. Esse conceito, exposto por Jeder Janotti Jr. no texto *Uma proposta de análise mediática da música popular massiva a partir das noções de canção, gênero musical e performance*, diz respeito aos "modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema

---

<sup>52</sup> Para uma maior explicitação dos conceitos utilizados por Tatit em relação à canção, ver GREIMAS, AJ e FONTANILLE, J. *Semiótica das Paixões*. São Paulo: Ed. Ática, 1993.

de recepção, entre os modelos e os usos que os receptores fazem desses modelos através das estratégias de leitura dos produtos mediáticos" (JANOTTI JR, 2005, p. 3).

Desta forma, o gênero musical não diz respeito apenas aos aspectos plásticos das canções, mas também aos modos de configuração das condições de produção, recepção e consumo no campo da música popular massiva. Assim como as noções de "canção" e "*performance*", os gêneros musicais são importantes indicadores das negociações afetivas que permeiam a música popular massiva. A partir do estudo das regras de gênero, é possível perceber, por exemplo, quais são os valores implicados nas escolhas poéticas dos realizadores, como se configuram as estratégias mercadológicas dos distribuidores e que tipo de partilha está em jogo nos padrões de consumo dos ouvintes.

Esses aspectos estiveram presentes na análise dos trechos, de forma indireta. Contudo, a demonstração sistemática da relação entre as estratégias audiovisuais dos filmes dos Beatles e as estratégias inserção do grupo na configuração dos gêneros musicais seria um interessante aspecto a ser incluído na metodologia, pois explicitaria ainda mais a contribuição dos filmes em relação ao campo da música popular massiva. Dessa forma, é possível perceber os filmes dos Beatles como objetos de estudo que podem dar conta de vários aspectos comunicacionais importantes para a cultura contemporânea, a partir da interação entre o cinema e o *rock*.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHION, Michel. **Audio-Vision: Sound on Screen**. New York: Columbia University Press, 1994.

DANTAS, Danilo. *A Dança Invisível: sugestões para tratar da performance nos meios auditivos*. In: XXVII Intercom, 2005, Rio de Janeiro - Uerj. **Anais do XXVII Intercom**.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A, 1987.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *A Inovação do Seriado*. In: **Sobre os Espelhos e outros Ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FRITH, Simon. **Performing Rites: on the value of the Popular Music**. Cambridge. Massachussets: Harvard University Press, 1996.

GOODWIN, Andrew. **Dancing in the distraction factory: music television and popular culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

JANOTTI JR, Jeder. **Aumenta que isso aí é Rock'n'Roll: mídia, gênero musical e identidade**. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. **Uma proposta de Análise Midiática da Música Popular Massiva a partir das noções de canção, gênero musical e performance**. Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea – Facom/UFBA. 15f. Mimeo.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. SOARES, Thiago. **O videoclipe como extensão da música popular massiva: apontamentos para análise**. Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea – Facom/UFBA. 15f. Mimeo.

MUGGIATI, Roberto. **Rock, o Grito e o Mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura**. Petrópolis, Vozes, 1983.

NEAVERSON, Bob. **The Beatles Movies**. Londres: Cassel, 1997.

NORMAN, Philip. **Shout! The Beatles in Their Generation**. Nova York: Fireside, 1981.

PARREYSON, Luigi Parreyson. *A Leitura da Obra de Arte*. In: **Os Problemas da Estética**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

TATIT, Luís. **A Semiótica da Canção: melodia e letra**. São Paulo: Escuta, 1999.

## **ANEXO A**

Para melhor ilustração das análises apresentadas, esta monografia vem acompanhada de um CD-R, com os arquivos de vídeo dos trechos selecionados, em formato *wmv*, compatível com qualquer computador que utilize o sistema operacional Windows.

## ANEXO B

Para facilitar o acompanhamento das análises, este anexo apresenta as letras das canções dos trechos estudados.

### ***A Hard Day's Night (1964):***

*It's been a hard day's night, and I been working like a dog/ It's been a hard day's night, I should be sleeping like a log/ But when I get home to you I'll find the things that you do/ Will make me feel alright/ You know I work all day to get you money to buy you things/ And it's worth it just to hear you say you're going to give me everything/ So why on earth should I moan, 'cause when I get you alone/ You know I feel ok/ When I'm home everything seems to be right/ When I'm home feeling you holding me tight, tight/ So why on earth should I moan, 'cause when I get you alone/ You know I feel ok/ You know I feel alright/ You know I feel alright.*

### ***She Loves You (1964):***

*She loves you, yeah, yeah, yeah/ She loves you, yeah, yeah, yeah/ She loves you, yeah, yeah, yeah, yeah/ You think you lost your love,/ Well I saw her yesterday./ It's you she's thinking of/ And she told me what to say./ She says she loves you/ And you know that can't be bad./ Yes, she loves you/ And you know you should be glad. ooh!/ She said you hurt her so/ That she almost lost her mind./ And now she says she knows/ You're not the hurting kind./ She says she loves you/ And you know that can't be bad./ Yes, she loves you/ And you know you should be glad. ooh!/ She loves you, yeah, yeah, yeah/ She loves you, yeah, yeah, yeah/ And with a love like that/ You know you should be glad./ And now it's up to you,/ I think it's only fair, pride can hurt you, too./ Apologize to her/ Because she loves you/ And you know that can't be bad./ Yes, she loves you/ And you know you should be glad. ooh!/ She loves you, yeah, yeah, yeah/ She loves you, yeah, yeah, yeah/ And with a love like that/ You know you should be glad.*

### ***Help! (1965):***

*Help! I need somebody,/ Help! not just anybody,/ Help! you know I need someone, help./ When I was younger, so much younger than today, (i never need!)/ I never needed anybody's help in any way./ But now these days are gone, I'm not so self assured, (And now i find!)/ Now I find I've changed my mind/ I've opened up the doors./ Help me if you can, I'm feeling down/ And I do appreciate you being around./ Help me get my feet back on the ground,/ Won't you please, please help me./ And now my life has changed in oh so many ways, (many ways!)/ My independence seems to vanish in the haze./ But ev'ry now and then I feel so insecure./ I know that I just need you like I've never done before./ Help me if you can, I'm feeling down/ And I do appreciate you being around./ Help me get my feet back on the ground,/ Won't you please, please help me./ When I was younger, so much younger than today,/ I never needed anybody's help in any way./ But now these days are gone, I'm not so self assured,/ Now I find I've changed my mind I've opened up the doors./ Help me if you can, I'm feeling down/ And I do appreciate you being round./ Help me, get my feet back on the ground,/ Won't you please, please help me, help me, help me, oh.*

***Ticket to Ride (1965):***

*I think I'm gonna be sad/ I think it's today, yeah/ The girl that's driving me mad/ Is going away/ She's got a ticket to ride/ She's got a ticket to ride/ She's got a ticket to ride/ But she don't care/ She said that living with me/ Is bringing her down yeah/ For she would never be free/ When I was around/ Ah, she's got a ticket to ride/ She's got a ticket to ride/ She's got a ticket to ride/ But she don't care/ I don't know why she's ridin' so high/ She ought to think twice/ She ought to do right by me/ Before she gets to saying goodbye/ She ought to think twice/ She ought to do right by me/ I think I'm gonna be sad/ I think it's today yeah/ The girl that's driving me mad/ Is going away, yeah/ She's got a ticket to ride/ She's got a ticket to ride/ She's got a ticket to ride/ But she don't care/ I don't know why she's ridin' so high/ She ought to think twice/ She ought to do right by me/ Before she gets to saying goodbye/ She ought to think twice/ She ought to do right by me/ She said that living with me/ Is bringing her down, yeah/ She would never be free/ When I was around, yeah/ Ah, she's got a ticket to ride/ She's got a ticket to ride/ She's got a ticket to ride/ But she don't care/ My baby don't care, my baby don't care/ My baby don't care (fade out)*

***It's only a Northern Song (1967):***

*If you're listening to this song/ You may think the chords are going wrong/ But they're not;/ He just wrote it like that./ When you're listening late at night/ You may think the band are not quite right/ But they are, they just play it like that/ It doesn't really matter what chords I play/ What words I say or time of day it is/ As it's only a Northern song./ It doesn't really matter what clothes I wear/ Or how I fare or if my hair is brown/ When it's only a Northern song./ If you think the harmony/ Is a little dark and out of key/ You're correct, there's nobody there./ And I told you there's no one there.*

***All You Need is Love (1967):***

*Love, love, love./ There's nothing you can do that can't be done./ Nothing you can sing that can't be sung./ Nothing you can say but you can learn how to play the game./ It's easy./ Nothing you can make that can't be made./ No one you can save that can't be saved./ Nothing you can do but you can learn how to be you in time./ It's easy./ All you need is love./ All you need is love./ All you need is love, love./ Love is all you need./ All you need is love./ All you need is love./ All you need is love, love./ Love is all you need./ Nothing you can know that isn't known./ Nothing you can see that isn't shown./ Nowhere you can be that isn't where you're meant to be./ It's easy./ All you need is love./ All you need is love./ All you need is love, love./ Love is all you need./ All you need is love (all together, now!)/ All you need is love. (everybody!)/ All you need is love, love./ Love is all you need (love is all you need).*

***Let it Be (1969):***

*When I find myself in times of trouble/ Mother mary comes to me/ Speaking words of wisdom, let it be./ And in my hour of darkness/ She is standing right in front of me/ Speaking words of wisdom, let it be./ Let it be, let it be./ Whisper words of wisdom, let it be./ And when the broken hearted people/ Living in the world agree,/ There will be an answer, let it be./ For though they may be parted there is/ Still a chance that they will see/ There will be an answer, let it be./ Let it be, let it be. Yeah/ There will be an answer, let it be./ And when the night is cloudy,/ There is still a light that shines on me,/ Shine on until tomorrow, let it be./ I wake up to the sound of music/ Mother mary comes to me/ Speaking words of wisdom, let it be./ Let it*

*be, let it be./ There will be an answer, let it be./ Let it be, let it be./ Whisper words of wisdom, let it be.*

***Get Back (1969):***

*Jojo was a man who thought he was a loner/ But he knew it wouldn't last./ Jojo left his home in Tucson, Arizona/ For some California grass./ Get back, get back./ Get back to where you once belonged/ Get back, get back./ Get back to where you once belonged./ Get back Jojo. Go home/ Get back, get back./ Back to where you once belonged/ Get back, get back./ Back to where you once belonged./ Get back Jo./ Sweet Loretta Modern thought she was a woman/ But she was another man/ All the girls around her say/ she's got it coming/ But she gets it while she can/ Get back, get back./ Get back to where you once belonged/ Get back, get back./ Get back to where you once belonged./ Get back Loretta. Go home/ Get back, get back./ Get back to where you once belonged/ Get back, get back./ Get back to where you once belonged./ Get back Loretta/ Your mother's waiting for you/ Wearing her high-heel shoes/ And her low-neck sweater/ Get on home Loretta/ Get back, get back./ Get back to where you once belonged.*