

Paul McCartney

AS LETRAS

1956 até o presente



INTRODUÇÃO E EDIÇÃO TEXTUAL DE PAUL MULDOON



DADOS DE COPYRIGHT

SOBRE A OBRA PRESENTE:

A PRESENTE OBRA É DISPONIBILIZADA PELA EQUIPE LE LIVROS E SEUS DIVERSOS PARCEIROS, COM O OBJETIVO DE OFERECER CONTEÚDO PARA USO PARCIAL EM PESQUISAS E ESTUDOS ACADÊMICOS, BEM COMO O SIMPLES TESTE DA QUALIDADE DA OBRA, COM O FIM EXCLUSIVO DE COMPRA FUTURA. É EXPRESSAMENTE PROIBIDA E TOTALMENTE REPUDIÁVEL A VENDA, ALUGUEL, OU QUAISQUER USO COMERCIAL DO PRESENTE CONTEÚDO

SOBRE A EQUIPE LE LIVROS:

O LE LIVROS E SEUS PARCEIROS DISPONIBILIZAM CONTEÚDO DE DOMÍNIO PÚBLICO E PROPRIEDADE INTELECTUAL DE FORMA TOTALMENTE GRATUITA, POR ACREDITAR QUE O CONHECIMENTO E A EDUCAÇÃO DEVEM SER ACESSÍVEIS E LIVRES A TODA E QUALQUER PESSOA. VOCÊ PODE ENCONTRAR MAIS OBRAS EM NOSSO SITE: LELIVROS.LOVE OU EM QUALQUER UM DOS SITES PARCEIROS APRESENTADOS NESTE LINK.

**"QUANDO O MUNDO ESTIVER
UNIDO NA BUSCA DO
CONHECIMENTO, E NÃO MAIS
LUTANDO POR DINHEIRO E
PODER, ENTÃO NOSSA
SOCIEDADE PODERÁ ENFIM
EVOLUIR A UM NOVO NÍVEL."**



Paul
McCartney

AS
LETRAS

1956 ATÉ O PRESENTE

*Introdução e edição textual
de Paul Muldoon*

Tradução: Henrique Guerra

Belas Letras

Copyright © 2021 by MPL Communications, Inc.

Todos os direitos reservados

Traduzido e publicado pela Belas Letras no Brasil em acordo com a Liveright

Publishing Corporation www.wwnorton.com

Como esta página não pode acomodar de modo legível todas as notas de direitos autorais, as páginas 866 a 869 constituem uma extensão da página de direitos autorais.

Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida, armazenada ou transmitida para fins comerciais sem a permissão do editor. Você não precisa pedir nenhuma autorização, no entanto, para compartilhar pequenos trechos ou reproduções das páginas nas suas redes sociais, para divulgar a capa, nem para contar para seus amigos como este livro é incrível (e como somos modestos).

Este livro é o resultado de um trabalho feito com muito amor, diversão e gente finice pelas seguintes pessoas:

Gustavo Guertler (*publisher*), Germano Weirich (coordenação editorial), Maristela Deves e Fernanda Fedrizzi (revisão), Celso Orlandin Jr. (adaptação da capa e do projeto gráfico) e Henrique Guerra (tradução).

Obrigado, amigos.

Produção do e-book: **Schäffer Editorial**

Traduções citadas:

Tristão da Cunha (“*Hamleto*”, 1933): *Epígrafe e p. 413.*

Augusto de Campos (“*Jaguadarte*”, 1980): *p. 549.*

Este livro é composto na fonte Rigby, fonte criada expressamente para este livro pela Triboro Design.

ISBN: 978-65-5537-165-9

2021

Todos os direitos desta edição reservados à

Editora Belas Letras Ltda.

Rua Coronel Camisão, 167
CEP 95020-420 – Caxias do Sul – RS
www.belasletras.com.br



Dedicado à minha esposa, Nancy, e à minha mãe e ao meu pai,
Mary e Jim

Sê leal a ti mesmo.

—WILLIAM SHAKESPEARE, *HAMLET*, ATO I, CENA 3

Sumário

Prefácio de Paul McCartney

Nota ao Leitor

Introdução de Paul Muldoon

A

All My Loving

And I Love Her

Another Day

Arrow Through Me

Average Person

B

Back in the U.S.S.R.

Band on the Run

Birthday

Blackbird

C

Café on the Left Bank

Calico Skies

Can't Buy Me Love

Carry That Weight
Check My Machine
Come and Get It
Coming Up
Confidante
Cook of the House
Country Dreamer

D

A Day in the Life
Dear Friend
Despite Repeated Warnings
Distractions
Do It Now
Dress Me Up as a Robber
Drive My Car

E

Eat at Home
Ebony and Ivory
Eight Days a Week
Eleanor Rigby
The End

F

Fixing a Hole
The Fool on the Hill
For No One
From Me to You

G

Get Back

Getting Closer

Ghosts of the Past Left Behind

Girls' School

Give Ireland Back to the Irish

Golden Earth Girl

Golden Slumbers

Good Day Sunshine

Goodbye

Got to Get You Into My Life

Great Day

H

A Hard Day's Night

Helen Wheels

Helter Skelter

Her Majesty

Here, There and Everywhere

Here Today

Hey Jude

Hi, Hi, Hi

Honey Pie

Hope of Deliverance

House of Wax

I

I Don't Know

I Lost My Little Girl

I Saw Her Standing There

I Wanna Be Your Man
I Want to Hold Your Hand
I Will
I'll Follow the Sun
I'll Get You
I'm Carrying
I'm Down
In Spite of All the Danger
I've Got a Feeling

J

Jenny Wren
Jet
Junior's Farm
Junk

K

The Kiss of Venus

L

Lady Madonna
Let 'Em In
Let It Be
Let Me Roll It
Live and Let Die
London Town
The Long and Winding Road
Love Me Do
Lovely Rita

M

Magneto and Titanium Man

Martha My Dear

Maxwell's Silver Hammer

Maybe I'm Amazed

Michelle

Mother Nature's Son

Mrs. Vandebilt

Mull of Kintyre

My Love

My Valentine

N

Nineteen Hundred and Eighty Five

No More Lonely Nights

The Note You Never Wrote

Nothing Too Much Just Out of Sight

O

Ob-La-Di, Ob-La-Da

Oh Woman, Oh Why

Old Siam, Sir

On My Way to Work

Once Upon a Long Ago

Only Mama Knows

The Other Me

P

Paperback Writer

Penny Lane

Picasso's Last Words (Drink to Me)

Pipes of Peace

Please Please Me

Pretty Boys

Pretty Little Head

Put It There

R

Rocky Raccoon

S

San Ferry Anne

Say Say Say

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band

She Came in Through the Bathroom Window

She Loves You

She's a Woman

She's Given Up Talking

She's Leaving Home

Silly Love Songs

Simple as That

Single Pigeon

Somedays

Spirits of Ancient Egypt

T

Teddy Boy

Tell Me Who He Is

Temporary Secretary

Things We Said Today

Ticket to Ride
Too Many People
Too Much Rain
Tug of War
Two of Us

U

Uncle Albert/Admiral Halsey

V

Venus and Mars/Rock Show/Venus and Mars – Reprise

W

Warm and Beautiful
Waterfalls
We All Stand Together
We Can Work It Out
We Got Married
When I'm Sixty-Four
When Winter Comes
Why Don't We Do It in the Road?
With a Little Help from My Friends
Women and Wives
The World Tonight
The World You're Coming Into

Y

Yellow Submarine
Yesterday
You Never Give Me Your Money

You Tell Me
Your Mother Should Know

Agradecimientos
Créditos

Prefácio de Paul McCartney

EM INCONTÁVEIS OPORTUNIDADES, EU FUI SOLICITADO A ESCREVER uma autobiografia, mas os pedidos nunca vinham em boa hora. Em geral, eu estava cuidando da família ou em turnê, circunstâncias longe de serem ideais para uma tarefa que demanda vastos períodos de concentração. Mas tem uma coisa que eu sempre consegui fazer, em casa ou na estrada: compor canções novas. Algumas pessoas, quando chegam a certa idade, gostam de consultar o diário e relembrar os fatos cotidianos de antigamente. Esse tipo de caderno eu não tenho. Mas tenho as minhas canções – centenas delas –, que na prática servem para a mesma finalidade. E essas canções abrangem a minha vida inteira, porque, desde os quatorze anos, quando adquiri o meu primeiro violão em nossa casinha em Liverpool, o meu instinto natural foi começar a compor canções. Desde então, nunca mais parei.

Existe todo um processo para aprender a compor letra e música das canções, mas para cada pessoa isso funciona de forma diferente. Para mim, o primeiro passo foi copiar outras pessoas, como Buddy Holly e Little Richard. E também Elvis – só mais tarde fui saber que as canções não eram de autoria dele. Em outras palavras, eu sabia de cor e salteado os clássicos desses artistas e fui aprendendo o bê-á-bá do rock'n'roll em suas origens. No começo da adolescência, eu quis me arriscar a

escrever as minhas próprias canções. Eu começava com a ideia mais singela e via no que dava.

A letra mais antiga deste livro é da canção “I Lost My Little Girl”. Eu a escrevi sob o impacto da morte de minha mãe. Ela estava com apenas 47 anos; eu, quatorze. Já em 1956, quando escrevi a canção, eu me embrenhei numa vereda musical: você pode escutar que a sequência de acordes desce, enquanto a melodia ou o vocal sobem. Estou brincando com coisinhas musicais, coisas muito simples, que já me fascinavam, embora eu nem soubesse direito o que eram. O mais espantoso é que John Lennon, na casa da tia dele, Mimi, fazia algo parecido. Por isso, na primeira vez que nos reunimos para mostrar um ao outro o que já tínhamos escrito, logo percebemos que nós dois éramos fascinados por composição de letra e música, e que, trabalhando em parceria, poderíamos chegar bem mais longe.

Em nossas primeiras tentativas, é possível notar o quanto éramos inexperientes. Não tínhamos uma consciência verdadeira sobre o ato da composição de letra e música. Mas, quando começamos os Beatles, percebemos que de repente já tínhamos um público ávido. No início, então, escrevíamos as canções com esse público em mente: em essência, meninas e moças. As primeiríssimas canções, como “Thank You Girl”, “From Me to You” ou “Love Me Do”, eram direcionadas a nossas fãs, embora muitas delas fossem inspiradas em nossas histórias pessoais. Sabíamos o potencial que essas canções tinham de se tornar sucessos e poderíamos ter continuado a compor canções assim para sempre. Mas, à medida que fomos amadurecendo, percebemos que era possível enveredarmos por outros caminhos da composição de letra e música, muitas vezes atingindo outro patamar. Em outras palavras, compor canções para nós mesmos.

Claro, era necessário manter o equilíbrio entre as canções que nos interessavam pessoalmente e aquelas dedicadas aos fãs, e isso é algo delicado. Mas, quanto mais arriscávamos do ponto de vista experimental, mais ficava evidente que poderíamos ir a qualquer lugar, ou seja, nos embrenharmos numa direção mais criativa. Poderíamos adentrar num mundo surrealista, onde as histórias não fossem exatamente lineares e onde as canções não precisassem necessariamente fazer sentido. Desde a infância, sou um grande fã de Lewis Carroll. Primeiro eu li as obras dele em casa, depois na escola. Assim, Carroll foi se tornando uma relevante inspiração quando comecei a fazer trocadilhos e jogos de palavras, quando a letra acaba evoluindo para algo mais inesperado, como em “Lady Madonna” ou “Penny Lane”. Foi então que nos deparamos com esta incrível revelação: podíamos ser poéticos sem perder o contato com nossos fãs! Até podemos dizer que aconteceu exatamente o contrário. Ou seja, à medida que fomos nos tornando mais experimentais e enveredamos mais para o fluxo de consciência, a nossa base de fãs aumentou.

Com o tempo, passei a encarar cada canção como um novo quebra-cabeça. Ela iluminaria algo importante naquele momento da minha vida, embora os significados nem sempre fossem óbvios na superfície. Fãs ou leitores – ou até mesmo críticos – que realmente queiram aprender mais sobre a minha vida devem ler minhas letras: elas são mais reveladoras do que qualquer livro sobre os Beatles. Contudo, a ideia ficou em suspenso até 2015, quando John Eastman – que além de cunhado é meu amigo e conselheiro – e Bob Weil, meu editor, deram o incentivo inicial para que eu fizesse este livro. É que esse processo de repassar, uma a uma, centenas de letras, algumas delas compostas na

minha adolescência, ainda me parecia um tanto desafiador, para não dizer condescendente. Era como se eu não pudesse me dar ao luxo de dedicar tempo a esse projeto. Sempre direcionei todas as minhas energias criativas à música. Só mais tarde comecei a me preocupar com os significados internos, se é que realmente me preocupei. Mas, assim que Paul Muldoon e eu começamos a discutir as origens e influências de todas essas canções, eu me dei conta de que explorar em profundidade as letras de minhas canções seria um processo útil e revelador.

Em primeiro lugar, porque notei que Paul era um bom ouvinte. Não era um biógrafo em busca de fofocas ou segredos, esperando descobrir algo mais sobre uma suposta rivalidade entre mim e John ou Yoko. Também não era um fã extremado que se tornou escritor, buscando transformar cada palavra enunciada numa espécie de texto sagrado. A primeira coisa que me atraiu foi o fato de Muldoon ser poeta. Assim como eu, ele aprecia as palavras e entende a poética das palavras – como a letra de cada canção se converte numa forma de música própria, que se torna ainda mais mágica quando combinada com a melodia.

As nossas conversas transcorreram ao longo de cinco anos, algumas em Londres, mas a maioria em Nova York. Sempre que eu estava na cidade, eu fazia questão de me encontrar com ele. Esse é um período de tempo considerável e, quanto mais conversávamos, mais percebíamos o quanto tínhamos em comum. Para mim foi algo natural me identificar com Paul, não só por ele ser um poeta, mas porque compartilhamos raízes irlandesas, esse elo ancestral que une o passado de nossas famílias. Sem falar que Paul realmente toca rock'n'roll e compõe suas próprias canções.

Nunca imaginei que eu iria querer analisar estas letras, boa parte delas escrita nas décadas de 1960 e 1970. Havia anos que eu não pensava em muitas delas, e fazia décadas que eu não tocava mais ao vivo outras tantas. Mas Paul atuou como minha caixa de ressonância, e o que seria um desafio se tornou algo muito agradável – revisitar as canções e decupá-las para descobrir padrões que eu nem sonhava que existiam.

O ato de compor uma canção é uma experiência única, diferente de tudo que eu conheço. Você tem que estar com o humor certo e começar com a mente limpa. Precisa confiar em seus primeiros sentimentos, porque no início, na verdade, você nem sabe para onde está indo. As conversas com Paul eram assim. Antes de cada reunião, definíamos as canções que seriam analisadas; afora isso, a liberdade era total. O inevitável aconteceu: lembranças há muito adormecidas foram despertadas, e novos significados e padrões subitamente emergiram.

A melhor comparação em que consigo pensar é um antigo álbum de fotos esquecido num sótão empoeirado. Alguém resgata o álbum e, súbito, página após página, as reminiscências vão sendo avivadas. Algumas das fotos antigas parecem nítidas e familiares, mas outras estão um pouco mais nebulosas. Ao me confrontar com as palavras, foi desafiador lembrar como essas canções surgiram: como eu as estruturei; que evento – uma visita ao set de um filme, uma rusga com alguém que eu considerava um amigo – as inspirou; e quais eram meus sentimentos na época.

Levando em conta como a memória funciona, com frequência as canções mais antigas, compostas na juventude, eram as mais fáceis de lembrar. Por exemplo, consigo facilmente evocar uma

conversa com a mãe de Jane Asher, uma senhora com quem sempre tive uma grande afinidade, entabulada quando morei na Wimpole Street. Na época eu tinha vinte e poucos anos. Por outro lado, recordações de shows de apenas dez ou quinze anos atrás eram mais difíceis de recuperar. Por isso, as conversas com Paul foram inestimáveis. Um verso antigo conduzia a outro, até eu ser subitamente inundado por uma torrente de lembranças que eu nem sabia que existiam.

É bem parecido com entrar numa floresta. Primeiro, você só enxerga o matagal, mas à medida que vai penetrando mata adentro, começa a admirar coisas que antes talvez não houvesse notado. Você olha para todos os lados, para cima, para baixo, percebendo todos os tipos de detalhes que a princípio não eram aparentes. E, após explorar essas coisas, a sua inclinação é sair da floresta. Esse é um padrão desenvolvido ao longo de muitos anos; a tendência é trilhar sempre o mesmo caminho, mas se você continua a se repetir (e como é fácil fazer isso), talvez um dia acabe reconhecendo que não fez nenhum progresso.

Um marceneiro, genuíno artesão, talvez encare as coisas de modo diferente. Se ele fizer sempre a mesma cadeira, tudo bem para ele, mas que tal se ele abraçasse o desafio de fabricar sempre um modelo novo? Teria que pensar no feitio das pernas, na estrutura do assento e no peso que ele seria capaz de suportar. A mobília fabricada por ele começa a adquirir um certo estilo, mas cada cadeira sempre tem um diferencial. A mesma coisa aconteceu com minhas canções.

BOA PARTE DE MINHAS CANÇÕES É INSPIRADA EM PESSOAS QUE eu conheci em Liverpool ou no entorno da cidade. E os leitores destes comentários talvez se surpreendam

com a frequência com que vou mencionar meus pais. Uma coisa é certa: quando comecei este projeto, Jim e Mary McCartney não foram as primeiras pessoas que me vieram à mente. Porém, à medida que comecei a pensar nas canções escritas ao longo de todas as fases da minha carreira, não pude deixar de perceber que, mesmo sem ter consciência disso, eles foram a inspiração original de muita coisa que eu escrevi.

Nesse ponto eu tive muita sorte, porque meus familiares mais próximos de Liverpool eram todos gente simples da classe trabalhadora. A postura deles não era religiosa, mas eram boas pessoas e nos mostraram o bom caminho. Na escola e na igreja, tivemos contato com uma religião mais formal – digamos, a versão de Jesus –, mas o meu próprio senso de bondade, de um certo tipo de espiritualidade, já vinha de berço. As convicções de meus pais tiveram um grande impacto em mim. Por isso, naturalmente, cresci pensando que a coisa certa é ser tolerante, a coisa certa é ser bom. Em casa, nunca ficavam nos dizendo: *não* faça isso, *não* faça aquilo. E na adolescência pensávamos que o mundo inteiro funcionava assim, então, quando amadureci e me tornei capaz de colocar meus próprios sentimentos e ideias nas canções, eu parti desses alicerces.

Eu tinha apenas quatorze anos quando a minha mãe morreu. Como ela faleceu tão precocemente, talvez você possa imaginar que ela não teve uma grande influência nas minhas canções. Porém, quanto mais eu penso no passado, mais percebo o efeito dela sobre minha identidade como compositor. Ao me lembrar dela agora, percebo que hoje, 29 de setembro, é o aniversário dela, então – espiritualmente falando – *com certeza ela está aqui*. A mãe que conferia se tínhamos raspado o prato e limpado a sujeira atrás das orelhas parece que nunca vai embora.

Ao me lembrar de minha mãe, eu penso no sotaque dela. Os sotaques em Liverpool variam muito, de meio suave e gentil a bem forte e agressivo, mas o dela era mais cadenciado. Isso porque ela era de família irlandesa, com influências da Irlanda e do País de Gales. E o jeito de ser dela era como o sotaque: muito dócil – tão dócil que eu nunca a ouvi gritar. Nunca precisou. Meu irmão Mike e eu sabíamos que ela queria o melhor para os filhos.

Ela não sabia tocar um instrumento musical, mas gostava de música. Não me esqueço até hoje. Ela preparava o almoço na cozinha assobiando melodias. Podia ser algo que tinha tocado no rádio ou talvez uma música que ela conhecia. E eu me lembro de pensar: “Ah, como é lindo que ela esteja feliz”. Guardo comigo esse sentimento até hoje.

Naquela época, no pós-guerra, nós a víamos saindo de casa e voltando em seu uniforme de enfermeira. Cuidar dos outros era um ofício que ela exercia naturalmente, dentro ou fora de casa. Se algo acontecia conosco, uma doença ou um tombo no quintal, lá estava ela de prontidão. Às vezes, ela resolvia que precisávamos de um clister, mesmo sendo crianças, e isso já era um pouquinho de exagero. Mas, no geral, ela era muito amorosa e de voz mansinha.

Eu gostaria de pensar que sempre demonstrei muita empatia pelas mulheres, mas só me caiu essa ficha quando uma garota me fez parar e perguntou: “Já percebeu quantas de suas canções são sobre mulheres?”. Eu nunca tinha parado para pensar nisso. A única resposta que me veio foi: “Sim, bem, é que eu amo e respeito as mulheres”. Mas comecei a notar que os meus sentimentos em relação às mulheres talvez viessem todos de minha mãe – do fato de que sempre, em minhas recordações, ela é gentil e feliz. No nível mais básico, e de maneiras

inexplicáveis, ela incorporava a humanidade que você consegue captar em minhas canções.

A minha mãe sempre gostou de música, mas quem tinha a musicalidade nas veias era o meu pai. Em outras épocas, suponho que ele próprio teria sido músico, mas trabalhou em Liverpool como vendedor de uma empresa que importava algodão dos EUA, Egito, Índia, América do Sul – o mundo inteiro. Como pianista amador, tocou numa pequena banda chamada Jim Mac's Jazz Band. Estamos na década de 1920, a era das “melindrosas” em Liverpool, então tocar numa banda deve ter sido muito emocionante para um jovem da idade dele. Nessa época eu não estava por perto, claro. Mas quando eu era criança eu o ouvia tocando piano em casa. Basicamente ele se sentava ao piano da família e tocava antigas melodias. Em geral, sucessos americanos, canções como “Chicago” ou “Stairway to Paradise”, tocadas por Paul Whiteman e sua orquestra. Uma musiquinha chamada “Stumbling” serviu como uma verdadeira educação para mim, e até hoje sou capaz de cantarolar essa melodia. Mais tarde, fiquei sabendo que era um foxtrote americano de 1922. A síncopa em “Stumbling” me deixou fascinado. Eu me deitava no tapete, a cabeça apoiada nas mãos, só ouvindo o papai tocar. Todos na casa ouviam-no tocar seus clássicos prediletos, mas para mim era um aprendizado escutar todos esses exemplos de ritmo, melodia e harmonia.

Ele fez questão de passar o bastão adiante. Um dia ele posicionou meu irmão e eu na sala e nos mostrou o significado de harmonia. “Se você cantar essa nota ali, e ele cantar essa nota aqui”, ensinou ele, “então vai haver uma combinação das duas notas soando simultaneamente, e isso se chama ‘harmonia’.” Às vezes, ouvíamos uma canção no rádio, e ele

indagava: “Estão ouvindo este som grave aí?”. Dizíamos: “Sim”, e ele respondia: “Bem, esse é o contrabaixo”.

Em geral, todo o público de papai consistia em apenas nós quatro, mas, uma vez por ano, tínhamos cantorias e festanças na véspera de Ano-Novo. A família estendida – a criançada da nossa idade, os filhos mais velhos, os pais mais jovens e os pais mais velhos – se reunia, e o resultado era uma visão ampla e saudável da vida de todas essas gerações. Os tapetes eram enrolados, e papai tocava piano. As damas se sentavam em cadeiras ao redor da sala e cantavam, às vezes dançavam, enquanto os homens, que sempre sabiam na ponta da língua as últimas piadas, ficavam em pé, circulando no ambiente e bebericando canecas de cerveja. Era mesmo incrível, e cresci pensando que todos tinham uma família amorosa como a nossa – adorável e sempre acolhedora. Quando me tornei um rapazinho, fiquei chocado ao descobrir que isso não era verdade, que muitas pessoas tiveram infâncias difíceis – e John Lennon era um deles.

Eu não sabia disso quando nos conhecemos, mas John tinha sofrido inúmeras tragédias pessoais. O pai dele sumiu quando ele tinha três anos e só ressurgiu muito mais tarde, quando John era famoso e o encontrou lavando pratos no pub local. Não houve um consenso para que John morasse com a mãe, então a família o enviou para ficar com os tios, Mimi e George. A família achou que essa seria a melhor situação para ele, e talvez tenha sido, quem vai saber realmente? John morou com Mimi e George a maior parte da infância, mas, quando ele tinha uns quatorze anos, George morreu. Eu não conhecia o tio dele, mas eu me lembro de que, anos depois, John desabafou comigo: “Acho que sou um pé-frio da linhagem masculina”. Eu o tranquilizei e

respondei: “Não, não é culpa sua se o seu pai o abandonou nem que o tio George morreu; não tem nada a ver com você”. E assim tentei dar a ele o tipo de apoio que eu recebia em casa.

A influência de meu próprio pai se estendeu muito além da música. Ele me transmitiu um amor pelas palavras que já comecei a demonstrar na escola. Com meu olhar de menino, era difícil *não* perceber o jeito como ele fazia malabarismos com as palavras e o quanto ele apreciava palavras cruzadas. É uma coisa típica de Liverpool dizer coisas bobas, mas ele alçava isso a outro patamar, e eu precisava me esforçar para acompanhar as sutilezas de suas piadas e trocadilhos. Ele nos dizia: “A dor tem *intensão*”, e você ficava pensando em uma dor com “*intenção*”, mas ele só estava brincando que a dor era intensa (em pessoa, funcionava melhor!). Ele não era especialmente culto: teve de abandonar a escola porque a família não tinha dinheiro. Começou a trabalhar aos quatorze anos, mas a evasão escolar não sepultou o amor dele pelas palavras. Quando menino, eu não percebia o quanto eu estava absorvendo o amor que o meu pai tinha pelas palavras e expressões, mas isso, acredito, foi o começo de tudo para mim. Os musicistas têm apenas doze notas para trabalhar e, numa canção, é comum usarmos apenas metade delas. Mas com as palavras as opções são ilimitadas, então me dei conta de que eu podia brincar com elas, exatamente como meu pai fazia. Era como se eu pudesse jogá-las ao alto e ver, quando todas elas caíssem, como a linguagem poderia se tornar mágica.

PARA MIM É FÁCIL RECORDAR DE MEU PAI, MAS EXISTEM TANTAS OUTRAS pessoas que também ajudaram a moldar o meu modo de compor canções. Ao longo destes

comentários, em algumas oportunidades eu cito Alan Durband, o meu professor no Liverpool Institute High School for Boys. Ele fez aumentar o meu amor pela leitura e abriu as coisas para mim de tal forma que, por um tempo, eu passei a viver num mundo de fantasia que brotava dos livros. Primeiro, eu aprendia algo sobre um escritor ou poeta na escola; então passava na livraria para ampliar o conhecimento. Comecei a comprar brochuras – em sua maioria, romances, mas também livros de poesia e peças radiofônicas, como *Sob o bosque de leite (Under Milk Wood)*, de Dylan Thomas, só para saber do que se tratava e ver como Thomas lidava com as palavras. Também comprei peças teatrais, como *Camino Real*, de Tennessee Williams, e *Salomé*, de Oscar Wilde.

Uma coisa puxa a outra, e comecei a frequentar o teatro em Liverpool. Eu só tinha grana para comprar o ingresso mais barato da casa. Em geral, eu gostava dessas peças teatrais, obras como *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen, mas eu também curti escutar as conversas no intervalo, ouvir os bate-papos nas escadarias. Eu era o cara que ficava ali parado, só ouvindo discretamente, e valia a pena: eu captava opiniões, críticas, frases de efeito e coisas assim. Tudo que eu absorvia acabava virando matéria-prima de meus próprios escritos.

Foi mais ou menos nessa época que eu conheci John Lennon, e agora fica bem claro que fomos uma grande influência um para o outro. Os leitores talvez detectem emoções conflitantes em minhas lembranças de John; isso é porque meu relacionamento com ele teve altos e baixos. Às vezes, era repleto de grande amor e admiração, mas outras vezes não, em especial na época em que os Beatles estavam se separando. No começo,

porém, o relacionamento era o de um jovem de Liverpool que admirava um cara um ano e meio mais velho.

Difícil *não* admirar a inteligência e a sabedoria de John. Mas quando comecei a enxergá-lo como pessoa e ser humano, houve, é claro, discussões, embora nunca algo violento. Tem até um filme por aí em que o personagem de John dá um soco no meu personagem, mas a verdade é que esse soco nunca existiu. Como acontece em muitas amizades, houve controvérsias e discussões, mas não muitas. Às vezes, porém, com certeza cheguei a pensar que John estava agindo como um completo idiota. Mesmo eu sendo mais jovem, eu tentava lhe explicar por que ele estava sendo estúpido e por que algo que ele tinha feito não combinava nada com o estilo dele. Eu lembro que uma vez ele me disse: “Sabe, Paul, eu me preocupo em como as pessoas vão se lembrar de mim quando eu morrer”. Pensamentos como esse me deixavam chocado, e eu respondia: “Peraí um pouquinho. As pessoas vão pensar que você foi ótimo, e você já tem uma obra capaz de demonstrar isso”. Muitas vezes eu me sentia um sacerdote para ele e dizia: “Meu filho, você é ótimo. Simplesmente não se preocupe com isso”.

Meu apoio aparentemente o fazia se sentir melhor, mas quando estávamos compondo, às vezes eu tinha que ser duro. Eu o alertava quando ele sugeria um verso que eu já tinha ouvido, por exemplo, em *Amor, sublime amor*. Eu era o cara que precisava dizer: “Não, isso já foi feito antes”. De vez em quando eu pegava uma canção que ele tinha escrito e sugeria que ele a moldasse de outra maneira. Preciso dar o crédito: ele aceitava os meus conselhos. Assim como eu aceitava os dele quando ele chegava para mim e dizia: “Ei, não podemos colocar isso”, e então modificávamos o verso. E esta foi a grande vantagem da

nossa colaboração: um respeitava as opiniões do outro, de mil e uma maneiras especiais.

Bem na época em que os Beatles começavam a se fragmentar, Linda Eastman entrou na minha vida – não só como minha esposa, mas também como minha musa. Naquela época, ninguém foi mais influente do que ela em minhas composições musicais. Só o fato de ela me entender, de captar o que eu estava tentando fazer, já era muito reconfortante, então ela aparece com frequência nos comentários. Eu compunha uma canção e tocava para ela. Eu sabia que a opinião dela seria franca, mas sempre em tom de muito incentivo. Ela sempre foi muito prática nesse sentido. O amor dela pela música se entrosava com o meu, e sugeríamos coisas um ao outro com tanta facilidade que, se ela tivesse uma ideia para uma ou duas canções, eu pegava e as executava. E naquele período eu realmente estava precisando de alguém assim, pois os Beatles tinham acabado de se separar.

E também sob outros prismas Linda se revelou especialmente prestativa, e espero que os leitores de *As Letras* percebam isso. Quando os Beatles começaram, apreciávamos coisas como recortes de jornais. Depois que o sucesso da banda começou a ficar insano, o meu pai continuou a recortar artigos dos jornais. Ele tinha um orgulho enorme de nosso trabalho. Mas foi Linda quem me ajudou a perceber a importância de guardar as coisas. Até então, sempre encarávamos as folhas com as letras escritas como itens efêmeros. Tomávamos nota daquilo só para conseguir compor e gravar a canção. Naquela época, o nosso foco parecia se concentrar todo na música, algo que você não enxerga fisicamente. Depois descartávamos as folhas com as letras, e é engraçado pensar em tudo que acabou nas lixeiras do Abbey

Road Studios. Mas Linda tinha experiência como fotógrafa. Produzir belas imagens impressas era sua arte e habilidade, e ela estava imersa num mundo de artefatos físicos. Começou a pegar as letras manuscritas que deixávamos no estúdio e a guardá-las num álbum de recortes para mim. Ela via esse material como memórias e partes da minha história.

Disseram-me que hoje o arquivo conta com mais de um milhão de itens, o que serve para mostrar quantos objetos podem entrar e sair de uma vida. De vez em quando, eu me sento com esses itens – coisas que não vejo há muito tempo, como meus antigos livros escolares ou meu traje original do *Sgt. Pepper*. Para mim, é uma jornada pelas alamedas da memória, mas, no processo de criar este livro, eu fiz questão de que ilustrássemos os comentários com objetos e fotos do meu passado. Assim, os leitores podem se sentir imersos no período em que as canções foram escritas. Tudo no sentido de dar uma ideia do que estava acontecendo então.

As ilustrações do livro – algumas bastante diretas, outras bastante ousadas – vão impactar os leitores de maneiras imprevisíveis. Ao analisar as letras, alguém pode pensar que uma canção em particular veio de minha mãe ou de meu pai, ou foi inspirada pelo Maharishi, ou brotou de meu encontro com a rainha, uma pessoa que admiro muito. Mas a composição de letra e música, assim como o modo como as pessoas encaram as canções, com frequência emerge de pura serendipidade, mero acaso. Quem diria que o título surpreendente de “A Hard Day’s Night” veio de um malapropismo que uma vez Ringo deixou escapar? Ou que “Lovely Rita” se inspirou numa multa que eu levei de uma guarda de trânsito, próximo à embaixada chinesa, na Portland Place? Ou que “Calico Skies” surgiu durante um

blecaute em Long Island causado pelo furacão Bob? Ou que a inspiração para “Do It Now” foi meu pai ordenando que meu irmão e eu juntássemos esterco de cavalo em nosso bairro em Liverpool?

AVIDA ME ENSINOU QUE NÓS, COMO SOCIEDADE, ADORAMOS celebridades. E há sessenta anos enfrento o fato de ter me tornado uma celebridade, algo que eu nunca poderia ter imaginado quando eu estava começando em Liverpool. Mesmo agora, na idade em que estou, jornalistas e fotógrafos ainda querem divulgar uma história ou expor uma sujeira, como se, de repente, eu tivesse algum desentendimento com Ringo, meu colega Beatle, ou uma briga com Yoko, uma senhora octogenária. Não é difícil entender por que certas celebridades se tornam reclusas, como Greta Garbo ou o meu amigo Bob Dylan. Também tenho empatia por cantores que foram esmagados pela fama – uma lista bem extensa.

Por um lado, bem que eu gostaria de poder levar a minha esposa, Nancy, para jantar fora sem ser interrompido meia dúzia de vezes ou ser fotografado insistentemente enquanto mastigo o espaguete. Por outro, sou grato porque tive pais que acreditaram em mim e em meu irmão, nos amaram e nos deram a estrutura que me capacitou a lidar com todos os momentos difíceis que surgiram no meu caminho. Revisitar mais de 150 das minhas canções ao longo desses cinco anos me ajudou a colocar muitas coisas em perspectiva, em especial, o papel que Jim e Mary McCartney desempenharam em me ensinar que as pessoas são essencialmente boas – lições sólidas que absorvi e transmiti aos meus filhos. Existem alguns vilões, é claro, mas a maioria das pessoas tem um bom coração.

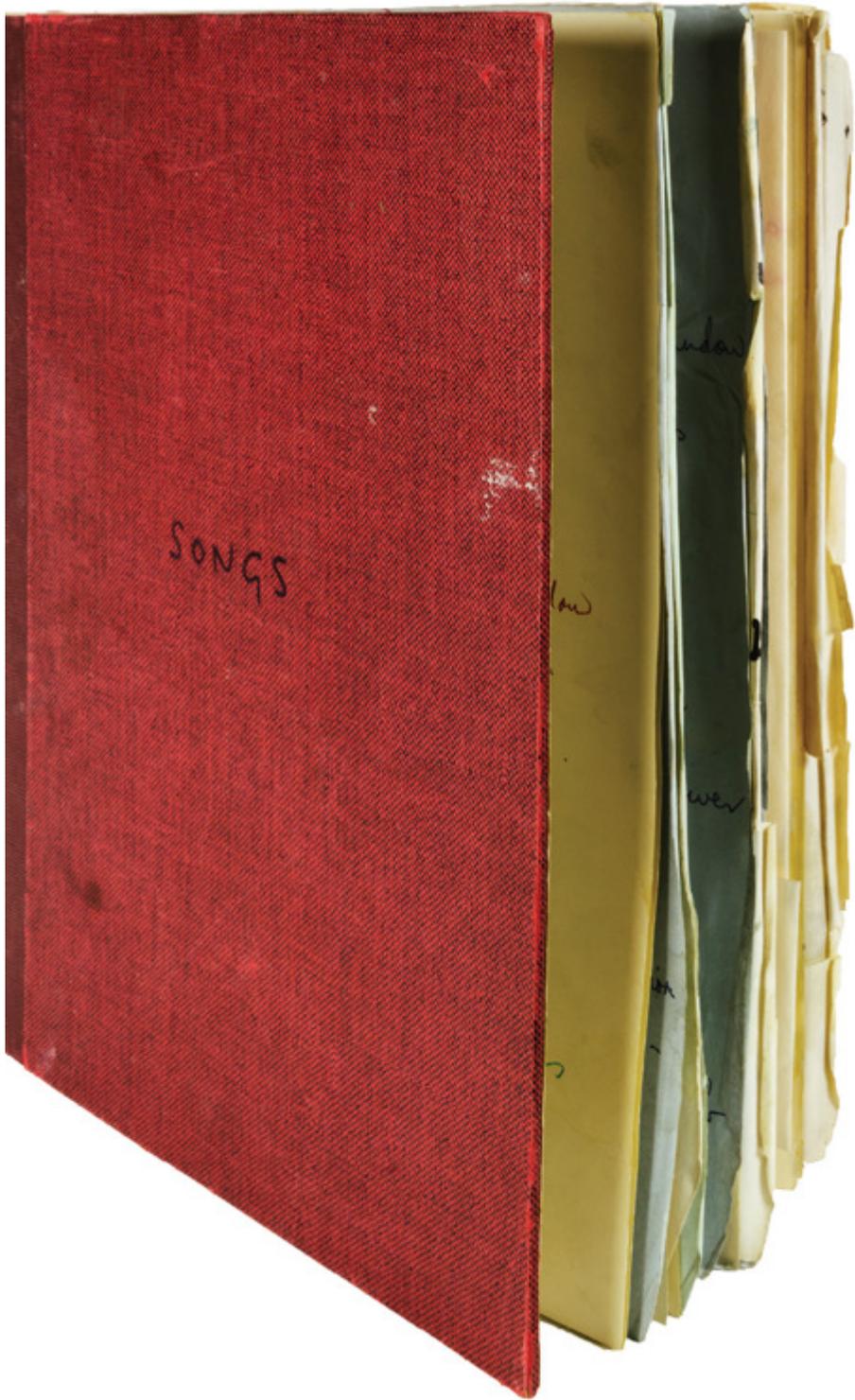
Ainda visualizo nós três, meu pai, meu irmão e eu, na fila de um ponto de ônibus em Liverpool. Quando passava uma dama, ele tirava seu chapéu *trilby*, que na época os homens usavam como se fosse um uniforme. E fazia questão de que imitássemos a saudação erguendo nossos bonés escolares. “Bom dia”, dizíamos. Esse gesto tão doce e à moda antiga ficou impregnado em mim ao longo de todos esses anos. E também me lembro de papai sempre falando conosco sobre tolerância. “Tolerância” e “moderação” eram duas de suas palavras favoritas.

É um mistério como tudo isso aconteceu. As pessoas me fazem parar na rua e podem ficar muito emotivas. Declaram: “A sua música mudou minha vida”, e eu entendo o que elas querem dizer – que os Beatles trouxeram algo muito importante para suas vidas. Mas ainda é um mistério, e não me importo de ser um mistério. Sobre esse mistério que tudo permeia, tem um incidente do qual nunca esqueço. Os Beatles estavam indo para o norte a bordo de uma van – só o nosso roadie além de nós quatro. Um frio de rachar em meio a uma grande nevasca, não enxergávamos um palmo à nossa frente, e era preciso mesmo enxergar, já que estávamos naquela van. Basicamente, o melhor que podíamos fazer era seguir as lanternas traseiras do carro à nossa frente. A tempestade de neve estava tão forte que não dava para ver a estrada. A certa altura, a nossa van derrapou e caiu numa valeta ao lado do barranco. Olhamos a estrada, assustados, mas sem ferimentos, e pensamos: “Como diabos vamos chegar lá?”. Era um mistério. Mas um de nós – não me lembro quem – falou: “Vai acontecer alguma coisa”.

Pode ser que alguém ache essa perspectiva – “vai acontecer alguma coisa” – simples ou banal, mas eu acho uma ótima filosofia. Um dia desses, contei essa história a um de meus

amigos, um figurão no mundo dos negócios, e ele ficou tão impressionado com o meu relato que balbuciou: “Vai acontecer alguma coisa”. A ideia é que não importa o quão desesperado você esteja, não importa o quão ruim tudo pareça, alguma coisa há de acontecer. Acho essa ideia útil e creio que vale a pena se apegar a essa filosofia.

Paul McCartney
Sussex, Inglaterra
Outono de 2020



SONGS

under

we

Nota ao Leitor

AS CONVERSAS ENTRE PAUL MCCARTNEY E PAUL MULDOON, QUE formam a base dos comentários de *As Letras*, começaram na tarde da quarta-feira, 5 de agosto de 2015, em Nova York. Entre agosto de 2015 e a última sessão, na quarta-feira, 19 de agosto de 2020, os dois conversaram durante cerca de cinquenta horas, em vinte e quatro sessões. As últimas sessões foram realizadas por videoconferência, depois que boa parte do mundo entrou em *lockdown* em decorrência da pandemia da covid-19.

A equipe de produção de Paul McCartney na MPL ajudou a lançar o projeto do livro em 2015 com uma série de pesquisas iniciais, mas foi só em 2019, ao longo do verão no Hemisfério Norte, que começamos a trabalhar formalmente na obra. As tarefas eram inúmeras, como ajudar Paul Muldoon numa pesquisa detalhada e na transcrição das conversas com os comentários sobre as 154 canções aqui incluídas. Vários membros da equipe também fizeram um mergulho profundo nos arquivos da MPL a fim de encontrar imagens e objetos para ilustrar os comentários.

Um dos desafios primordiais foi padronizar as letras. Quando estavam disponíveis, começamos com as letras impressas nos encartes dos álbuns. Porém, como a formatação às vezes pode ser diferente entre os lançamentos, aplicamos algumas regras

gerais: usar maiúsculas nos títulos de canções, manter um mínimo de versos repetidos, usar uma pontuação discreta e adotar como padrão a grafia britânica. Nos casos em que as versões impressas estavam indisponíveis, vasculhamos os arquivos da MPL, mas, em muitas ocasiões, encontramos rascunhos, não os textos finais. Assim, o box *As Letras* apresenta, pela primeira vez, o que acreditamos serem as letras definitivas dessas 154 canções.

Como o leitor bem pode imaginar, entre o final de 1956, quando Paul terminou de compor a sua primeira canção, e os dias atuais, muitos dados e nomes mudaram. Por exemplo, quando os Beatles iniciaram sua carreira na indústria fonográfica com George Martin em 1962, as sessões de gravação não aconteceram no Studio 2 do Abbey Road Studios, mas no então chamado Studio 2 do EMI Recording Studios. No intuito de manter a consistência da obra, Paul nos pediu para listar todas essas sessões como Abbey Road Studios. Abordagem semelhante foi adotada para outros estúdios, como o AIR e o Columbia. Padronizamos a localização do AIR Studios em Londres, já que ele mudou de endereço no começo dos anos 1990. Por sua vez, o CBS Studios é algumas vezes chamado de Columbia, mas nesse caso seguimos as fitas máster. Listamos os estúdios onde ocorreram a maior parte das gravações de cada canção, em vez de incluir detalhes de todas as sessões de overdubs.

Também criamos metadados padronizados. Para cada canção, a sua primeira presença em álbum e o lançamento em formato de single no Reino Unido e nos Estados Unidos foram incluídos. Esses dados são listados cronologicamente. Restringimos as informações sobre as canções a esses dois

países. Fazer uma lista completa com os diversos lançamentos mundo afora nos pareceu um esforço inútil. Isso exigiria um terceiro volume e não parecia adequado a um livro cujo foco é a poética de Paul McCartney.

As fotografias e recordações que ilustram os comentários de Paul foram obtidas, em sua esmagadora maioria, nos arquivos da MPL. Como ele salienta em seu prefácio, esse arquivo contém mais de um milhão de itens, todos digitalizados e com palavras-chave. Quando iniciamos as pesquisas para o projeto, Paul pediu que incluíssemos os itens mais interessantes e dinâmicos que pudéssemos encontrar para contextualizar e dar vida ao período em que a canção foi escrita. Nas poucas ocasiões em que não tínhamos os itens adequados, licenciamos imagens de terceiros, a quem agradecemos (os créditos são encontrados no final do livro). Uma das vantagens consideráveis de escarafunchar tão profundamente os arquivos da MPL é que cerca de metade dos itens que estamos publicando nunca foram vistos antes pelo público. A pesquisa revelou até uma canção inédita dos Beatles: “Tell Me Who He Is”.

As Letras, assim, é uma colaboração de enorme escopo. Foi um grande prazer montar esta obra e esperamos que a leitura seja igualmente prazerosa.



A Equipe da MPL



Introdução de Paul Muldoon

NO FINZINHO DE 2016, RECEBI UMA LIGAÇÃO DE UM NÚMERO desconhecido. Mas eu reconheci a voz logo de cara. O recém-eleito Donald Trump se apresentou com muita naturalidade. Não perdeu tempo em chegar ao ponto: eu estaria disposto a ir a Washington para atuar como seu “Guru da Poesia”?

O fato de Sir Paul McCartney ser um talentoso imitador não deve ser uma surpresa. Como quase todos os grandes escritores, ele se tornou um aprendiz dos mestres do ramo, incluindo uma gama impressionante de mestres literários: Dickens, Shakespeare, Robert Louis Stevenson, Lewis Carroll – nomes que brotam naturalmente de sua boca. Todos os aprendizados se caracterizam por caricatura e personificação.

O contexto em que Paul McCartney foi exposto a *Rei Lear*, a peça de Shakespeare, e, não menos significativamente, ao pintor e escritor Edward Lear, é crucial para entendermos as suas conquistas. Nascido em 1942, tornou-se um dos primeiros cidadãos do Reino Unido a se beneficiar diretamente da Lei da Educação de 1944, que abriu um leque de possibilidades aos historicamente desfavorecidos. Os pais de Paul vieram de famílias de imigrantes de origem irlandesa e tinham, ao mesmo tempo, uma relação intrinsecamente complexa com o Reino Unido e um sentimento de pertencer à vasta comunidade

irlandesa de Liverpool. E, mais significativo do que isso: eles se identificavam com a nova geração do pós-guerra, confiante e comparativamente otimista.

Como atesta Paul McCartney, seus pais sempre almejavam “grandeza” para ele e seu irmão Mike, então os garotos foram incentivados a frequentar as melhores escolas disponíveis. Seu pai, um vendedor de algodão, era “ótimo com as palavras”, e o fato de sua mãe ser enfermeira garantiu que Paul fosse “o único menino na escola capaz de soletrar ‘expectorar’”.

A maior influência sobre o jovem McCartney, analisando-se isoladamente, acabou sendo seu professor de inglês do ensino médio, Alan Durband, egresso do Downing College, em Cambridge, e ex-aluno de F. R. Leavis, o precursor da leitura atenta das “palavras na página”. A capacidade de Paul McCartney para a análise textual, tanto de sua própria obra quanto a de outros, pode então ser diretamente rastreada à influência de Durband. Tenho certeza de que, em outra vida, Paul McCartney teria sido um professor – talvez um professor universitário – usando um capelo de formatura com a mesma naturalidade que o “mop top”, o famoso corte de cabelo tipo “capacete”.

ESSA SÓLIDA BASE NO MUNDO DA LITERATURA INGLESA EXPLICA apenas parcialmente o sucesso de Paul McCartney. O fato de estar igualmente imerso na tradição da canção popular – não só em Little Richard e Chuck Berry, mas também nos compositores do Brill Building e da Tin Pan Alley – lhe conferiu um vocabulário musical extraordinariamente vasto. Entre seus primeiros heróis, podemos citar Fred Astaire, Hoagy Carmichael, George e Ira Gershwin e Cole Porter. Mais tarde,

criou interfaces com compositores de vanguarda como Karlheinz Stockhausen e John Cage, mas as influências imediatas de Paul McCartney foram os Everly Brothers e, principalmente, Buddy Holly. Ele realça que “Elvis não era compositor nem guitarrista solo; ele só cantava. Duane Eddy tocava guitarra, mas não era cantor. Então Buddy tinha tudo”. Aqui ele se refere ao fato de que Buddy Holly compunha suas próprias canções, cantava e tocava guitarra.

Em seu próprio parceiro de composição, John Lennon, desde o início, o que Paul McCartney reconheceu foi a igualmente prodigiosa capacidade de John como “ventríloquo”. Por mais inovador que fosse o trabalho dos Beatles, a banda estava em constante diálogo com seus contemporâneos, fossem os artistas associados à Motown, The Beach Boys ou Bob Dylan, ou os cantores e compositores de um período ligeiramente anterior. Até mesmo hoje, Paul McCartney entra no espírito de uma canção canalizando Little Richard ou Fred Astaire. Ocasionalmente canaliza até John Lennon, em quem reconheceu um parceiro cujo nome, um dia, poderia vir junto com o seu, como nas parcerias de Gilbert e Sullivan ou Rodgers e Hammerstein. Ele afirma que a interação de Lennon e McCartney foi “nada menos que milagrosa” e descreve como eles “escreviam com dois violões”. “O legal nisso era que eu era canhoto e ele, destro, então era como se eu estivesse me olhando no espelho e ele estivesse se olhando no espelho.”

O OUTRO DOM QUE PAUL MCCARTNEY LOGO RECONHECEU EM John Lennon foi sua disposição não só para improvisar, mas para melhorar. Juntos, estavam sempre “em busca do tipo de assunto que ainda não tivesse sido tema da

canção popular”. Compartilhavam o eterno envolvimento juvenil com o *nonsense* e as canções de ninar, e faziam isso com um gostinho byroniano por rimas inusitadas, vide “*Edison/medicine*” ou “*Valerie/gallery*”. Encontrar George Martin – um produtor que acompanhava o ritmo deles e, às vezes, estabelecia o ritmo – foi uma bênção para eles. As sugestões de Martin em termos de arranjos de cordas e sua abertura à inventividade de Robert Moog e seu moderno sintetizador permitiram que os próprios Beatles se tornassem, eles mesmos, cronicamente inventivos.

Um componente duradouro na paisagem sonora dos Beatles que muitas vezes é esquecido é o impacto do rádio. Paul McCartney descreve o *Sgt. Pepper* como “um grande programa de rádio”. Como o restante dos Beatles, ele cresceu seguindo uma dieta de radiocomédias disparatadas, como *The Goon Show*, transmitido de 1951 a 1960, com Peter Sellers, Spike Milligan e Harry Secombe no elenco. Outras estrelas do rádio incluem o hilário ator de Liverpool Ken Dodd, muitas vezes considerado o último grande comediante do *music hall*, espetáculo com música, comédia e variedades. A influência do rádio realçou em Paul McCartney o fascínio com a “peça que está faltando” e também o fez perceber a importância de escolher as palavras certas para aumentar o impacto das cenas. Não podemos subestimar a influência dos radiodramas, incluindo a obra-prima de Dylan Thomas, *Sob o bosque de leite* (1954). Foi uma versão para o rádio do *Ubu Cocu*, de Alfred Jarry, transmitida em 1966, que apresentou a Paul McCartney a “patafísica”, a ciência das soluções imaginárias. Temos também o papel do teatro e de peças como *Juno e o pavão*, de Sean O’Casey, ou *Longa jornada noite adentro*, de Eugene O’Neill. Nesse sentido, Paul McCartney pode ser considerado um escritor

de minipeças teatrais. Ele tem a capacidade de moldar um personagem bem desenvolvido a partir de um simples esboço em miniatura.

Outras duas áreas de interesse de longa data para Paul McCartney se enquadram na categoria das artes visuais. A primeira é a pintura. Ele é um pintor tanto no sentido literal, tendo realizado centenas de óleos sobre tela, quanto no figurativo, de um apresentador de imagens. A segunda é o cinema. Ele nos apresenta imagens em movimento e, ao longo do caminho, insiste que “a minha câmera escrutina o entorno e perscruta a vida em busca de pistas”.

PENSAR NA CANÇÃO COMO SE ELA FOSSE UM ROTEIRO DE FILMAGEM é um ângulo de entrada na atmosfera planetária de “Eleanor Rigby”, uma das canções mais conhecidas de Paul McCartney. Vou tentar aqui interpretar alguns aspectos dessa canção, como o professor Alan Durband, no compasso de F. R. Leavis, teria feito. Como Leavis, é bem provável que Durband resistisse ao impulso de desvincular a canção de seu momento histórico. Outro grande crítico que lecionava em Cambridge, I. A. Richards, insistia que o poema (ou a canção) é um artefato independente, mas Leavis e Durband se inclinavam mais a permitir a contextualização.

Analise o nome da personagem principal. A canção foi lançada em 1966, quando a Eleanor mais famosa do Reino Unido era Eleanor Bron. Estrela do popular seriado satírico de televisão de 1964-65, *Not So Much a Programme, More a Way of Life*, Bron também aparece em *Help!*, filme dos Beatles de 1965. É provável que as imagens visualizadas pelas primeiras plateias do Reino Unido ao ouvir a canção “Eleanor Rigby” tenham

recebido a forte influência da belíssima sra. Bron. Em essência, “Rigby” é um nome viking que significa “fazenda na cordilheira” ou “aldeia na cordilheira” e tende a situar a canção em algum lugar na metade norte da Grã-Bretanha. Sendo escocês, o Father McKenzie, o outro protagonista do poema, também evoca um cenário do norte do Reino Unido.

Parte do impacto de “Eleanor Rigby” é a sua estrutura cinematográfica, em que os dois personagens principais são apresentados na primeira e na segunda estrofes e, logo depois, reunidos na terceira. É uma adaptação da técnica que Alfred Hitchcock usou para a cena do chuveiro em *Psicose* (1960), no qual ele fixa a imagem da água com sangue escorrendo no ralo, corta e depois mostra uma tomada do mesmo ralo com um redemoinho de água limpa em vórtice. A cena do chuveiro em *Psicose* também é relevante porque a execução frenética do quarteto duplo de cordas orquestrado por George Martin nos remete à trilha sonora do filme, que lembra “golpes de faca”, criada por Bernard Herrmann. Portanto, quem escutava “Eleanor Rigby” pela primeira vez podia visualizar duas imagens sobrepostas: a imagem de Eleanor Bron e a imagem da mãe mumificada de *Psicose*. Parte do impacto de “Eleanor Rigby” é esse subtexto quase invisível de isolamento e morte.

A MORTE DE SUA PRÓPRIA MÃE QUANDO ELE TINHA QUATORZE anos – tragédia que ele “nunca superou” – é o que conduziu Paul McCartney à canção. Desde “I Lost My Little Girl” a músicas como “Despite Repeated Warnings”, Paul McCartney abrange um leque surpreendente de tópicos – tudo, desde seus relacionamentos com Jane Asher, Linda Eastman e Nancy Shevell, passando pelas mudanças climáticas

e a injustiça racial, até os animais de estimação e o carro da família. Os leitores de *As Letras* vão sentir que estão na presença de um poeta para quem “as livrarias de Londres eram quase tão boas quanto as lojas de instrumentos musicais”. Quando Paul McCartney nos lembra que “o que fez dos Beatles uma banda tão sensacional foi a diversidade do repertório”, devemos ter em mente que, ao longo de sua longa carreira com o Wings e como artista solo, ele manteve essa infalível “aversão ao tédio”. Há sessenta anos ele personifica a inquietude que associamos aos artistas de primeiro escalão. Além disso, Paul McCartney é extraordinário no sentido de ser um dos raros artistas que não só foi influenciado por seu tempo, mas cuja obra definiu substancialmente esse tempo. É a prova viva da brilhante afirmação de seu colega, o poeta lírico William Wordsworth (1770-1850): “Todo grande e original escritor, na mesma proporção em que é grande e original, deve criar, ele mesmo, o gosto pelo qual será apreciado”.

UMA OU DUAS PALAVRAS SOBRE A METODOLOGIA DESSES DOIS tomos. Baseiam-se em vinte e quatro reuniões distintas, realizadas ao longo de um período de cinco anos, entre agosto de 2015 e agosto de 2020. Fui apresentado a Paul McCartney no começo de 2015, por Robert Weil e John Eastman. A maior parte dessas reuniões ocorreu em Nova York e cada uma envolveu duas ou três horas de intensas conversações. O processo lembrava um pouco as sessões de composição de duas ou três horas que se tornaram uma característica da parceria Lennon-McCartney, mas regadas a chá-verde, em vez do blend PG Tips da Brooke Bond. Os lanchinhos eram *bagels* com pasta de grão-de-bico, queijo e

picles, e, de vez em quando, *marmite*, a tradicional pasta britânica feita de extrato de levedura. Em nossos encontros pulsava um otimismo universal – e, às vezes, ruidoso. Em parte, essa empatia mútua brotou dessas coisas que temos em comum, as nossas raízes e a nossa gama de referências culturais, já que apenas onze anos nos separam. Eu faço aniversário dois dias depois dele, e nós dois fomos batizados de “Paul” pelo mesmo motivo: o fato de que a Festa de São Pedro e São Paulo cai no dia 29 de junho.

Por maior que seja o talento dele em deixar as pessoas à vontade, e por mais confortável que ele se sinta consigo mesmo, não há como negar: Paul McCartney sempre será um ícone do século 20. Acho que isso é suficiente para justificar um momento ou outro de fascinação que me permiti. Sucessivos momentos de fascinação sempre ocorrem quando Paul McCartney sobe ao palco. A voltagem de seus shows ao vivo continua sendo tão alta que temos a impressão de que ele e a plateia vão se incendiar. Por isso, ao longo de nossa colaboração, foi um prazer especial vê-lo muitas vezes pegar o violão para demonstrar uma sequência de acordes e tocar compassos de uma de suas canções para o seletor público de um só espectador.

Apesar de todo esse vaivém, de alguma forma, a cada encontro, conseguíamos comentar seis a oito canções. As nossas conversas foram gravadas em dois dispositivos e mais tarde profissionalmente transcritas. Os comentários sobre as letras aqui incluídas então foram textualmente editados por mim, no formato de narrativa semicontínua, omitindo minhas próprias perguntas e comentários e, às vezes, ressequenciados para fazer sentido. O texto foi então revisado, linha por linha, pelo formidável Robert Weil e ocasionalmente aprimorado com

informações factuais pelos não menos formidáveis Issy Bingham e Steve Ithell, ambos da MPL.

PROFUNDIDADE E A LONGEVIDADE QUE SÃO AS MARCAS registradas das letras de Paul McCartney derivam da combinação de duas forças aparentemente irreconciliáveis que eu caracterizo como a “física” e a “química” da canção. A física tem a ver com a engenharia da canção, com o seu concomitante aprendizado do ofício a que me referi antes. Estima-se que os Beatles tenham feito cerca de 300 shows na Alemanha entre 1960 e 1962. Essa exposição direta ao modo como as canções são construídas está na raiz da palavra “poeta”, que em grego significa “*maker*” ou “fabricante”. Não por acaso, um termo escocês para poeta ou bardo é “*makar*”.

O componente químico se reflete em outro termo que define a arte de poetar: “trovador”. A palavra “trovador” está relacionada com a palavra francesa “*trouver*”, ou “encontrar”. Muitas vezes, Paul McCartney usa uma variante da expressão “encontrei os acordes” para descrever como uma canção começa a sua vida misteriosa. É a combinação mágica de dois componentes – sejam notas musicais ou os elementos de uma comparação – que provoca a reação química.

Paul McCartney costuma dizer que há uma parte da inspiração diante da qual ele é praticamente inerte. Ele continua valorizando o elemento do ventriloquismo ao mencionar que “com o lance do Little Richard, você só tem que se deixar levar”. Ele recorda que o pai dele sempre “fazia palavras cruzadas” e reconhece que “herdou esse amor pelas palavras e enigmas de palavras cruzadas”. A palavra que ele usa para descrever sua postura diante do enigma de uma canção – a resposta à

pergunta que só ela suscitou – é “fascínio”. O que nos evoca a insistência de W. B. Yeats de que “O *fascínio* pelo que é difícil/ Secou a seiva em minhas veias”. Como Yeats, Paul McCartney está comprometido com a praticidade da ideia da máscara, ou persona, nos lembrando que “começando por mim mesmo, os personagens que aparecem em minhas canções são imaginados” e têm “tudo a ver com fabricar”.

Paul McCartney também concorda ao menos parcialmente com a descrição que o filósofo francês Roland Barthes fez da “morte do autor”, a ideia pela qual o ato de ler necessariamente envolve um certo grau de escrita, ou mesmo reescrita, do texto. No caso de Paul McCartney, essa ideia é representada por sua confiança na ideia de que cada um de seus milhões de fãs ao redor do mundo vai completar a canção oferecida por ele. A canção cumpre o seu potencial de modo mais verdadeiro quando é ouvida e difundida. O primordial componente da grandeza de Paul McCartney, no entanto, é a sua já comprovada humildade. Isso nos remete à célebre frase do romancista, contista e eterno sábio Donald Barthelme, que, em seu ensaio intitulado “Não saber”, classificou o escritor como “aquele que, ao embarcar numa tarefa, não tem ideia do que fazer”. O alcance emocional e a robustez intelectual de *As Letras* servem de testemunho da profunda abnegação de Paul McCartney – o implícito reconhecimento de que ele representa, sem tirar nem pôr, a visão de Barthelme sobre o escritor: “A forma que a obra encontra para ser escrita”.

Paul Muldoon

Sharon Springs, Nova York

Outubro de 2020

A

All My Loving
And I Love Her
Another Day
Arrow Through Me
Average Person



All My Loving

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>With The Beatles</i> , 1963 <i>Meet The Beatles!</i> 1964

Close your eyes and I'll kiss you
Tomorrow I'll miss you
Remember I'll always be true
And then while I'm away
I'll write home every day
And I'll send all my loving to you

I'll pretend that I'm kissing
The lips I am missing
And hope that my dreams will come true
And then while I'm away
I'll write home every day
And I'll send all my loving to you

All my loving, I will send to you

All my loving, darling, I'll be true
Close your eyes and I'll kiss you
Tomorrow I'll miss you
Remember I'll always be true
And then while I'm away
I'll write home every day
And I'll send all my loving to you

All my loving, I will send to you
All my loving, darling, I'll be true
All my loving, all my loving
All my loving, I will send to you

E STÁVAMOS EM TURNÊ COM CINCO OU SEIS BANDAS, PORQUE uma só não era suficiente para vender ingressos. Até mesmo em Nova York, um show reunia Buddy Holly, Jerry Lee Lewis, Little Richard, Fats Domino, The Everly Brothers – todos no mesmo *line-up*!

Então, lá estava eu no ônibus da turnê, em algum lugar do Reino Unido, sem nada para fazer, e comecei a pensar nestas palavras: “*Close your eyes...*” Jane Asher e eu já estávamos namorando, mas não tenho certeza se eu estava pensando especificamente nela quando eu escrevi esta canção. Talvez fosse mais um reflexo do que as nossas vidas tinham se tornado – deixar para trás a família e os amigos para sair em turnê e experimentar todas essas novas aventuras. É uma das poucas canções que eu compus em que a letra veio primeiro. É raro isso, pois em geral tenho um instrumento comigo. Então, comecei a trabalhar na letra no ônibus e, naquela época, tocávamos no circuito da Moss Empires. A empresa Moss Empires tinha vários

locais de eventos em todo o país, e o itinerário da turnê incluía esses pontos. Eram auditórios amplos e bonitos na época, mas hoje em dia a maioria foi transformada em salas de bingo. Esses locais tinham áreas de bastidores ótimas e espaçosas, e eu me lembro de que estávamos numa turnê com Roy Orbison e chegamos ao local. Mesmo com toda aquela agitação ao redor – diversas bandas, equipes e auxiliares de palco correndo para lá e para cá –, enveredei rumo ao piano e, não sei como, encontrei os acordes. Àquela altura, era uma canção de amor bem direta, ao estilo country-and-western.

Na composição de letra e música, você concebe a canção num gênero (porque você não pode conceber as coisas em milhares de gêneros) e tem um jeito de ouvi-la. Se você a entender direito, no entanto, percebe que cada canção tem uma certa elasticidade; as canções podem ser flexíveis. E em geral essa elasticidade pulsava quando os outros membros dos Beatles entravam no estúdio.

O que me impressiona na gravação de “All My Loving” é o trecho de guitarra de John; ele toca os acordes como tercinas. Essa ideia de última hora foi transformadora e deu impulso à canção. A letra obviamente fala de alguém que sai para fazer uma viagem, e o ritmo intenso de John ecoa essa sensação de viagem e movimento. Soa como as rodas de um veículo na autoestrada, que, pode acreditar, só se tornou mesmo algo comum no Reino Unido no fim dos anos 1950. Mas, muitas vezes, funcionava assim quando estávamos gravando. Um de nós aparecia com aquela coisinha mágica. Isso permitiu que a canção se tornasse o que ela precisava ser.

Claro, a letra tem a estrutura de uma carta, na mesma linha da epistolar “P.S. I Love You”, o lado B de “Love Me Do”. Faz

parte de uma tradição de canções epistolares, que incluem “I’m Gonna Sit Right Down and Write Myself a Letter”, de Fats Waller, ou o hit de Pat Boone de 1956, “I’ll Be Home”. Nesse sentido, “All My Loving” é uma canção que pertence a uma linhagem.

E no âmbito da história dos Beatles, “All My Loving” também pertence a uma certa linhagem. Gravada no verão de 1963, entrou em nosso segundo álbum, *With The Beatles*, lançado mais tarde naquele mesmo ano. Pelo menos estava no *With The Beatles* do Reino Unido. Nos EUA, a canção apareceu no *Meet The Beatles!* no começo de 1964. No início de nossa carreira, até a época do *Help!*, os álbuns americanos eram diferentes dos do Reino Unido. Era o costume da Capitol pegar umas canções aqui, outras ali, adicionar uma ou duas e, assim, formatar o álbum dos Estados Unidos. Mas o que é legal no *With The Beatles* e no *Meet The Beatles!* é que os dois têm a mesma foto de Robert Freeman na capa.

Bob havia trabalhado com músicos de jazz incríveis, como John Coltrane e Dizzy Gillespie, e mostramos a ele algumas de nossas fotos prediletas tiradas da banda por nossa amiga Astrid Kirchherr, na fase de Hamburgo. Pedimos a Bob para manter esse tipo de estilo e, se você der uma olhada nas fotos que Astrid tirou de nós, com certeza perceberá a influência. Muita gente me pergunta detalhes sobre essa capa, e o pessoal fica surpreso ao saber que ela foi feita bem rapidinho. A foto aparenta ter sido tirada num estúdio com iluminação profissional para obter aquele efeito de sombra, mas na verdade tudo aconteceu no corredor de um hotel, em Weston-super-Mare, tradicional balneário na costa oeste da Inglaterra. Estávamos lá para fazer uma série de shows no Cine Odeon. Bob veio ao nosso hotel e ganhou uma hora para fazer a capa. Enfileirou umas cadeiras e tentou algumas

conformações diferentes – umas com John na frente, outras comigo ou George. Mas tudo foi realizado com muita agilidade e luz natural. Hoje essa fotografia se tornou bastante icônica, então ficamos satisfeitos por ela estar na capa dos dois lançamentos.

Esses álbuns foram lançados quando a Beatlemania estava no auge. Uma jovem em Washington, DC, entrou em contato com a estação de rádio local, pedindo que tocassem “I Want to Hold Your Hand”. Acho que primeiro tiveram de encomendar uma cópia da Inglaterra, mas a colocaram, e acho que até pediram para a moça ir à rádio e apresentar o disco. Esse foi o pontapé inicial e, semanas depois, a canção alcançou o primeiro lugar nas paradas. Sempre falávamos que não iríamos à América antes de ter um álbum em primeiro lugar, bem, agora tínhamos. Então, tudo isso nos levou à nossa primeira viagem para os EUA.

6.30 AND 8.40

GAUMONT WOLVERHAMPTON
 Manager: J. ALEXANDER Phone: 22534
THURSDAY, 14th MARCH, 1963 ONE DAY ONLY

ON THE STAGE.

ARTHUR HOWES presents (in association with EVELYN TAYLOR)

AMERICA'S EXCITING
CHRIS MONTEZ
 'LET'S DANCE' 'SOME KINDA FUN'

AMERICA'S FABULOUS
TOMMY ROE
 'SHEILA'

The **TERRY YOUNG SIX**

GLAMOROUS **DEBBIE LEE**
 PARLOPHONE

• YOUR 208 D.J. **TONY MARSH**

The **VISCOUNTS**
 PYE RECORDING STARS

BRITAIN'S DYNAMIC
BEATLES
 'LOVE ME DO' 'PLEASE, PLEASE ME'

PRICES: 9/6, 8/6, 7/6, 6/6, 5/-

Printed by Electric Masters Printing Co. Ltd., Manchester 1.

A imprensa em peso e milhares de fãs compareceram ao aeroporto de Londres para se despedir e nos desejar boa sorte, protagonizando cenas loucas. Cynthia, a esposa de John, achou que era um avião decolando – mas eram os gritos da multidão.

Cenário mais louco ainda nos esperava em nossa chegada ao JFK. Na época, nem tínhamos nos tocado que o aeroporto havia sido recém-rebatizado em homenagem a Kennedy. A nossa viagem foi apenas uns meses após seu assassinato (que aconteceu no mesmo dia do lançamento de *With The Beatles* no Reino Unido) e, embora não caiba a mim ficar repetindo isso, alguns jornalistas escreveram que os EUA, em especial os adolescentes, buscavam algo novo, positivo e divertido para se agarrar e processar o luto. Isso pode explicar a rapidez com que a Beatlemania dominou os Estados Unidos.

A Capitol Records, a nossa gravadora nos Estados Unidos, fez uma campanha publicitária para garantir que as pessoas soubessem que estávamos chegando, e funcionou! Fomos recebidos em Nova York por cinco mil fãs delirantes e um cordão de isolamento de uma centena de policiais. Fizemos uma coletiva de imprensa logo após descer do avião, e tem um vídeo que mostra como tudo estava fora de controle.

Poucas semanas após o lançamento de *Meet The Beatles!*, tocamos no *Ed Sullivan Show*. Ed Sullivan foi um verdadeiro cavalheiro conosco, sempre naqueles ternos de corte fino. Na época, existiam apenas três canais de televisão importantes nos Estados Unidos, e o programa dele definia o que as pessoas falavam. Você só conquistava os EUA depois de se apresentar no programa dele. Tínhamos ouvido falar que alguns de nossos ídolos, como Buddy Holly and The Crickets, tinham tocado no programa, sem falar naquela história de que deixaram Elvis Presley voltar ao programa para tocar “Hound Dog”, mas a câmera o mostrou só da cintura para cima.



Os Beatles durante sua primeira apresentação no *Ed Sullivan Show*. Nova York, 9 de fevereiro de 1964

A nossa primeira apresentação no programa acabou se tornando meio mítica na história dos Beatles. Um pouco antes da transmissão, recebemos um telegrama de Elvis Presley nos desejando boa sorte. Eu ainda estava na escola quando Elvis chegou ao sucesso. Agora, a escola já era coisa do passado, mas ali estava ele para nos dar boa sorte. Depois veio o som da plateia, que até hoje ressoa em meus ouvidos. O programa recebeu cinquenta mil inscrições para setecentos lugares no estúdio. Quando o programa foi ao ar, 73 milhões de pessoas nos assistiram, o que se tornou um marco cultural. Muita gente tem me procurado ao longo desses anos para me dizer que nos assistiu. Gente como Bruce Springsteen, Tom Petty, Chrissie Hynde, Billy Joel – todos nos viram. É provável que não seja verdade, mas reza a lenda que a taxa de criminalidade também caiu; até mesmo os ladrões estavam sintonizados. Foi uma ótima maneira de sermos apresentados aos Estados Unidos. Em nossa segunda canção, “Till There Was You”, eles deram closes em cada um de nós e colocaram os nossos nomes na tela. Quando chegaram a John, acrescentaram: “Desculpem, meninas, ele é casado” – o que tinha sido um segredo mal guardado até aquele momento.

Mas uma parte da imprensa no dia seguinte foi um pouco maldosa. O *New York Herald Tribune* (que, devo acrescentar, já não está mais conosco) escreveu que os Beatles eram “75% publicidade, 20% corte de cabelo e 5% cantilena”. Mas nisso o corte de cabelo “mop top” se tornou uma inovadora tendência no visual dos adolescentes. Nesse ponto, a franja – ou “bangs” nos EUA – não deveria nem chegar perto das sobrancelhas. Isso tudo mudou. Você podia até comprar perucas dos Beatles.

E o *Ed Sullivan Show* nos traz de volta a “All My Loving”. A canção sempre fez sucesso ao vivo. Por isso, tão logo ele nos apresentou como “esses jovens de Liverpool”, ela se tornou a primeira canção que os Estados Unidos viram os Beatles tocarem ao vivo na tevê. Cerca de um mês depois, as cinco canções mais tocadas na parada da Billboard eram todas nossas.

Então, só para ilustrar a rapidez com que as coisas aconteciam conosco naquela época, “All My Loving” nos ajudou nessa transição do circuito da Moss Empires à conquista dos EUA, em pouco mais de seis meses. Meses depois, completei 22 anos.

A nossa primeira apresentação no programa acabou se tornando meio mítica na história dos Beatles. Um pouco antes da transmissão, recebemos um telegrama de Elvis Presley nos desejando boa sorte. Eu ainda estava na escola quando Elvis chegou ao sucesso. Agora, a escola já era coisa do passado, mas ali estava ele para nos dar boa sorte.



Fotografia tirada por Robert Freeman para as capas de *With The Beatles*, 1963, e *Meet The Beatles!*, 1964

NEMS ENTERPRISES LTD

INCORPORATED IN ENGLAND

PRESS OFFICE : 13, MONMOUTH STREET, LONDON W.C.2.

TELEPHONE COVENT Gds 2332

ENGAGEMENT LIST FOR THE BEATLES : MONDAY 10 JUNE to SUNDAY 1 SEPTEMBER 1963

Monday 10 June : Pavilion, BATH
Wednesday 12 June : Grafton Ballroom, LIVERPOOL (Charity function in aid of N. S. P. C. C.)
Thursday 13 June : Offerton Palace Club and Southern Sporting Club, MANCHESTER
Friday 14 June : Tower Ballroom, NEW BRIGHTON
Saturday 15 June : City Hall, SALISBURY
Sunday 16 June : Odeon, ROMFORD
Wednesday 19 June : Recording 'EASY BEAT' (BBC, LONDON) for broadcast Sunday 23 June.
Friday 21 June : Odeon, GUILDFORD
Saturday 22 June : Town Hall, ABERGAVENNY
Sunday 23 June : Filming 'THANK YOUR LUCKY STARS' (ABC TV, BIRMINGHAM) for screening on Saturday 29 June (special all-Merseyside edition)
Monday 24 June : Recording 'SATURDAY CLUB' (BBC, LONDON) for broadcast Saturday 29 June.
Tuesday 25 June : Astoria, MIDDLESBROUGH
Wednesday 26 June : Majestic, NEWCASTLE
Friday 28 June : Queens Hall, LEEDS
Sunday 30 June : Regal, YARMOUTH
Wednesday 3 July : 'THE BEAT SHOW' (BBC, MANCHESTER)
Saturday 6 July : Memorial Hall, NORTHWICH
Sunday 7 July : ABC BLACKPOOL
Monday 8 July to Saturday 13 July : Week at Winter Gardens, MARGATE
Sunday 14 July : Princess, TORQUAY
Friday 19 July : Ritz Ballroom, RHYL
Saturday 20 July : Ritz Ballroom, RHYL
Sunday 21 July : Queens, BLACKPOOL
Monday 22 July to Saturday 27 July : Week at Odeon, WESTON-SUPER-MARE
Sunday 28 July : Regal, YARMOUTH
Wednesday 31 July : Imperial Ballroom, NELSON
Friday 2 August : Grafton Ballroom, LIVERPOOL
Saturday 3 August : Cavern Club, LIVERPOOL
Sunday 4 August : Queens, BLACKPOOL
Monday 5 August : Urmston Show, URMSTON
Tuesday 6 August : Springfield Hall, JERSEY
Wednesday 7 August : Springfield Hall, JERSEY
Thursday 8 August : Springfield Hall, JERSEY
Friday 9 August : Springfield Hall, JERSEY
Saturday 10 August : Springfield Hall, JERSEY
Sunday 11 August : Queens, BLACKPOOL
Monday 12 August to Saturday 17 August : Week at Odeon, LLANDUDNO
Sunday 18 August : Filming 'BIG NIGHT OUT' (ABC TV, MANCHESTER) for screening on Saturday 24 August
Monday 19 August to Saturday 24 August : Week at Gaumont, BOURNEMOUTH
Sunday 25 August : Queens, BLACKPOOL
Monday 26 August to Saturday 31 August : Week at Odeon, SOUTHPORT
Sunday 1 September : Regal, YARMOUTH

With Compliments from

Tony Barrow

Press & Public Relations Officer

Nems Enterprises Ltd.
Service House (1st Floor),
13 Monmouth Street,
LONDON, W.C.2.

Telephone: COVENT GARDEN 2332

Lista de shows dos Beatles marcados para junho-setembro de 1963, emitida pela empresa de Brian Epstein, a NEMS Enterprises Ltd. O nome "NEMS" vem da loja da família Epstein (North End Music Stores) em Liverpool, onde o pai de Paul, Jim, comprou o piano dele.



Robert Freeman, fotografado por Paul. Miami, fevereiro de 1964

And I Love Her

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>A Hard Day's Night</i> , 1964

I give her all my love
That's all I do
And if you saw my love
You'd love her too
I love her

She gives me everything
And tenderly
The kiss my lover brings
She brings to me
And I love her

A love like ours
Could never die
As long as I

Have you near me

Bright are the stars that shine

Dark is the sky

I know this love of mine

Will never die

And I love her



Jane Asher na casa da família dela. Wimpole Street, Londres, 1963

ACHARMOSA WIMPOLE STREET FICA EM MARYLEBONE, O TIPO do bairro que muita gente visualiza ao pensar em Londres. Parece algo emergido de *Mary Poppins* – casas geminadas eduardianas com uma formação bastante literária: foi nessa rua que os poetas Elizabeth Barrett e Robert Browning se conheceram (história contada no filme *A família Barrett*); Virginia Woolf a descreveu como “a mais augusta das ruas de Londres”; e era ali que Henry Higgins, o professor de fonética de *Pigmalião*, supostamente morava. Mas vamos deixar de lado a família Barrett e todas essas referências. Quero falar de outra família que morava na Wimpole Street. Para ser mais exato, no número 57. A família Asher. E foi na casa de minha namorada Jane Asher que eu escrevi esta canção.

Quando as coisas realmente começaram a engrenar para os Beatles, por volta de 1963, saímos de Liverpool para morar em Londres. Em parte, isso aconteceu porque na capital ficava a “indústria” musical, mas também era um novo mundo de aventuras. A cidade ainda se recuperava dos bombardeios da guerra e passava por uma grande remodelação: no período em que morei na Wimpole Street, a Post Office Tower estava sendo construída, a uns dez minutos a pé da casa dos Asher. Por um tempo, aquele foi o prédio mais alto da cidade, e eu podia avistá-lo da janela de minha mansarda no sótão. Havia uma genuína sensação de renovação e agito em Londres; era um lugar empolgante para se estar.

Eu estava me hospedando na casa de Jane em parte porque não tinha gostado do local que Brian Epstein havia arranjado para nós ficarmos em Mayfair. Ele era um sujeito elegante, de gosto sofisticado, mas o lugar não tinha alma, e embora eu viesse de origens humildes – especialmente comparando com o distrito de Mayfair –, a nossa casa tinha alma, e todas as casas de meus tios e tias tinham alma. E aquele era um flat sem atrativos e sem mobília. Eu tinha apenas 21 anos e nunca pensei em comprar quadros para decoração. Simplesmente me irritei pelo fato de não ter nada pendurado nas paredes.



BT Tower (antigamente chamada de Post Office Tower) vista a partir da Wimpole Street, fotografada por Paul. Londres, 1964

Jane e eu nos conhecemos na primavera de 1963, quando ela foi ao Royal Albert Hall entrevistar os Beatles para a revista *Radio Times*. Eu me lembro de que todos ficamos surpresos com os cabelos ruivos dela, porque antes só a tínhamos visto em preto e branco. Ela e eu começamos a namorar pouco depois e, mais perto do fim do ano, os Asher devem ter me ouvido reclamando sobre Mayfair e disseram: “Bem, você não quer ficar aqui?”. Esse gesto seguia a longa tradição de oferecer um sótão a um artista faminto. Assim, ganhei um quartinho lá em cima, perto do quarto do irmão de Jane, Peter. Jane devia ter uns 17, 18 anos, e Peter era um pouco mais velho, 19 ou 20 anos nessa época. E, embora tecnicamente eu fosse um inquilino, eu costumava fazer as refeições com a família e me lembro de que tudo funcionava às mil maravilhas.

Morar lá me abriu os olhos, porque eu nunca tinha visto essa classe de pessoas, exceto talvez na televisão. Nunca tinha conhecido alguém assim antes. Brian Epstein era um tipo classudo, mas não daquele tipo de classe; de certa forma, essa era uma espécie de família do *showbiz*. Margaret, a mãe de

Jane, a levou a testes, e Jane começou fazendo comerciais e coisas assim (o que me faz lembrar da velha canção de Noël Coward, “Don’t Put Your Daughter on the Stage, Mrs. Worthington”, ou “Não coloque sua filha no palco, sra. Worthington”). E com o sucesso de Jane como atriz, participando de filmes desde os anos 1950, acho que Peter e a caçula Clare também fizeram testes.



Casaco usado no filme *A Hard Day's Night*, 1964

O fato é que a família sabia tudo sobre arte, cultura e sociedade, enquanto eu não conhecia ninguém que soubesse como fazer testes ou tivesse um agente. Era muito legal ficar naquela casa. Muitos livros para ler, obras de arte nas paredes, conversas interessantes; e Margaret era professora de música. Seja como for, era um lar, e eu sentia muita falta disso desde que eu tinha vindo de Liverpool e desde que a minha mãe tinha morrido, seis ou sete anos antes.

No que diz respeito aos tabloides de fofoca, Jane e eu éramos o que eles chamavam de um “casal badalado”. Tanto que fomos ao teatro uma noite – eu curti literatura e teatro, e claro que ela, como atriz, também curti, e isso talvez explique a atração que senti por ela desde o começo –, e no intervalo as luzes se acenderam. Tínhamos decidido não ir ao bar e apenas ficar ali de boa. Tirando uns grandes shows iniciais, eu realmente não estava acostumado com os fardos pessoais impostos pela fama, então estávamos ali conversando em nossos assentos e de repente uns dez *paparazzi* vieram correndo com aquelas câmeras disparando um flash atrás do outro, como em *La Dolce Vita* e, num piscar de olhos, dispersaram. Pareciam os guardas Keystone daquele filme pastelão. Mas, meu Deus, ficamos *chocados*. Alguém do teatro provavelmente deu a dica a eles, a fim de angariar publicidade para a peça.

Mas, justamente porque Jane era minha namorada, eu quis dizer a ela *ali mesmo* que eu a amava, então essa foi a inspiração inicial desta canção, o gatilho que a desencadeou. Ao ouvi-la, tantos anos depois, acho que é uma melodia bonita. Ela começa em Fá sustenido menor, não com o acorde principal em Mi maior, e você paulatinamente reconstrói seu caminho de volta.

Quando eu a concluí, quase na mesma hora senti uma pontinha de orgulho. Pensei: “Esta é das boas”.

Ela realmente me tocou, então pensei que poderia tocar outras pessoas também. Eu a trouxe à sessão de gravação, onde o produtor dos Beatles, George Martin, a ouviu. Estávamos prestes a gravá-la quando ele disparou: “Ficaria melhor com uma introdução”. E eu juro, na mesma hora, George Harrison falou: “Bem, que tal isto?”. E dedilhou o riff de abertura, que é um gancho e tanto; a canção não é nada sem ele. Trabalhávamos muito rápido, e as ideias brotavam espontaneamente.

Vale a pena lembrar outro detalhe. Por iniciativa de George Martin, foi adicionada uma modulação de acordes no solo da canção, uma mudança na tonalidade que ele, com sua experiência, sabia que seria muito satisfatória musicalmente. Mudamos a progressão de acordes para que ela começasse em Sol menor em vez de Fá sustenido menor – ou seja, um semitom para cima. Acho que o treinamento clássico de George Martin lhe sugeriu que seria uma mudança realmente interessante. E é. Esse tipo de ajuda foi o que tornou o material dos Beatles melhor do que o de outros compositores. No caso desta canção, os dois Georges – George Harrison com a introdução e depois George Martin na mudança de tonalidade para o solo – deram-lhe uma força musical extra. Estávamos dizendo às pessoas: “Somos um pouquinho mais musicais do que o normal”. E então, é claro, a canção – que agora está em Fá maior ou, possivelmente, Ré menor – por fim desemboca naquele brilhante acorde em Ré maior, uma conclusão doce e agradável. Fiquei com muito orgulho dela. Foi muito gratificante ter escrito e gravado esta canção para Jane.

Muitos anos depois, e um bom tempo após termos morado no distrito de St. John's Wood, topei com ela quando fui a um médico na Wimpole Street, em Marylebone. Fui indo pela rua e me bateu uma nostalgia. Quando passei pela casa, pensei: "Uau, que recordações incríveis esse lugar me traz". E segui até onde ficava o meu médico. Apertei a campainha. Súbito, senti uma presença atrás de mim. Eu me virei, e era Jane. Falei: "Meu Deus, eu estava justamente pensando em você e na sua casa".

Essa foi a última vez que a vi, mas as lembranças não esvanecem.



No teatro com Jane Asher, 1963

Another Day

COMPOSITORES	Paul McCartney e Linda McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	CBS Studios, Nova York
LANÇAMENTO	Single, 1971

Every day she takes a morning bath she wets her hair
Wraps a towel around her as she's heading for the bedroom chair
It's just another day

Slipping into stockings, stepping into shoes
Dipping in the pocket of her raincoat
It's just another day

At the office where the papers grow she takes a break
Drinks another coffee and she finds it hard to stay awake
It's just another day

It's just another day
It's just another day

So sad, so sad
Sometimes she feels so sad
Alone in apartment she'd dwell
Till the man of her dreams comes to break the spell
Ah stay, don't stand her up
And he comes and he stays but he leaves the next day
So sad
Sometimes she feels so sad
As she posts another letter to The Sound of Five
People gather round her and she finds it hard to stay alive
It's just another day

It's just another day
It's just another day

So sad, so sad
Sometimes she feels so sad
Alone in apartment she'd dwell
Till the man of her dreams comes to break the spell
Ah stay, don't stand her up
And he comes and he stays but he leaves the next day
So sad
Sometimes she feels so sad

Every day she takes a morning bath she wets her hair
Wraps a towel around her as she's heading for the bedroom chair
It's just another day

Slipping into stockings, stepping into shoes
Dipping in the pocket of her raincoat

It's just another day

It's just another day

It's just another day

PENSE NUM HÍBRIDO ENTRE “ELEANOR RIGBY” E *A JANELA indiscreta* de Hitchcock. Afinal de contas, por mais que eu não queira admitir, de fato existe um aspecto voyeurístico nesta canção. Como muitos escritores, eu realmente sou um pouco *voyeur*, se houver uma janela iluminada e alguém lá dentro, vou ficar observando. Atire a primeira pedra. É uma coisa naturalíssima.

De uma forma estranha, talvez eu me interesse por esse assunto porque eu mesmo me sinto bastante vigiado. É porque as pessoas me reconhecem. Acontece no metrô, que eu pego quando posso. Você só percebe que está sendo observado um pouco depois, e é aí que a gente nota. Claro, eu também as fico observando. Então, experimento os dois lados da moeda.

Existe um decoro, uma regra não escrita de que é melhor disfarçar. Mas você realmente reconhece tipos de personalidade distintos. Algumas pessoas se aproximam e dizem: “E aí, amigão, tudo bem?”. Você é cumprimentado com um soquinho e tudo mais. E tem as pessoas que não falam nada. Eu só dirijo a palavra às que ficam caladas. Por exemplo, lá estou eu no colchonete da academia com um monte de gente ao redor. Tem um cara fazendo *pole fitness* e isso me deixa fascinado. Comento: “Ah, isso é incrível”. Então começamos a conversar e ele diz: “Eu me lembro de que você gosta de cavalos”. E ele começa a discorrer sobre cavalos. Mas o diálogo pode versar sobre qualquer assunto – e até mesmo mergulhar no conteúdo

da capa de chuva deles. É sempre interessante ouvir essas histórias, as quais, de forma indireta, às vezes acabam entrando na letra de uma canção.

Portanto, as pessoas realmente me notam e eu meio que tenho consciência disso, mas essa regra não escrita significa não puxar conversa sobre nenhum desses tópicos óbvios. E com certeza você não tira fotos ou pede autógrafos. Se alguém fizer isso, costumo dizer que estou curtindo um momento privado, e quase todo mundo entende isso.

Tanto “Eleanor Rigby” quanto esta canção focalizam a mesma ideia – a tentativa de capturar o dia a dia desse personagem. Mas aqui a linguagem é mais formal, menos impressionista. Eleanor Rigby vive a sonhar (“*lives in a dream*”), e isso se reflete em versos como “*Wearing the face that she keeps in a jar by the door*”. Porém, aqui a protagonista trabalha num escritório, e a letra é quase uma lista, o itinerário do dia dela. Acontece que a pessoa para quem estou olhando aqui é uma variante de Linda morando sozinha em Nova York antes de eu conhecê-la, embora *The Sound of Five* fosse um programa de rádio britânico em que se liam cartas dos ouvintes desabafando sobre seus problemas. Portanto, a canção tem uma qualidade transatlântica também. Mas eu gosto de pensar que sou o homem dos sonhos (“*man of her dreams*”) que aparece para a heroína. Assim, vem a calhar o fato de eu ter gravado esta canção em Nova York com Phil Ramone. Grande produtor, o Phil. Ele tinha feito muitos discos que eu admirava. Trabalhou com Paul Simon e Billy Joel.

O contexto disso foi logo depois da separação dos Beatles, e eu tentava me estabelecer como artista solo, com um novo repertório. Se era para funcionar como o repertório dos Beatles funcionou, eu precisaria de um hit. De cada duas canções, uma

tem que fazer sucesso. Portanto, esse foi um esforço consciente para escrever um hit, e Phil foi muito útil. Sabíamos que, se tivéssemos um hit, isso cimentaria o nosso relacionamento e continuaríamos trabalhando juntos, e foi o que fizemos no álbum *RAM*. Também ficou comprovada a nossa qualidade – ele como produtor e eu como cantor-letrista-compositor.

Lançar a minha primeira canção solo após o término foi um momento especial. Emocionante, mas com um quê de tristeza. Também senti que eu tinha algo a provar, e esse tipo de desafio é sempre emocionante. A canção chegou ao segundo lugar na parada de singles do Reino Unido e ao quinto lugar na Billboard Hot 100 dos Estados Unidos, então ela se saiu muito bem.

Claro, nessa época ainda havia um pouquinho de tensão entre mim e John, e isso às vezes transparecia em nossas composições de letra e música. John fez troça desta canção em uma de sua autoria, “How Do You Sleep?”:

*The only thing you done was yesterday
And since you've gone you're just another day*

Uma de suas tirações de sarro.

1970

May

Sunday

137-229
What Sunday Enter Week

17

1970

May

Monday

138-227 week 21 PAYE week 7

18

Another Day

(1st) verse

Every day she takes her morning bath

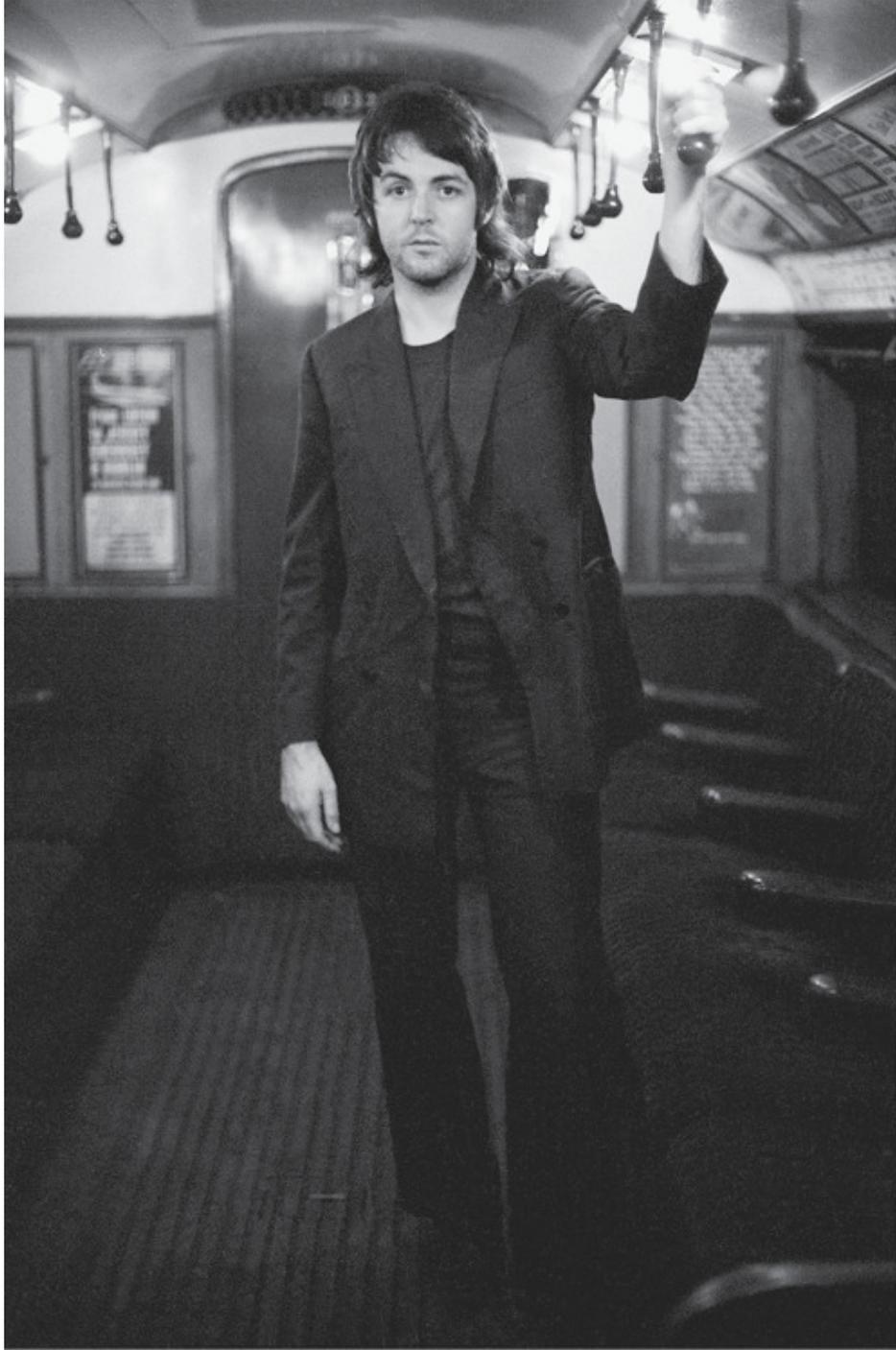
another day (→) break

(2nd) At the Office

Another day (→) break

so sad so sad
sometimes she feels so sad
alone in a apartment

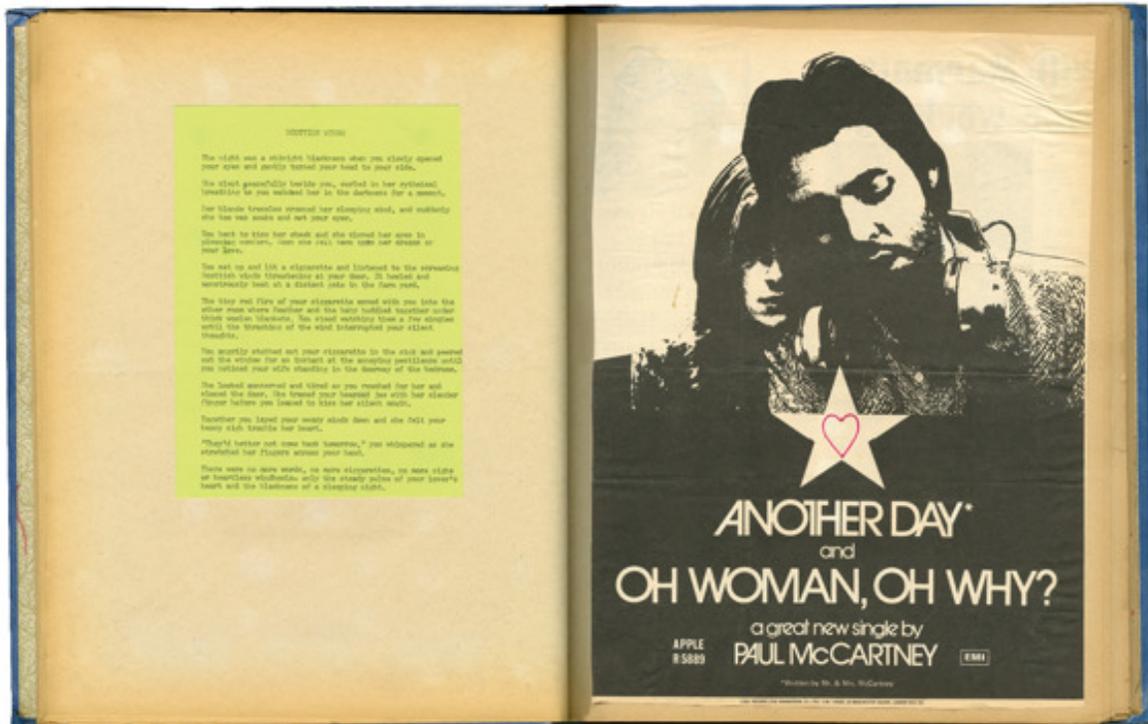
break the spell (→)



Linha Bakerloo. Metrô de Londres, 1969



Regent's Park, Londres, 1968



Álbum de recortes da família McCartney. Começo dos anos 1970

Existe um decoro, uma regra não escrita de que é melhor disfarçar. Mas você realmente reconhece tipos de personalidade distintos. Algumas pessoas se aproximam e dizem: “E aí, amigão, tudo bem?”. Você é cumprimentado com um soquinho e tudo mais. E tem as pessoas que não falam nada. Eu só dirijo a palavra às que ficam caladas.

Arrow Through Me

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Wings
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres; e Spirit of Ranachan Studio, Escócia
LANÇAMENTO	<i>Back to the Egg</i> , 1979 Single nos EUA, 1979

Ooh baby, you couldn't have done
A worse thing to me
If you'd have taken an arrow
And run it right through me

Ooh baby, a bird in the hand
Is worth two flying
But when it came to love
I knew you'd be lying

It could have been a finer fling
Would have been a major attraction
With no other thing
Offering a note of distraction

Come on, get up
Get under way
And bring your love

Ooh baby, you wouldn't have found
A more down hero
If you'd have started at nothing
And counted to zero

Ooh baby, you couldn't have done
A worse thing to me
If you'd have taken an arrow
And run it right through me

It could have been a finer fling
Flying in a righter direction
With no other thing
Featuring but love and affection
Come on, get up
Get under way
And bring your love

Ooh baby, you wouldn't have found
A more down hero
If you'd have started at nothing
And counted to zero



Design inicial do logotipo do Wings. Usado pela primeira vez na turnê *Wings Over Europe*, em 1972





Turnê *Wings Over Europe*. Agosto de 1972

Naquela época, era rara a presença feminina em bandas, então Linda foi uma espécie de pioneira nesse aspecto e, se você ouvir os discos, vai notar que ela é uma excelente cantora, especialmente nas harmonias.

ARROW THROUGH ME

① Oo baby you couldnt have done
a worse thing to me
If you'd have taken an arrow
And run it right through me ...



Oo baby you wouldnt have found
a more down here
If you'd have started at nothing
and counted to zero

① MIDDLE ——— it to? ~~it~~
It ~~is~~ could have been a ^{finer} ~~thing~~ thing
Would have been a well worn attraction
with no other thing
offering a ^(NOTE) ~~(point)~~ of distraction
Come on, get up, get underway
and bring your love → ~~it~~

② MIDDLE
flying in a righter
~~direction~~ direction
with us other thing
featuring but love
and affection

② Oo baby A bird in the hand is
Worth ~~for~~ flying
But when it came to love
I know you were lying



Com Mary, Stella e Linda no deque superior do ônibus da turnê *Wings Over Europe*.
Suécia, 1972

Average Person

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	AIR Montserrat, e AIR Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Pipes of Peace</i> , 1983

Look at the Average Person
Speak to the man in the street
Can you imagine the first one you'd meet?

Well I'm talking to a former engine driver
Trying to find out what he used to do
Tells me that he always kept his engine
Spit and polished up as good as new
But he said his only great ambition
Was to work with lions in a zoo
Oh to work with lions in a zoo

Yes dear, you heard right
Told me his ambition was to work with lions every night

Look at the Average Person
Speak to the man on the beat
Can you imagine the first one you'd meet?

Well I met a woman working as a waitress
I asked exactly what it was she did
Said she worked the summer crowd at seashores
Wintertime she ran away and hid
Once she had a Hollywood audition
But the part was given to a kid
Yes the part was given to a kid

Yes sir, you heard right
Hollywood ambition made a starlet grow up overnight

Well I bumped into a man who'd been a boxer
Asked him what had been his greatest night
He looked into the corners of his memory
Searching for a picture of the fight
But he said he always had a feeling
That he lacked a little extra height
Could have used a little extra height

Yes mate, you heard right
He always had a feeling that he might have lacked a little height

Look at the Average Person
Speak to the man in the queue
Can you imagine the first one is you?

Look at the Average Person



Os Beatles com Marlene Dietrich. Londres, 1963

FORMAR A BANDA WINGS EM 1971, DE MUITAS MANEIRAS, FOI uma experiência para ver se existia vida após os Beatles, para ver se aquele sucesso poderia ter continuidade. Eu fiz a mim mesmo a pergunta: “Vou parar agora?”, e Wings foi a resposta. Os Beatles foram tão maravilhosos e abrangentes, tão bem-sucedidos. E agora? Melhor parar e procurar outra coisa para fazer? Mas pensei: “Não. Música é o que eu adoro fazer, então, seja como for, terá de ser música”. A verdade é que uma noite eu tinha visto o Johnny Cash na televisão com uma banda e, que eu soubesse, ele nunca tinha tido uma banda. Pensei: “Isso parece divertido”, e

Johnny parecia estar se divertindo. Eu estava com Linda; já estávamos juntos havia cerca de três anos, e a nossa filha Mary tinha um pouco mais de um aninho, então éramos uma família relativamente nova. Perguntei a ela: “Gostaria de formar uma banda?”. Soava uma nova e divertida aventura para nós. E ela disse: “Sim”.

O nome da banda, Wings, surgiu na época em que Stella nasceu. Foi um parto difícil e ela teve que ficar numa incubadora na UTI. Fiquei no hospital, dormindo numa cama de campanha, no quarto ao lado do de Linda enquanto elas se recuperavam. Em situações assim, a sua mente fica acelerada. Embarquei em pensamentos angelicais porque tínhamos acabado de passar por uma emergência familiar, e me veio a visão de um anjo com grandes asas. E essa imagem, Wings, realmente ficou comigo. Mas não seria *The Wings*, como *The Beatles*. Wings, apenas.

Depois dos Beatles, o meu problema era: quem será tão bom quanto eles? Pensei: “Não podemos ser tão bons quanto os Beatles, mas podemos ser outra coisa”. Eu sabia que, se eu quisesse levar adiante esse projeto, teria que ser resiliente, mas eu ainda tinha uma reserva de coragem da época em que os Beatles estavam começando e nos jogavam moedinhas no auditório na cidadezinha inglesa de Stroud.

Tive que aturar de novo um comportamento equivalente. O mais difícil era a questão de Linda ser uma completa amadora, mas pensei: “Bem, George também era quando se juntou ao grupo; eu também; John também; Ringo também”. Mostrei a ela umas coisinhas sobre teclados, e então ela aprendeu sozinha e fez algumas aulas, e descobri que o teclado não era necessariamente o forte dela, embora ela cumprisse a missão.

Era mais como um espírito. Ela era ótima em animar a plateia, em fazer o público bater palmas e cantar junto.

Naquela época, era rara a presença feminina em bandas, então Linda foi uma espécie de pioneira nesse aspecto e, se você ouvir os discos, vai notar que ela é uma excelente cantora, especialmente nas harmonias. Ela batia palmas e fazia o vocal de fundo ao mesmo tempo, coisa nada fácil de fazer – é por isso que as pessoas usavam fitas com playback. Começar uma nova banda é sempre muito divertido, mas também trabalhoso. Você tem que conquistar seu espaço. Vir após os Beatles foi uma das coisas mais difíceis para mim, simplesmente tentar corresponder a essas expectativas. Para Linda foi ainda mais difícil.

Comecei a compor canções para o Wings de 1971 em diante, e tentei mantê-las distantes do estilo dos Beatles. Podia me embrenhar em sendas que eu não tinha percorrido com os Beatles, trazer outras influências, como o reggae, com o qual Linda e eu travamos contato na Jamaica. Imaginei fazer umas loucuras, e no Wings tive um pouco mais de liberdade. Assim, a seta de Cupido é mencionada nesta canção, mas ela é uma seta maligna. Talvez eu tenha visto uma ilustração de Cupido e pensado: “Cupido dispara seu arco, mas vou inverter a história. Não será amor: será o contrário”.

O herói da canção é atingido. Ele foi vítima de uma traição amorosa. E poderia ter sido um ótimo, um fantástico relacionamento. Pelo andar da carruagem, você não poderia ter encontrado um herói mais deprimido (*“have found a more down hero”*), porque naquela época era difícil achar alguém mais deprimido do que eu. Então, sacuda a poeira e traga o seu amor.

Sempre tive um fraco por esta canção. Tem um bom riff de trompete nela, e é funky. Às vezes, você compõe para obter uma

espécie de sentimento, em vez de uma letra perfeitamente “correta”. Às vezes, a letra pode ficar em segundo plano em relação ao sentimento. A letra desta aqui tem tanto ou mais a ver com a atmosfera da canção, com o groove.

WHAT'S MY LINE (QUAL É O MEU RAMO) ERA UM PROGRAMA em que um painel de quatro pessoas tinha que descobrir as ocupações de convidados misteriosos fazendo-lhes perguntas do tipo sim ou não. Era divertidíssimo e extremamente popular. A edição do Reino Unido começou no início dos anos 1950, e muitas vezes assistíamos ao programa em nossa casa, então ele estava no fundo da minha mente e, eu diria, no recôndito desta canção.

Você está andando pela rua e todas as pessoas parecem comuns, mas uma delas pode ser um clérigo e outra pode ser um criminoso, um encanador ou um padeiro. A ideia de que as pessoas têm essas facetas e ambições ocultas me atrai. Acho que os escritores se interessam por gente assim. Se você tem alguém que é apenas puramente glorioso, não é tão interessante como se ele fosse glorioso, mas tivesse um ponto fraco em algum lugar. Todo esse pessoal tem um segredo oculto. Todo esse pessoal queria ser alguém diferente.

Acho que o meu interesse por essas histórias vem em parte de ter crescido numa comunidade tão coesa da classe trabalhadora. Sempre estávamos prontos para apoiar a nossa família e ajudar os nossos vizinhos. Papai costumava enviar o meu irmão Mike e eu para darmos uma volta no bairro, de porta em porta, e angariar novos membros para a Sociedade Speke de Horticultura, da qual ele era secretário. Toc, toc. “O senhor gostaria de entrar no clube de jardinagem?”. “Cai fora.” Ou seja,

tínhamos que saber na porta de quem bater e quem evitar. Mas você tinha que ouvir sobre suas vidas, seus problemas. Isso foi no pós-guerra, lembre-se, e tínhamos sido alvo de bombardeios e sofrido racionamento alimentar. E isso faz você perceber que todos nós temos as nossas histórias, as nossas próprias preocupações. Torna-se um pouco comovente e tem a ver com empatia.

Também torna a história mais interessante. Sei que ele não seria considerado uma “pessoa mediana”, mas estaríamos interessados em Hamlet se o pai dele tivesse morrido de causas naturais e ele tivesse acabado de ascender ao trono? É provável que não. É porque ele suspeita que o pai dele foi assassinado – e, portanto, é lançado em uma situação angustiante – que o drama é tão enriquecedor. Hamlet enfrenta conflitos internos e tem uma vida interior, e é isso que o torna um personagem tão atraente.

Outra inspiração para esta canção foi um velho número do *music hall* relacionado à identidade de um lavador de janelas que eu vi na televisão quando criança. Meu pai veio da era do *music hall*, e a família meio que estava imersa nisso; nós ouvíamos e cantávamos todas aquelas canções ao piano. As minhas tias, Milly e Jin, gostavam de cantar uma velha canção de *music hall* chamada “Bread and Butterflies”. Mais tarde, ele trabalhou no comércio de algodão, é claro, mas na década de 1920 meu pai era operador das luzes de palco – as antigas luzes da ribalta – em um teatro em Liverpool chamado Royal Hippodrome. Foi assim que muitas dessas influências se impregnaram em nós, porque todas as noites ele ouvia canções de *music hall* dos anos 1920 e 1930, e todos aqueles artistas apareciam numa turnê. Eles se apresentavam no Hippodrome em Liverpool, depois no

Manchester Hippodrome e assim por diante. Papai contou uma história sobre como ele manejava as luzes no *music hall* – o equivalente aos holofotes de hoje.

Assim, por causa do meu pai, essas velhas referências ao *music hall* às vezes aparecem nas minhas composições. Eu conhecia o trabalho de Noël Coward por causa do meu pai, e obviamente Noël era muito famoso. As canções dele atraíam meus ouvidos de compositor. Uma vez, ele estava em Roma ao mesmo tempo que os Beatles, e o nosso empresário Brian Epstein, sendo gay e muito sociável à sua maneira, conhecia parte do pessoal aglomerado ao redor de Noël. Estávamos no mesmo hotel, mas éramos uma espécie de garotada do rock'n'roll. Foi quando nos perguntaram se queríamos ir conhecê-lo, e os outros foram um pouco mais hesitantes. Mas eu disse: “É melhor eu ir”. Em geral eu era o cara que pensava: “Ah, deixa pra lá, melhor não”. Dessa vez a conversa foi diferente: “Não podemos esnobá-lo; ele é o Noël Coward”.

Então desci com Brian e fomos visitá-lo em seu quarto de hotel, e ele me recebeu dizendo: “Olá, meu querido garoto”. Ele era tão Noël Coward. Sua postura, seus maneirismos – exatamente como você imaginava que ele era.

Mas, às vezes, agíamos de modo um pouco estranho ao conhecer pessoas assim. Agimos de modo igualmente muito estranho com Marlene Dietrich, uma estrela colossal. Participamos de um show conjunto no Prince of Wales Theatre – a Royal Variety Performance de 1963, e John fez uma piadinha sobre gente chique sacudindo as joias delas. Acho que ela cantou “Lilli Marleen” e “Where Have All the Flowers Gone?”. Foi bem na época em que a Beatlemania estava ficando mesmo insana, e alguém saiu do camarim dela para nos convidar para

dar um oi a ela: “Vocês gostariam de conhecer Miss Dietrich?”. Então respondemos: “Claro que sim!”. Diziam que ela sentia muito orgulho de suas pernas. Mas, naquela altura, ela já estava na casa dos sessenta anos talvez, e todos nós na faixa dos vinte e poucos, então seria como ficar olhando as pernas da sua tia ou da sua avó. E eu não tinha certeza se queríamos fazer isso. Mas, assim que chegamos lá, um de nós disparou: “Puxa vida, que pernas mais lindas a senhora tem!”. Alguém precisava dizer isso, suponho, mas foi um pouco constrangedor.

Numa canção como “Lilli Marleen”, de Dietrich, você tem a luta de um casal apaixonado que vê seus sonhos dilacerados pela guerra. O que torna essa canção dela tão pungente é a saudade, a dor que vem do âmago. Acho que é esse o tipo de emoção que me atrai, é isso que desperta nas pessoas uma afinidade por personagens como Eleanor Rigby ou Father McKenzie. É por isso também que em “Average Person” nos deparamos com o ex-maquinista cuja ambição era trabalhar com leões no zoológico; a garçonete que fez um teste em Hollywood; e o boxeador que sempre achou que lhe faltava um pouco de altura. Gente como a gente, com problemas como os da gente.

THE AVERAGE PERSON

Look at the average person
Speak to the man in the ^{on the site} (street-
beat)
Can you imagine the first one
you'd meet -

ENGINE DRIVER

① Talking to a former engine driver
Trying to find out what he used to do...
Tells me that he always kept his engine
spits and polished ^(spanking) up as good as new
But he said his only ^{great} ambition
~~was~~ to work with ^(LIONS) pythons in a zoo
oh to work with ^(LIONS) pythons in a zoo
yes dear - you heard right
He told me his ambition was to
work with pythons in a zoo every night
once a night.

Look at the average person
Speak to the man in the street
You can imagine the first one you'd meet

2

WAITRESS.

Met a woman working as a waitress
 ASKED ~~her~~ exactly what it was she did
 Said she ^(worked) served the summer crowd at seaside
 Wintertime she ran away and hid
 Once she had a Hollywood ^(ambition) audition
 But the part was given to a kid,
 yeah the part was given to a kid.

yes sir, you heard right
 Hollywood ambition made a starlet
 grow up overnight

3

CHORUS

BOXER.

Bumped into a man who'd been a boxer
 ASKED him what ^(had been his greatest night) ~~his greatest moment was~~

(he) looked into the corners of his memory
 Searching for the ~~old~~ ^{LAST} ~~fight~~ ^{OF HIS CAREER} ~~of his career~~ (fight.)
~~(has forgotten) TIME -~~

~~But he has a little known ambition,
 has always had a small ambition
 Secret to gain a little extra height
 you heard right~~
 THEN ~~But~~ he says he always had a feeling
 that he ~~might~~ ^(MIGHT) have lacked a little height
~~(thought he might have lacked a little height)~~
 (could have used a little extra height)

2032

Eyes mate, you heard right

~~(Always had a feeling that he
might have lacked a little height-~~

Yes - sir -
Told me his ambition

was to never have another fight.

B

Back in the U.S.S.R.

Band on the Run

Birthday

Blackbird



Back in the U.S.S.R.

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>The Beatles</i> , 1968

Flew in from Miami Beach BOAC
Didn't get to bed last night
On the way the paper bag was on my knee
Man I had a dreadful flight

I'm back in the U.S.S.R.
You don't know how lucky you are, boy
Back in the U.S.S.R.

Been away so long I hardly knew the place
Gee it's good to be back home
Leave it till tomorrow to unpack my case
Honey disconnect the phone

I'm back in the U.S.S.R.

You don't know how lucky you are, boy
Back in the U.S.
Back in the U.S.
Back in the U.S.S.R.

Well the Ukraine girls really knock me out
They leave the West behind
And Moscow girls make me sing and shout
That Georgia's always on my mind

Oh show me round your snow-peaked mountains way down
south
Take me to your daddy's farm
Let me hear your balalaikas ringing out
Come and keep your comrade warm

I'm back in the U.S.S.R.
You don't know how lucky you are, boy
Back in the U.S.S.R.



Os Beach Boys fotografados por Linda. Plaza Hotel, Nova York, 1968

QUANDO OS BEACH BOYS LANÇARAM *PET SOUNDS* EM 1966, percebemos de uma vez por todas que a concorrência deles era séria. Até então, eles pareciam uma ótima banda de surf rock. Já tinham produzido coisas primorosas, uns trabalhos inovadores com raízes na tradição do *doo-wop*, o rock'n'roll impregnado de gospel, e já tínhamos pegado emprestadas algumas dessas coisinhas. Por exemplo, as harmonias. Claro, eles também pegavam emprestado de nós. Todo mundo pegava emprestado de todo mundo. Existia uma circularidade em toda a indústria.

Uma coisa é certa: o “protagonista” russo desta canção tem a influência dos Beach Boys, e também de “Back in the U.S.A.”, de Chuck Berry. E essa influência dos Beach Boys no protagonista é perfeitamente normal. Afinal de contas, ele decola de Miami, onde andou ouvindo, em especial, “California Girls”, e é por isso

que a ponte de nossa canção cita como as moças da Ucrânia o deixam nocauteado (*“Ukraine girls really knock me out”*). Ao fundo se ouve uma paródia bem flagrante de um refrão dos Beach Boys.

Depois temos a referência humorística a “Georgia on My Mind”, cantada por Ray Charles, mas claro, é a Geórgia da União Soviética, e não o estado homônimo dos EUA. Por algum motivo, o personagem prefere a URSS aos EUA, e a graça desta canção está justamente nisso. Quando começamos a citar os territórios da URSS, poderíamos continuar por horas a fio. É quase como se a canção estivesse escrevendo a si mesma a essa altura. O verso *“Show me round your snow-peaked mountains way down south”* tem um quê de travessura colegial, sugerindo que a moça mostre seus montes com picos nevados rumo ao sul, bem como *“Come and keep your comrade warm”*, um convite para esquentar seu camarada.

Em um ou dois pontos, a ideia de que um russo está dizendo que você não sabe a sorte que tem de morar na URSS fica meio enfraquecida. Estou pensando na referência sobre desconectar o telefone. A escuta telefônica provavelmente fazia parte da ideia que tínhamos da URSS. A alusão à fazenda de seu papai (*“your daddy’s farm”*) também é um tanto complexa, se você levar em conta que na URSS a coletivização da propriedade estava na ordem do dia. Portanto, o “papai” poderia ser Stálin ou Brejnev, que estava no poder na época.

Desnecessário dizer: os Beatles foram proibidos na URSS, o que, como de costume, teve o efeito de nos tornar muito populares por lá. Quando enfim cantei “Back in the U.S.S.R.” na Praça Vermelha, em 2003, foi um momento para degustar.



Turnê *Back in the World*. Praça Vermelha, Moscou, 24 de maio de 2003



Balalaica de Paul, conforme citado na letra

Flew in from Miami Beach B O A C
Didn't get to bed last night
On the way the paper bag was on my knee
man I had a dreadful flight
Gin back in the u s s R
You don't know how lucky you are boy
Back in the u s s R .

Been away so long I hardly knew the place
gee it's good to be back home.
leave it till tomorrow to unpack my case
Honey disconnect the phone
Gin back in the u s s R - - - - -

well the Ukraine girls really knock me out
They leave the west behind
& Moscow girls make me sing & shout
that Georgia's always on my ~~mind~~...mind.

Show me round ~~the~~ ^{your} snow peaked mountains
way down South

Take me to your daddy's farm
let me ^{see} hear your balalaika working out

Band on the Run

COMPOSITORES	Paul McCartney e Linda McCartney
ARTISTA	Paul McCartney e Wings
GRAVAÇÃO	EMI Studios, Lagos; e AIR Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Band on the Run</i> , 1973 Single, 1974

Stuck inside these four walls
Sent inside forever
Never seeing no one nice again
Like you, mama, you, mama, you

If I ever get out of here
Thought of giving it all away
To a registered charity
All I need is a pint a day
If I ever get out of here
If we ever get out of here

Well the rain exploded with a mighty crash
As we fell into the sun
And the first one said to the second one there

I hope you're having fun

Band on the run

Band on the run

And the jailer man and Sailor Sam

Were searching everyone

For the band on the run

Band on the run

For the band on the run

Band on the run

Well the undertaker drew a heavy sigh

Seeing no one else had come

And a bell was ringing in the village square

For the rabbits on the run

Band on the run

Band on the run

And the jailer man and Sailor Sam

Were searching everyone

For the band on the run

Band on the run

The band on the run

Well the night was falling as the desert world

Began to settle down

In the town they're searching for us everywhere

But we never will be found

Band on the run

Band on the run

And the county judge who held a grudge

Will search for evermore

For the band on the run

The band on the run

Band on the run

The band on the run



Em Lagos com Fela Kuti durante a gravação de *Band on the Run*, 1973

PALAVRA “BAND” NO TÍTULO DESTA CANÇÃO SE REFERE basicamente à ideia de um bando de foragidos da prisão. Um grupo de bandidos. Certos aspectos me lembram do filme *Butch*

A *Cassidy*. O agente funerário toca o sino porque está chateado com a pouca clientela. Sailor Sam é um personagem de *Rupert Bear*, a tirinha cômica de Mary Tourtel. Mas de algum modo ele se encaixou.

E um fato inusitado: a canção foi gravada em Lagos, Nigéria, num estúdio da EMI. Lagos parecia legal, exótica. Não era como eu imaginava. Eu não tinha imaginado cólera, assaltos, estúdios semiacabados ou nossas filhas sendo informadas de que não podiam entrar na piscina do hotel por estarem nuas. Você apaga todas as partes ruins e guarda só as coisas legais.

Chefe Abiola: “Olá, Mac”. (Ele me chamava de Mac.) “Mac, por que o senhor não tem quatro esposas?”

“Uma já dá trabalho suficiente, Chefe.”

Em essência, a canção conta uma história. Uma canção sobre liberdade. Muitos de nós, naquela época, nos sentíamos livres das amarras da civilização. Esta é uma das coisas legais do rock’n’roll: ele nos permite quebrar as regras. Uma regra que se costuma quebrar é a de que uma peça musical precisa ser altamente complexa para ser boa.

Já mencionei isso várias vezes, mas vale lembrar: quando os Beatles começaram, as nossas habilidades técnicas eram limitadas. Só conhecíamos um acorde ou outro. Mas fomos evoluindo – a tal ponto que, ao nos separarmos, tínhamos nos transformado numa máquina bem sofisticada. Com o Wings, aparecíamos nas entidades estudantis e indagávamos: “Podemos fazer um show?”, pois sabíamos que elas tinham um auditório e pessoas. Cobrávamos 50 *pence* na entrada. Tínhamos só onze canções, então precisávamos repetir algumas delas. Alguns dos shows devem ter sido muito precários porque não sabíamos direito o que estávamos fazendo.

BAND ON THE RUN.

Stuck inside these four walls
Sent inside forever
Never seeing no-one, nice again,
like you, mama
you, mama you...

If I ever get out of here
Thought of giving it all away,
to a registered charity
All I need is a pint a day
If I ever get out of here
(If we ever " " " ")
- LINK -

① Well the rain exploded with a mighty crash
As we fell into the sun
And the first one said to the second one there
I hope you're having fun
^{CHORUS} Band on the run; band on the run
And the jailer man, and sailor sam,
were searching everyone
For the Band on the run
" " " "
" " " "
" " " "

2

Well, the undertaker drew a heavy sigh
Seeing no one else had come
And a bell was ringing in the village square
For the rabbits on the run,
CHORUS Band on the run

and the "jailer" man etc...

3

Well the night was falling
As the desert world began to settle down
In the town they're searching for us everywhere
But we never will be found
CHORUS Band on the run

And the county judge, who held a grudge
Will search forever more,
For the BAND ON THE RUN

Birthday

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>The Beatles</i> , 1968

You say it's your birthday
It's my birthday too, yeah
They say it's your birthday
We're gonna have a good time
I'm glad it's your birthday
Happy birthday to you

Yes we're goin' to a party, party
Yes we're goin' to a party, party
Yes we're goin' to a party, party

I would like you to dance
(Birthday) Take a cha-cha-cha-chance
(Birthday) I would like you to dance

(Birthday) Dance

You say it's your birthday
It's my birthday too, yeah
They say it's your birthday
We're gonna have a good time
I'm glad it's your birthday
Happy birthday to you

“**M***A***C***H* **S***C***H***A***U!** **M***A***C***H* **S***C***H***A***U!**” QUANDO OS BEATLES estiveram pela primeira vez em Hamburgo, em 1960, sobrevivíamos à base de leite com flocos de milho. Queríamos angariar fãs e nos disseram para gritar: “*Mach schau!*” (“Façam um show!”). Fazer shows sempre foi um elemento importante no que os Beatles faziam e no que eu continuo fazendo. Tentávamos atrair o público para o Indra Club em Hamburgo e o jeito era aprender certas habilidades para fazer isso. Por exemplo, tocávamos uma canção chamada “Dance in the Street” para atrair a galera. John ficava em pé, sem o violão, batendo palmas e “dançando na rua”. Um espetáculo e tanto, e realmente atraía o pessoal.

“Birthday” é uma daquelas canções escritas para serem tocadas em shows – cujo foco é ser interpretada ao vivo. Outras canções, como “Sgt. Pepper”, com seu verso “*We'd like to take you home with us*”, funcionam à perfeição para concluir um show. “Birthday” ainda funciona bem ao vivo porque sempre tem alguém na plateia que está fazendo aniversário. Algumas de minhas canções têm funções maiores e mais elevadas do que só conquistar seu lugar no mundo.

E esta veio ao mundo em uma noite no Abbey Road. Nós meio que morávamos no Studio 2, e alguns de nossos amigos

vieram nos visitar. Eu me lembro de que Pattie Boyd, a esposa de George Harrison, estava lá. Tenho certeza de que Eric Clapton também estava. Em geral, não recebíamos visitas no estúdio, mas era uma ocasião diferente. Talvez fosse até o aniversário de alguém.

Decidimos criar algo na hora. Era um costume nosso começar uma sessão com um riff, e para nós o riff dos riffs era o de “Lucille”, de Little Richard. É o riff que Roy Orbison adaptou para “Pretty Woman”. Fizemos a mesma coisa em “Birthday”. Tudo bem básico.

Vou concentrar o foco em dois versos: “*I would like you to dance/ Take a cha-cha-cha-chance*”. Eu me lembro de que na época outra banda estava muito em voga: o The Who. Eles tiveram um momento memorável em “My Generation”, que envolvia gaguejar umas palavras, como na expressão “*fade away*”. Mas quando você faz “f-f-f” ao vivo na televisão britânica, isso chama a atenção das pessoas. Eu me lembro desse momento com bastante nitidez. E esse, digamos assim, “gaguejo”, inspirou o “cha-cha-cha” em “Birthday”, assim como “Birthday” inspirou o “cha-cha-cha-cha” em “Changes”, de David Bowie. Compor letra e música de uma canção tem a ver com pegar o bastão, segurá-lo por um tempo e depois passá-lo adiante.

RIFF

THEY SAY ITS YOUR BIRTHDAY
WELL ITS MY BIRTHDAY TOO YEAH
THEY SAY ITS YOUR BIRTHDAY
WE'RE GOING TO HAVE A GOOD TIME
IM GLAD ITS YOUR BIRTHDAY
HAPPY BIRTHDAY TO YOU

DRUMS

E (8) - - - - -

I WOULD LIKE YOU TO DANCE
TAKE A CHA CHA CHA CHANCE
I WOULD LIKE YOU TO DANCE

SOLO

STAGGERS

THEY SAY ITS YOUR BIRTHDAY
WELL ITS MY BIRTHDAY TOO YEAH
THEY SAY ITS YOUR BIRTHDAY
WE'RE GOING TO HAVE A GOOD TIME
IM GLAD ITS YOUR BIRTHDAY
HAPPY BIRTHDAY TO YOU.



No palco com Stuart Sutcliffe, John Lennon e George Harrison. Top Ten Club, Hamburgo, 1961



Os Beatles. Hamburgo, início dos anos 1960

Blackbird

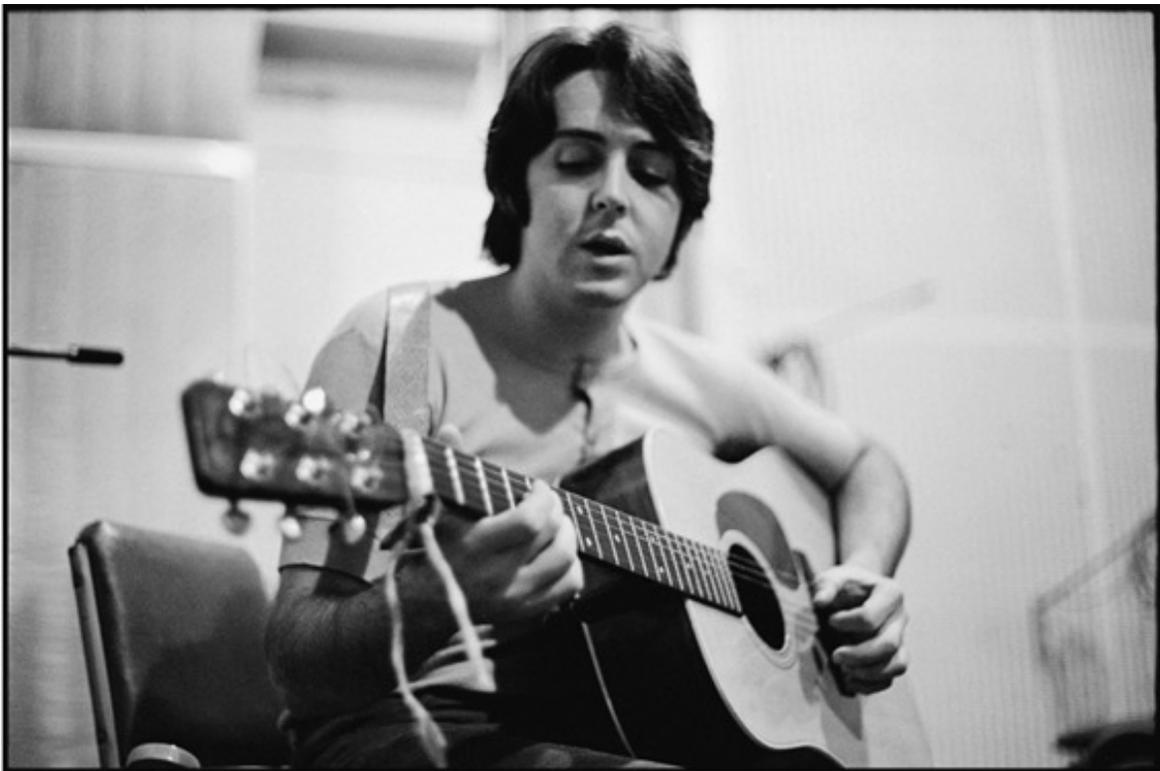
COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>The Beatles</i> , 1968

Blackbird singing in the dead of night
Take these broken wings and learn to fly
All your life, you were only waiting
For this moment to arise

Blackbird singing in the dead of night
Take these sunken eyes and learn to see
All your life, you were only waiting
For this moment to be free

Blackbird fly
Blackbird fly
Into the light
Of a dark black night

Blackbird singing in the dead of night
Take these broken wings and learn to fly
All your life, you were only waiting
For this moment to arise
You were only waiting
For this moment to arise
You were only waiting
For this moment to arise



Sessões de gravação do álbum *The Beatles*. Abbey Road Studios, Londres, 1968

O POETA ADRIAN MITCHELL E EU ÉRAMOS BONS AMIGOS, E quando escrevi um livrinho de poemas chamado *Blackbird Singing* [no Brasil, *O canto do pássaro-preto*], Adrian me ajudou no processo. Foi editado por Bob Weil, que também trabalha comigo neste livro. Comecei a fazer recitais

para promover o livro e perguntei a Adrian: “O que você faz num recital? Só declama os seus poemas?”. Ele me respondeu: “Bem, se você tiver uma história interessante sobre o poema, sempre é uma boa maneira de fazer a introdução. Depois pode ler o poema”.

A letra de “Blackbird” era um dos textos que eu planejava ler e me lembrei de duas histórias sobre ela. Uma tinha a ver com a música, o trequinho do violão que faz parte dela, onde a letra diz “*Blackbird singing in the dead of night*”. Era algo que George Harrison e eu tocávamos em festinhas quando éramos meninos, uma peça para alaúde de Johann Sebastian Bach. Admirávamos o dedilhado de Chet Atkins, principalmente na faixa chamada “Trambone”, que também foi tocada por Colin Manley, da banda The Remo Four. Eles começaram em Liverpool na mesma época que os Beatles.

A outra história tem a ver com “*blackbird*”, o melro-preto, ser uma gíria para “jovem negra”. Tenho plena consciência de que Liverpool foi um porto de escravos e que também abrigou a primeira comunidade caribenha na Inglaterra. Por isso, conhecíamos muitos negros, em particular no mundo musical, como Lord Woodbine, cantor de calipso e promotor de eventos que administrava bares em Liverpool, incluindo o New Cabaret Artists’ Club, onde tocamos na época do The Silver Beetles, e o Derry, do Derry and The Seniors, grupo que abriu o caminho para nós em Hamburgo.

Quando eu compus “Blackbird”, em 1968, eu tinha plena consciência das graves tensões raciais nos Estados Unidos. No ano anterior, 1967, os ânimos se acirraram, mas em 1968 a coisa piorou. A canção foi composta semanas após o assassinato de Martin Luther King. As imagens contidas na letra (asas

quebradas, olhos encovados, anseio geral por liberdade) têm muito a ver com esse momento.



Com Thelma Mothershed Wair e Elizabeth Eckford, dos “Nove de Little Rock”, que em 1957 enfrentaram a segregação na Escola de Little Rock. Little Rock, 30 abril de 2016



Black bird singing
in the dead of night
Take these broken wings
and learn to fly
All your life
you were only waiting for
this moment to arise
Black bird singing
in the dead of night
Take these sunken eyes
and learn to see
All your life

Paul McCartney

E o conselho de Adrian Mitchell sobre a importância de fazer uma introdução ao ler uma poesia teve outro desfecho. Em meus shows rotineiros, passei cada vez mais a contextualizar as

canções, contando algumas das histórias por trás delas. Acho que o público realmente aprecia descobrir um novo ângulo na atmosfera planetária da canção e, assim, dar uma espiada no lado oculto da Lua.

C

Café on the Left Bank

Calico Skies

Can't Buy Me Love

Carry That Weight

Check My Machine

Come and Get It

Coming Up

Confidante

Cook of the House

Country Dreamer



Café on the Left Bank

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Wings
GRAVAÇÃO	<i>Fair Carol</i> , Ilhas Virgens
LANÇAMENTO	<i>London Town</i> , 1978

Café on the Left Bank
Ordinary wine
Touching all the girls with your eyes

Tiny crowd of Frenchmen
Round a TV shop
Watching Charles de Gaulle make a speech

Dancing after midnight
Sprawling to the car
Continental breakfast in the bar

English-speaking people
Drinking German beer
Talking far too loud for their ears

Café on the Left Bank
Ordinary wine
Touching all the girls with your eyes

Dancing after midnight
Crawling to the car
Cocktail waitress waiting in the bar

English-speaking people
Drinking German beer
Talking way too loud for their ears

Café on the Left Bank



late *Fair Carol*. Ilhas Virgens, 1977

INHO SIMPLES (EM FRANCÊS, *VIN ORDINAIRE*) ERA O ÚNICO tipo de vinho que conhecíamos naquela época. Eu não entendia por que as pessoas curtiam vinho: sempre que eu experimentava tinha gosto ruim. Quando John e eu pegamos carona até Paris em 1961, fomos a um café na Margem Esquerda. A garçonete era mais velha que nós – normal, pois John ia completar 21 anos e eu não tinha nem 20. Ela nos serviu duas taças de *vin ordinaire* e notamos os pelos nas axilas dela. Ficamos chocados: “Caramba, olha só isto, ela tem pelos embaixo do braço!”. Isso é coisa das francesas, mas nenhuma garota britânica – tampouco americana, como descobriríamos mais tarde – usaria pelos nas axilas, nem morta. Você tinha que ser *beatnik* de verdade. É uma lembrança tão nítida para mim, então ela estava em minha cabeça quando comecei a montar essa cena.

Na verdade, sou um grande fã do que é “simples”. Espero que de muitas maneiras essa palavra me defina, e também muitas das canções que escrevi. Não me interprete mal; eu aprecio pessoas e coisas fantásticas, mas se as pessoas puderem ser excelentes e simples ao mesmo tempo, isso para mim é especial. Nesse sentido, os meus familiares de Liverpool (meus pais, todos os tios e tias) eram excelentes e simples, e acho que o fato de que essa combinação pode facilmente passar despercebida a torna ainda mais especial. Aos olhos de muita gente, a minha família de Liverpool passou despercebida, mas na verdade eles são bem mais inteligentes do que Maggie Thatcher, digamos. A atitude deles em relação à vida não era tão rígida quanto a de muita gente que encontrei desde então. Por exemplo, estavam sempre prontos para uma canção ao redor do piano do pub. Portanto, a escolha é sua. Ser altamente sofisticado, mas muito rígido, ou menos sofisticado e estar em paz consigo mesmo. Tento mesclar um pouco disso e costumo me inspirar bastante nessa simplicidade.



Gravando com Denny Laine. *Fair Carol*, Ilhas Virgens, 1977

Eu me lembro de ver televisores na vitrine de uma loja – eles ainda eram em preto e branco (é difícil para as gerações mais jovens imaginarem televisão sem cores), e o pessoal estava assistindo ao Charles de Gaulle, de quepe e tudo. Hoje em dia é raro ver uma cena dessas. Na verdade, atualmente não se vê mais isso. Era, e ainda é, uma imagem muito impactante.

Eu me recordo como se fosse ontem. Gravamos a canção num estúdio móvel instalado num iate ancorado nas Ilhas Virgens Americanas. O estúdio tinha vinte e quatro canais – não se esqueça de que o *Sgt. Pepper* tinha sido gravado com quatro canais –, então foi o melhor estúdio em que trabalhei depois do Abbey Road. A formação clássica do Wings participou das gravações: Denny Laine e Jimmy McCulloch nas guitarras, Joe English na bateria, Linda nos teclados e vocais, e eu no baixo e vocais. Também atuei na produção

da faixa. Isso é um pouco como estar num café na Margem Esquerda e ser freguês e garçom ao mesmo tempo.



Gravando com Joe English, Denny Laine, Jimmy McCulloch e Linda. *Fair Carol*, Ilhas Virgens, 1977

CAFÉ ON THE LEFT BANK



BAKOUA (MARTINIQUE)
76.33.00
1 868
97207 FORT DE FRANCE CEDEX
TELEX : BAKOUA 028 888 MR

Cafe on the left bank
Ordinary wine
Touching all the girls
with your eyes

Thin crowd of Frenchmen
Round the T.V. shop
Watching Charles de Gaulle.. make a speed

Dancing after midnight
Sprawling to a car
Continental breakfast in the bar

English speaking people
Drinking German beers
Talking far too loud for their cars.

Dancing after midnight
Sprawling to the car
Cocktail waitresses waiting in the bar

Cafe on the left bank
Ordinary wine
Touching all the girls
with your eyes.

④ English speaking people
Drinking German beers
Talking far too loud
for their ears



② Tiny crowd of Frenchmen
Round the T.V. shop
Watching Charles de Gaulle
make a speech.

① Cafe on the left bank

⑥ Ordinary wine
Touching all the girls with
your eyes

③ Dancing
⑤ (Discotheque) after midnight
Sprawling to the (street) car
Continental breakfast
Waiting in the bar (cocktail waitress waiting in the bar. (calling to the bar?))

Tiny crowd of Frenchmen
round the TV shop
watching Charles de Gaulle
make a speech.

Calico Skies

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Hog Hill Mill, Sussex
LANÇAMENTO	<i>Flaming Pie</i> , 1997

It was written that I would love you
From the moment I opened my eyes
And the morning when I first saw you
Gave me life under calico skies
I will hold you for as long as you like
I'll hold you for the rest of my life

Always looking for ways to love you
Never failing to fight at your side
While the angels of love protect us
From the innermost secrets we hide
I'll hold you for as long as you like
I'll hold you for the rest of my life

Long live all of us crazy soldiers

Who were born under calico skies
May we never be called to handle
All the weapons of war we despise
I'll hold you for as long as you like
I'll hold you for the rest of my life
I'll hold you for as long as you like
I'll love you for the rest of my
For the rest of my life

SE ALGUÉM PERGUNTASSE A LINDA SE ELA PRESTAVA ATENÇÃO EM signos e sinais astrais, ela costumava responder que só prestava atenção em sinais de trânsito, em especial, “Proibido estacionar”. Eu também nunca prestei muita atenção em astrologia, e acho que um dos motivos é aquele interminável blá-blá--blá sobre os signos do zodíaco nos anos 1960. Mas, a propósito, sou geminiano.

Quem é de Gêmeos nasce no meio do ano, então todo esse pedaço do ano já se foi e ainda temos toda a outra parte do ano pela frente, e você nasce exatamente a meio caminho andado. Ao que consta, me dizem, isso afeta seu caráter. Sem dúvida, eu tenho essa coisa de yin-yang, e suponho que todo mundo tenha um pouco desse contraste: “*ebony and ivory*”; “*goodbye, hello*”; “*I say yes, you say no*”. Muitas vezes, eu brinco com esse senso de dicotomia. Sou geminiano de verdade.

A frase que abre esta canção – “*It was written that*” – refere-se à ideia de que o destino de alguém está de fato “escrito” nas estrelas. “*Calico skies*”? Sabe-se lá o que significa um céu de calicó. Talvez eu tenha ouvido essa expressão em algum lugar, mas estou reivindicando a autoria. Sei que o calicó é um tipo de tecido de algodão que veio originalmente de Kolkata, mais

conhecida como Calcutá, e seria legal pensar que esta canção aumentou a popularidade do calicó.

Estive dando uma olhada nas notas do encarte do álbum *Flaming Pie*, que tem esta canção, e me lembrei de como isso aconteceu. Enfim tinham começado a dar nomes masculinos aos furacões, e um poderoso furacão chamado Bob provocou uma queda de energia em Long Island: blecaute total. Essa é uma boa oportunidade: quando o mundo desliga, você cria. Seja como for, estou sempre procurando oportunidades assim. Se eu estiver numa casa compondo uma canção, eu tento me afastar o máximo possível do movimento, o que em geral significa um armário embaixo da escada, um closet ou um banheiro. Algum lugar onde eu possa me tornar um ermitão da caverna. Então, quando esses blecautes acontecem, de repente você não precisa se esconder aqui ou ali, basta descer ao porão e ficar totalmente a sós com a canção.

Se você estiver compondo a letra de uma canção, é normal fazer rimas. Isso tende a funcionar melhor do que versos brancos ou canção em prosa. Por isso, quando tenho uma ideia e sei que há uma boa possibilidade de rimar algo com “eyes”, começo a avaliar as alternativas. Gosto de pensar que meu pai resolvia as palavras cruzadas de um modo muito semelhante, apenas desembaralhando as possibilidades lexicais em sua cabeça. Então, ao escrever a letra de uma canção, eu apenas penso adiante, percebo que vai existir uma rima e tento enriquecê-la – e torná-la útil para dar andamento ao enredo. Nesta canção me veio a palavra “skies”, então pensei em abrir meus olhos num dia de céu nublado, de céu azul-marinho, de céu azul-profundo ou até mesmo de calicó. E você procura contextualizar a palavra.

“While the angels of love protect us/ From the innermost secrets we hide”. Cada um de nós tem um turbilhão de coisas acontecendo por dentro, mas essa ideia de amor, respeito e decência nos protege dos segredos mais íntimos que talvez não sejam tão legais assim. Talvez você esteja pensando coisas desagradáveis sobre alguém, mas, a menos que essa pessoa o tenha irritado para valer, você não vai querer verbalizar isso, então é sinal de que você recebeu a proteção do anjo do amor. Creio que isso aconteça a toda hora. É algo que também pode ser chamado de sua consciência. Quer dizer, me agrada a ideia de que existem duas pessoas na minha cabeça. Duas, no mínimo.



Céu com nuvens fotografado por Linda

“Long live all of us crazy soldiers”. Existem certos políticos, presidentes, primeiros-ministros de quem não gostamos, que mentem descaradamente e, ao longo da minha vida, tento combatê-los, ao meu estilo. Para mim, o tipo de protesto representado por esse verso lembra o da canção de Pete

Seeger, “We Shall Overcome” (“Vamos superar”), que mais tarde foi gravada por Bob Dylan. Canalizei isso numa canção romântica e, vindo na terceira estrofe, serve um pouco de alerta, porque até esse ponto a canção não era realmente sobre política ou sociedade, mas sim sobre indivíduos. Mas isso nos coloca num pelotão de soldados malucos – nós, irmãos de guerra – ao qual estou muito feliz de pertencer.

Quando somos estudantes, participamos desse tipo de debate. E, em nosso caso, os Beatles eram meus colegas de aula. Sentávamos para tomar uma bebida. Ato contínuo, entabulávamos uma conversa sobre isso ou aquilo e, por causa de nossa idade, começávamos a falar no que faríamos se uma guerra fosse declarada e fôssemos realmente convocados. Combateríamos no front? Acho que muita gente de nossa geração teve que considerar essa possibilidade. A grande sorte dos Beatles foi que, na época em que formamos a banda, o Reino Unido encerrou a convocação compulsória, que nos EUA chama-se “draft”.

Não fosse isso, todos nós seríamos obrigados a fazer o serviço militar. Ringo era qualificado e, mais tarde, eu, John e George também seríamos qualificados. E nenhum de nós tinha aquele infame bico de papagaio que costumava livrar alguns do serviço militar. Sempre dizíamos que o fim da convocação foi como se Deus, ao estilo de Moisés, abrisse as águas para nós. E nós nos limitamos a fazer a travessia. Na realidade, tivemos muita sorte.

Então o assunto era: teríamos combatido no front? E a minha opinião era que eu não teria, a menos que as circunstâncias fossem como as de Dunquerque ou de uma invasão de Hitler, algo que me impelisse a lutar. Afora isso, minha escolha era a

paz, e essa era a ideia que prevalecia em nossa geração. Na verdade, pensávamos que havia uma chance. Se conseguíssemos persuadir os políticos, de fato era possível termos paz.

No fim das contas, parece que você não consegue persuadi-los, mas é preciso continuar tentando. Fico feliz que Churchill se levantou contra Hitler enquanto muitos de seus colegas, incluindo Neville Chamberlain, preconizavam a “paz para o nosso tempo”. E Chamberlain não estava só. Muita gente achava que deveria ceder porque – de modo muito equivocado – consideravam Hitler essencialmente inofensivo antes da guerra.

Algo que nos remete aos pronunciamentos públicos de um certo político sobre a covid-19.



East Hampton, 1991

Can't Buy Me Love

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Pathé Marconi, Paris; e Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	Single, 1964 <i>A Hard Day's Night</i> , 1964

Can't buy me love, love
Can't buy me love

I'll buy you a diamond ring, my friend
If it makes you feel alright
I'll get you anything, my friend
If it makes you feel alright
'Cause I don't care too much for money
Money can't buy me love

I'll give you all I've got to give
If you say you love me too
I may not have a lot to give
But what I've got I'll give to you
I don't care too much for money

Money can't buy me love

Can't buy me love
Everybody tells me so
Can't buy me love
No, no, no, no
Say you don't need no diamond rings
And I'll be satisfied
Tell me that you want the kind of things
That money just can't buy
I don't care too much for money
Money can't buy me love

Can't buy me love
Everybody tells me so
Can't buy me love
No, no, no, no

Say you don't need no diamond rings
And I'll be satisfied
Tell me that you want the kind of things
That money just can't buy
I don't care too much for money
Money can't buy me love

Can't buy me love, love
Can't buy me love

ESDE MUITO CEDO COMEÇAMOS A PENSAR EM NÓS COMO Lennon e McCartney. Tínhamos ouvido falar em parcerias famosas, como

D Gilbert e Sullivan, Rodgers e Hammerstein. Lennon e McCartney? Soava bem. Trabalhávamos em dupla e podíamos nos enquadrar nesse padrão. Colocávamos nossos nomes lado a lado em nossos cadernos escolares. “Love Me Do” surgiu por volta dessa época, assim como “One After 909”. Foi bem no comecinho, talvez em 1957. Há uns dez ou quinze anos, encontrei aquele caderno. Coloquei na minha estante. Agora já o extraviei. Não sei onde está. Talvez ainda apareça em algum lugar. É o primeiro manuscrito de Lennon e McCartney.

Seja lá como for, a gente sempre fazia isto quando comprava os discos: além de conferir o título da canção, conferia os nomes entre parênteses. Leiber e Stoller, Goffin e King. Eram nomes mágicos para nós – todos esses, em especial os americanos –, talvez nem tanto Rodgers e Hammerstein, pois eram de uma geração anterior. Essa era a nossa época, e esses eram os compositores de nossa época. Quando fomos morar em Londres, John e eu começamos a conhecer compositores profissionais – gente como Mitch Murray e Peter Callander. Eles eram ligados ao escritório de nossa editora musical e todas as canções deles se tornavam sucessos – era algo natural para eles. Mitch escreveu canções como “How Do You Do It?”, que gravamos por sugestão de George Martin e quase se tornou o single de estreia dos Beatles. Então, John e eu olhávamos para esse pessoal e dizíamos: “Certo, podemos fazer isso. E se compusermos hits, vamos ganhar dinheiro. Talvez não nos compre amor, mas vai nos comprar um carro”.

Não era só pelo dinheiro. Era o prazer de tirar uma canção da cartola e conseguir tocá-la com nossa banda, que precisava de canções. Então meio que estávamos alimentando a máquina.

Perguntamos à nossa gravadora: “Quantas vocês querem, chefia?”. Os caras da Capitol Records, Voyle Gilmore e Alan Livingston, vieram falar conosco. Dois cavalheiros bem californianos, em trajes feitos sob medida. Avisaram: “Bem, queremos quatro singles e um álbum por ano”. Consideramos aquilo bem viável.

Nisso, Brian Epstein, o nosso empresário de fala mansa e afável, nos liga e diz em seu sotaque calmo e perfeito de classe alta, sem vestígio algum de ter sido criado em Liverpool: “Vocês têm a próxima semana de folga para compor o próximo álbum”. E respondemos: “Beleza”. Fazíamos uma canção por dia. A gente se encontrava na minha casa ou na casa de John. Dois violões, dois bloquinhos, dois lápis. O restante do material era composto na estrada – aqui, ali e em todos os lugares –, mas para fazer um álbum você realmente alocava uma semana ou mais e só administrava.

Era sempre uma boa ideia estar no meio do processo porque nos fazia pensar: “E se escrevêssemos algo que soasse assim?” ou “Melhor escrever uma que soe assado”. Reconhecíamos uma lacuna que precisava ser preenchida e era justamente isso que nos inspirava, mais do que qualquer outra coisa. E o fato de estarmos lançando discos que faziam sucesso ajudava bastante. Era como se fôssemos atletas. Se está ganhando as corridas, pode falar: “Sim, acho que vou participar dessa também”.

Esta canção foi escrita ao piano, no Hotel George V, em Paris. Poucos anos antes, John e eu fomos a Paris pegando caronas e passeamos nos cafés. Esta foi uma visita bem diferente. O hotel ficava perto da Champs-Élysées, e tínhamos suítes espaçosas o suficiente para ter um piano. Estávamos na cidade para fazer umas três semanas de shows no Olympia. Naquela época, os

shows eram bem curtinhos, mas fazíamos duas apresentações diárias. Hoje, quando eu faço shows, tocamos cerca de quarenta canções em três horas. Naquela época, provavelmente eram menos de dez, em torno de meia hora, se você inserisse um pouco de bate-papo com o público. O set list incluía canções como “From Me to You”, “She Loves You”, “This Boy” e “I Want to Hold Your Hand”. As outras eram covers, como “Roll Over Beethoven”, “Twist and Shout” e, para terminar, “Long Tall Sally”. Nossos dias em Hamburgo, quando tocávamos a noite inteira, todas as noites, serviram como um ótimo treinamento para temporadas como essa.

E como se quarenta e poucos shows não fossem suficientes, Brian também organizava todos esses outros compromissos, como sessões de composição e gravação. Nesse período em Paris, acabamos regravando “I Want to Hold Your Hand” e “She Loves You” em alemão: “Komm, gib mir deine Hand” e “Sie liebt dich”. A banda? Die Beatles. O nosso produtor, George Martin, veio gravar no estúdio Pathé Marconi, e ao mesmo tempo gravamos os canais básicos para “Can’t Buy Me Love”.

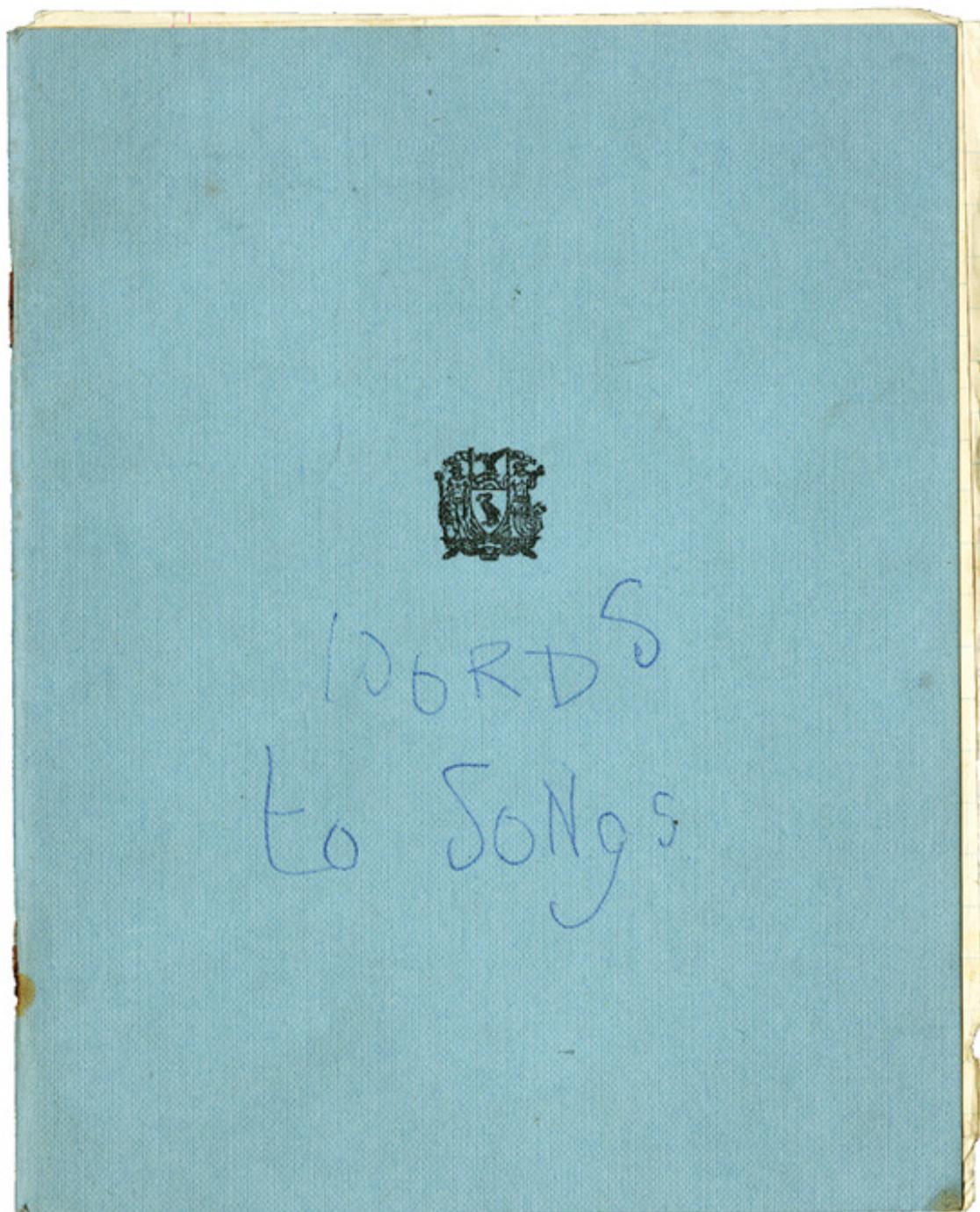
É um blues de doze compassos, com um toque dos Beatles no refrão, em que introduzimos uns acordes menores. Em geral, os acordes menores são usados na estrofe de uma canção, e os acordes maiores elevam e iluminam o clima no refrão. Aqui fizemos o contrário. A ideia é que todos esses bens materiais são muito bons, mas o dinheiro não compra o que você realmente precisa. Tem uma ironia aqui. Um pouco antes de Paris, estávamos na Flórida, onde o dinheiro talvez não comprasse amor, mas certamente comprava muita coisa. Acho que a premissa continua valendo. O dinheiro não compra uma família feliz nem amigos em quem você possa confiar. Mais tarde

naquele ano, Ella Fitzgerald também gravou a canção, o que foi uma verdadeira honra.

O single fez muito sucesso, chegou ao número um no Reino Unido e nos Estados Unidos ao mesmo tempo. E então, curiosamente, foi desbancado do primeiro lugar no Reino Unido por “A World Without Love”, canção que escrevi para o irmão de Jane Asher, Peter. Ele e um amigo assinaram contrato com a EMI, e a canção foi lançada como a estreia da dupla Peter & Gordon. Tenho certeza de que também alcançou o primeiro lugar nos Estados Unidos. Escrevi essa canção quando eu tinha dezesseis anos em minha casa em Liverpool. Não achei que era forte o bastante para os Beatles, mas foi ótima para a carreira de Peter & Gordon. A canção começa com o verso “*Please lock me away*”, e quando eu a tocava era como se estivesse pedindo para me trancafiarem. Então John respondia, “Sim, ok”, e brincávamos que esse era o fim da canção.

HIPPY
SHIMMY
~~SHEIK~~ RED HOT
BESAME
RHYTHM & BLUES
OPEN
LOVE ME DO
POSTMAN
PICTURE
FEET'S TOO BIG.
SWINGIN' THING
FOOL OF SOMEBODY
DARKTOWN
BABY ITS YOU
DREAM
P.S.
MONEY
ROLL OVER BEETHOVEN
LONG TALL SALLY

Um dos primeiros set lists dos Beatles



Livro escolar do Liverpool Institute High School for Boys

Provavelmente muita gente por aí associa "Can't Buy Me Love" ao filme *A Hard Day's Night* (Os reis do iê-iê-iê). Ela toca numa cena em que enfim conseguimos sair do estúdio e nos

divertir um pouco, numa espécie de video- clipe. Na realidade, a canção foi escrita especialmente para a trilha sonora do filme. O detalhado roteiro de Alun Owen resumia as nossas falas em breves tiradas, e assim não precisamos decorar muito. Mas, por isso, o filme é meio que responsável por imprimir em cada um de nós uma persona pública: John era o inteligente e mordaz; George, o calado; Ringo, o engraçado. Fui escolhido como o bonitinho. Era estranho ser reduzido a um par de características simplificadas aos olhos do mundo, e acho que muita gente até hoje ainda pensa em nós com base nos diálogos escritos para esse filme. Esse ponto de vista pode ser muito limitante, mas aprendemos a ignorá-lo.

Um detalhe importante não mudou: o tamanho do meu casaco. Em 1964, na estreia de *A Hard Day's Night*, em Londres, usei um casaco de smoking com detalhes em veludo. Em 2016, na estreia do filme sobre a turnê dos Beatles, *Eight Days a Week*, também em Londres (e talvez pelo fato de, àquela altura, eu ser vegetariano há quarenta anos), vesti o mesmo casaco.



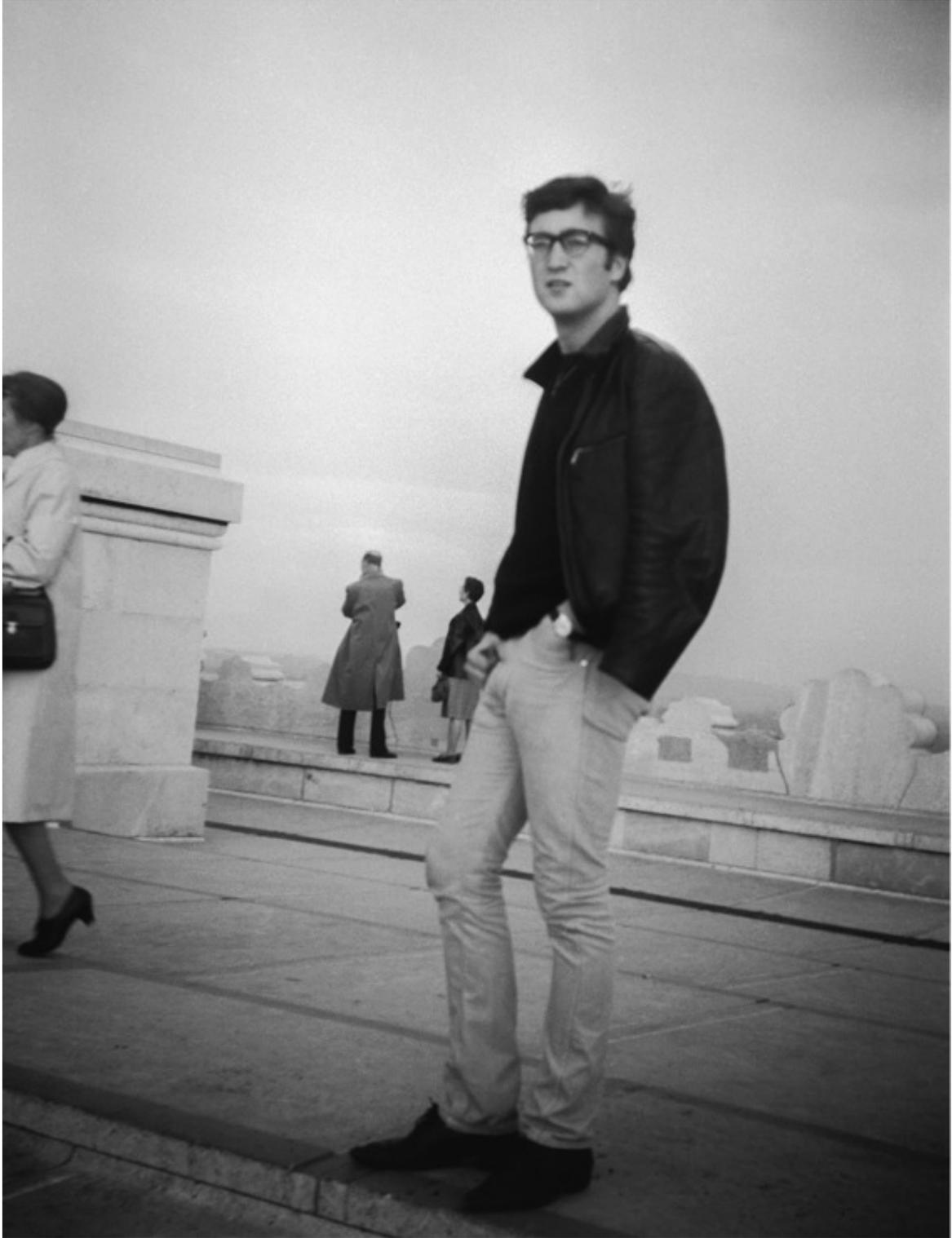
Com John Lennon nos bastidores do Civic Center. Baltimore, 1964



Brian Epstein fotografado por Paul, 1964



Com Stuart Sutcliffe, George Harrison e John Lennon. Top Ten Club, Hamburgo, 1961



John Lennon. Paris, 1961



Single de "A World Without Love", lançado em 1964



Usando o mesmo casaco da estreia de *A Hard Day's Night* em 1964 na estreia de *Eight Days a Week*, com Ringo Starr. Londres, 15 de setembro de 2016

Carry That Weight

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Abbey Road</i> , 1969

Boy, you're gonna carry that weight
Carry that weight a long time
Boy, you're gonna carry that weight
Carry that weight a long time

I never give you my pillow
I only send you my invitations
And in the middle of the celebrations
I break down

Boy, you're gonna carry that weight
Carry that weight a long time
Boy, you're gonna carry that weight
Carry that weight a long time



Bob Dylan fotografado por Linda. Nova York, 1970

ENTRE MEADOS E O FIM DOS ANOS 1960 ENTRAMOS NUM PERÍODO em que tomávamos LSD e ficávamos acordados a noite inteira. Depois restava torcer para que passasse, mas não passava. Uma *bad trip* pode nos fazer sentir pesados, em vez de desfrutar a leveza normal da juventude. Sabe, começamos fumando maconha, e eram só risadinhas. Era muito divertido. Adoramos e era ótimo, e o pior que podia acontecer era você adormecer, e tudo bem. Quando se tornou algo mais sério, você fazia aquilo e não tinha esse alívio leve. Podia se tornar opressivo.

Isso se somou aos problemas de negócios na Apple Records, que eram muito complicados. As reuniões de negócios eram de destruir a alma. Sentávamos num escritório, basicamente um lugar onde você não queria estar, com gente com quem você não

curtia estar. Linda tirou uma foto incrível de Allen Klein, na qual ele segura um martelo parecido com o martelo prateado de Maxwell. Ficou muito simbólico. E é por isso que citamos a seção intermediária de “You Never Give Me Your Money” nos versos: “*I never give you my pillow/ I only send you my invitations*”.

Todo aquele período me pesou tanto que até comecei a pensar que estava tudo ligado à ideia do pecado original. Embora a minha mãe tenha me batizado como católico, não fomos criados como católicos, por isso no meu dia a dia eu não acreditava muito no conceito de pecado original. Sem dúvida, é muito deprimente pensar que você nasceu um perdedor.

A ideia de carregar um peso pode ter sido influenciada pela canção “The Weight”, do álbum de estreia do The Band, *Music from Big Pink*, em julho de 1968. Acontece que eu já tinha citado essa canção na parte final do vídeo de “Hey Jude”.

Travamos contato com The Band principalmente por meio de Bob Dylan, de quem gostávamos muito. Curtíamos o fato de ele ser um poeta. Sem dúvida ele tem jeito com as palavras. Também apreciávamos o estilo vocal dele. Tanto que John começou a cantar como ele; experimente só ouvir “You’ve Got to Hide Your Love Away”. E, claro, foi o sr. Dylan que, há muito tempo, nos apresentou aos mistérios da maconha, no verão de 1964, na cidade de Nova York.

Boy, you're going to carry that weight
carry that weight a long time

Boy, you're gonna carry that weight
carry that weight a long time.

I never give you my pillow
I only send you my invitations
And in the middle of the celebrations
I break down,

Boy, you're gonna carry that weight
carry that weight a long time.

Repeat....



Allen Klein. Escritório da Apple, Londres, 1969

Check My Machine

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Lower Gate Farm, Sussex
LANÇAMENTO	Lado B do single "Waterfalls", 1980

Hi George

Morning Terry

Sticks and stones may break my bones

But names will never hurt me

Check

My machine

Check

My machine

Check

My machine

Check

My machine

I want you to check

My machine

Check

My machine



Sessões de gravação de *McCartney II*. Sussex, 1979

UMA ÉPOCA EU TRABALHAVA SOZINHO NO ESTÚDIO – O MEU período de “Professor Pardal”, lá no finzinho dos anos 1970. Eu fazia um disco e, quando chegava a hora de lançá-lo, alguém no meu escritório percebia que precisava das letras, então tentavam decifrar o que eu estava cantando. É provável que eu nem conferisse a transcrição. Acho que o mais provável é que todos ouvíssemos a gravação e pensássemos: “Até o fim do verso talvez eu diga algo que faça sentido”.

Existe uma grande e antiga tradição do *scat-singing*, a técnica de improviso vocal do jazz, e sempre gostei de ouvi-la nos discos de Fats Waller ou Louis Armstrong. A maior improvisadora de todas foi Ella Fitzgerald. O modo como os *scatters* conseguiam encontrar ritmos em palavras sem sentido era tão inspirador; a gente percebia o quanto eles estavam se divertindo.

Nesta canção, eu sabia que tinha muito eco na minha voz e sabia, também, que ninguém se importaria muito com as palavras em si. Fui só inventando. A única ideia que aparece em alto e bom som é “Check My Machine”, e isso é tudo o que eu quero transmitir.

Eu tinha alguns tipos de máquinas em mente. Uma delas era o computador. Diziam que o processo de gravação seria muitíssimo agilizado com os computadores, mas os Beatles teriam feito duas canções antes que você inicializasse o computador e o colocasse para funcionar.

A promessa de ser muito mais eficiente e muito mais veloz não era verdadeira. Contar com lápis, papel e violão é bem mais rápido e eficaz. Algumas das melhores ideias foram escritas em pedacinhos de papel, guardanapos ou no que estivesse à mão. Mas, claro, desde então, os computadores e a tecnologia já evoluíram bastante. Nessa época, as secretárias eletrônicas também faziam muito sucesso. Mal posso acreditar que a secretária eletrônica e o fax hoje são artefatos do passado.



Em casa. Sussex, 1980

Contar com lápis, papel e violão é bem mais rápido e eficaz. Algumas das melhores ideias foram escritas em pedacinhos de papel, guardanapos ou no que estivesse à mão.

CHECK MY MACHINE

INTRO

F - F - Bb - F / F F

C / F F F F / Bb F

F F / Bb F C / F C / F ---

F F Bb F F Bb F C / F C / F / C C

F / F F Bb F F F Bb / F --- F F

Bb F / F F Bb F F F / Bb / F F F

Bb F F F Bb F F Bb F F F Bb

F C F C F / F F Bb F F F

Bb / F CHANGE F F / Bb F / F F

Bb F / F F Bb F F C / F / C / F

CHANGE F F Bb F / F F Bb F F F Bb F

F F Bb F / F F Bb F F F Bb

F / C / F C / F / C / F / F F Bb F

F F Bb F F Bb F F

Acordes manuscritos de Paul para "Check My Machine"

Come and Get It

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Badfinger
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	Single, 1969 <i>Magic Christian Music</i> , 1970

If you want it, here it is, come and get it
Make your mind up fast
If you want it, anytime, I can give it
But you'd better hurry 'cause it may not last

Did I hear you say that there must be a catch?
Will you walk away from a fool and his money?

If you want it, here it is, come and get it
But you'd better hurry 'cause it's goin' fast

If you want it, here it is, come and get it
Make your mind up fast
If you want it, anytime, I can give it
But you'd better hurry 'cause it may not last

Did I hear you say that there must be a catch?
Will you walk away from a fool and his money, sonny?

If you want it, here it is, come and get it
But you'd better hurry 'cause it's goin' fast
You'd better hurry 'cause it's goin' fast
Fool and his money, sonny

If you want it, here it is, come and get it
But you'd better hurry 'cause it's goin' fast
You'd better hurry 'cause it's goin' fast
You'd better hurry 'cause it's goin' fast

PERTO DO FIM DOS ANOS 1960, EU ESTAVA MORANDO EM LONDRES e, entre um projeto e outro dos Beatles, eu arranjava um tempinho para produzir outros artistas. Quando fundamos a nossa gravadora, a Apple Records, contratamos Mary Hopkin, por exemplo, que já era famosa por ter ganhado um show de talentos na televisão chamado *Opportunity Knocks*. Também assinamos com uma banda chamada Badfinger, uns caras ingleses e galeses que o nosso gerente de turnê, Mal Evans, tinha visto e sugerido para nós. Acho que, nessa época, eles ainda se chamavam The Iveys, mas teve uma confusão com outra banda homônima, então mudaram para Badfinger, em homenagem a “Bad Finger Boogie”, o título provisório de “With a Little Help from My Friends”.

Fiquei pensando que eu poderia me oferecer para produzi-los, mas queria algo para lançá-los que fosse um grande sucesso. Certa noite, lá estava eu, deitado na cama, mas, em vez de tentar dormir, fiquei pensando numa ideia para uma canção. Esta

canção começou a girar na minha cabeça e então pensei: “Ah, isso é bom; isso é ótimo”. Então me levantei pé ante pé – Linda e eu tínhamos casado havia pouco tempo, e eu não queria acordá-la, nem a filhinha Heather –, e descii ao térreo, onde eu tinha um gravador de rolo. Fechei todas as portas para não fazer muito barulho e escrevi esta canção. Em essência, uma canção para o Badfinger. Rock’n’roll bem direto, muito básico.

Lembra um pouco “Love Me Do” – ideias bem semelhantes. Mas, claro, eu tentava escrever um hit e não queria nada muito complicado. Quando você está escrevendo para uma plateia – como fez Shakespeare, ou Dickens, cujos capítulos serializados eram lidos para o público –, existe a necessidade de atrair as pessoas. Mas o interessante é que eu sabia exatamente como eu queria que esta canção soasse.

Então eu a escrevi à noite, e logo no dia seguinte tivemos uma sessão para o álbum *Abbey Road*, e fiz questão de chegar lá meia hora antes de a sessão começar, porque eu sabia que os caras chegariam na hora marcada. Falei com o engenheiro, Phil McDonald: “Olha só, eu fiz esta canção. Vou gravar bateria, piano, acrescentar baixo e vocal, e vamos fazer isso em quinze minutos”. Ele entendeu o espírito, e foi exatamente o que eu fiz. Toquei piano, inseri a bateria, e foi tudo num só *take*. E então o pessoal chegou e começamos a sessão dos Beatles. Mas a essa altura eu já tinha em mãos essa demo. Acho que eu disse: “Vocês se importam se eu mixar isso rapidinho?”. Mas ela meio que se mixou sozinha, sabe? Essa é uma coisa legal desta canção: era tão completa que simplesmente entrei correndo e, em quinze, vinte minutos, fiz a gravação.

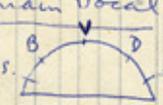
Depois mostrei ao pessoal do Badfinger: “É assim que vocês devem fazer”. E eles disseram: “Bem, vamos dar a ela um toque

nosso”. Eu disse: “Não, eu não quero que vocês façam isso. Quero que a gravem fielmente, porque esta é a fórmula do sucesso. Precisam fazer assim”. Hesitaram um pouco, mas se você ouvir a gravação deles e a minha demo, elas são muito semelhantes. Você pode ouvir a minha versão no álbum *Anthology 3* dos Beatles e na reedição de cinquenta anos do *Abbey Road*.

Jim in Love.

Bass (1) Drums (2) Gtr. (3) 4. ^{dbl. tracking,} Backing Vocals

5. Backing Vocals. 6. main vocal

8. Gtr. + les. gtr. 

Come and get it. O.K. mix

Dear Angie. O.K.

Carry On Til Tomorrow. O.K.

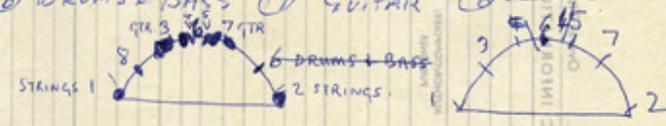
Crimson Ship

① Piano ② Bass ③ Drums ④ CLAPS
 ⑤ Vocal ⑥ GUITAR ⑦ ORGAN ⑧ VOCAL

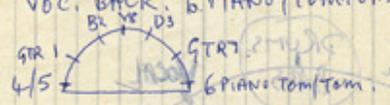
 

BEAUTIFUL AND BLUE

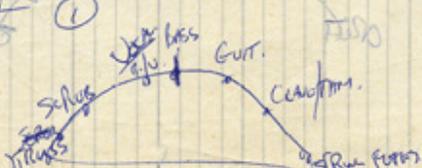
① STRINGS ② STRINGS ③ GUITAR ④ VOCAL
 ⑤ VOCAL ⑥ DRUMS & BASS ⑦ GUITAR ⑧ ~~VOCAL~~



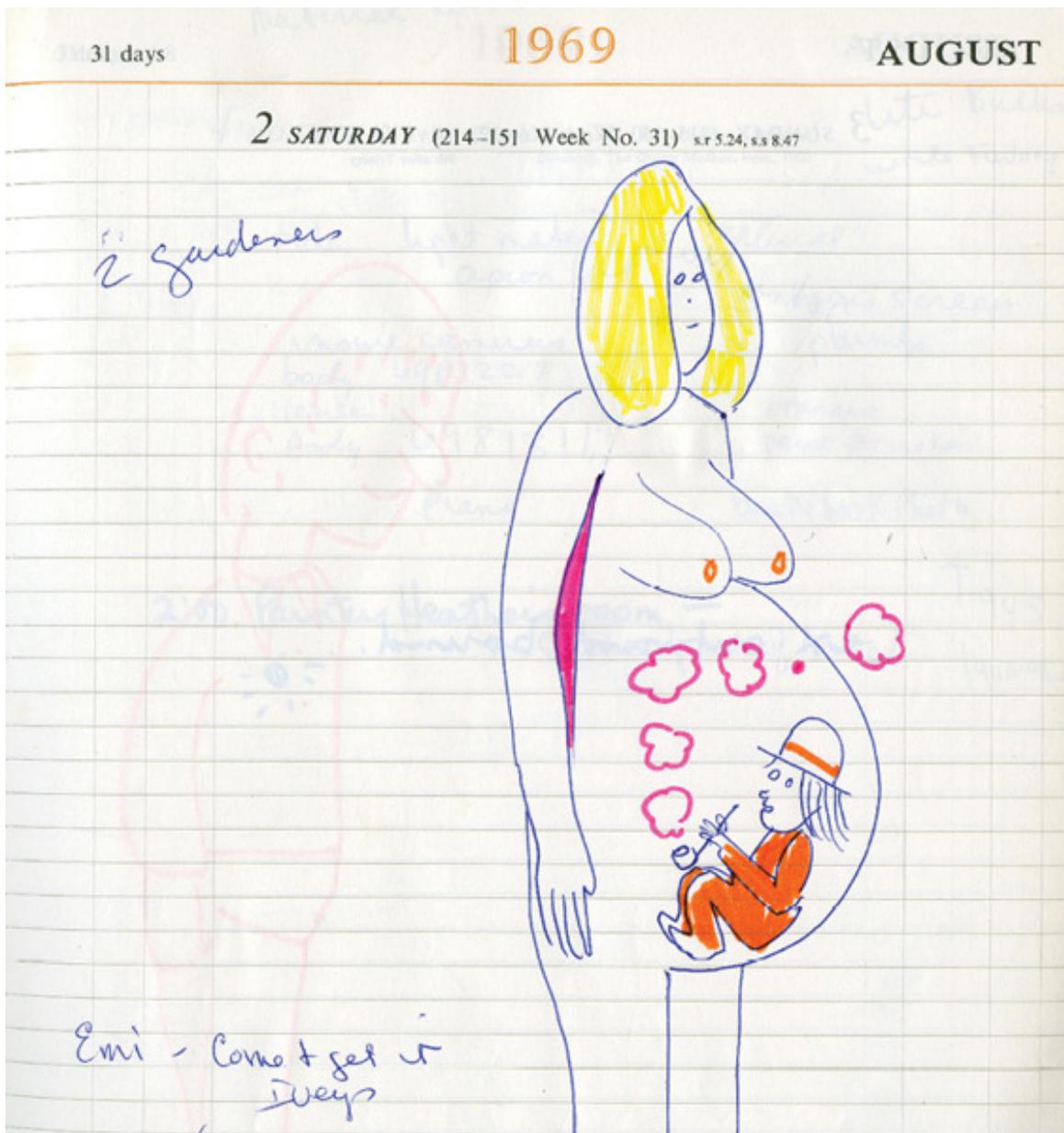
MIDNIGHT SUN 1. GTR. 2. BASS. 3. DRUMS. 4. VOC. BACK.
 5. VOC. BACK. 6. PIANO/TOM/TOM 7. GTR. 8. VOCAL.



VISITOR MAN

① 

Anotações feitas durante a gravação do álbum *Magic Christian Music*, do Badfinger, 1970



Eu entendia que eles não queriam copiar servilmente algo que eu tinha feito, e eu entendia que eles queriam dar um toque pessoal a ela, mas eu estava com medo de que essa liberdade acabasse atrapalhando. Basicamente, eu estava dizendo: “Essa é uma pintura acabada, e se vocês fizerem uma reprodução, ela será de vocês, não vou publicar a minha. A pintura será de vocês”.

A canção fez um grande sucesso – acho que foi o hit número um do Badfinger em alguns países –, e o álbum que trazia a canção também fez muito sucesso. Também me lembro de que eles fizeram mais uma ou duas coisas com a Apple. O vocalista deles era um sujeito chamado Pete Ham, um cara incrível e ótimo compositor. Com o parceiro dele no Badfinger, Tom Evans, ele coescreveu “Without You”, grande sucesso na voz de Harry Nilsson. Meu Deus, que canção mais emocionante. E fiquei pensando: “Incrível, Pete, isso é fantástico. Meu Deus, como você fez isso?”. Mas, que tristeza, logo depois ele cometeu suicídio.

Muito triste o final dessa história. Escreveu um grande sucesso e o entregou a Nilsson. Ou talvez fosse uma faixa do álbum do Badfinger e Nilsson a tenha ouvido e pensado: “Seria um ótimo single”. Não conheço bem a história. É uma triste ironia, porém, o fato de que eu tenha escrito esta canção para Pete Ham e ele tenha dito: “Bem...”. Depois ele escreve essa outra canção e a concede a outra pessoa, e é um sucesso arrasador. É assim que as coisas são.

Coming Up

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Spirit of Ranachan Studio, Escócia
LANÇAMENTO	Single, 1980 <i>McCartney II</i> , 1980

You want a love to last forever
One that will never fade away
I want to help you with your problem
Stick around, I say

Coming up
Coming up, yeah
Coming up like a flower
Coming up, I say

You want a friend you can rely on
One who will never fade away
And if you're searching for an answer
Stick around, I say

It's coming up
It's coming up
It's coming up like a flower
It's coming up, yeah

You want some peace and understanding
So everybody can be free
I know that we can get together
We can make it, stick with me

It's coming up
It's coming up
It's coming up like a flower
It's coming up for you and me

Coming up
Coming up

It's coming up
It's coming up, I say
It's coming up like a flower
It's coming up, I feel it in my bones

You want a better kind of future
One that everyone can share
You're not alone, we all could use it
Stick around we're nearly there

It's coming up
It's coming up everywhere

It's coming up like a flower
It's coming up for all to share
It's coming up, yeah
It's coming up, anyway
It's coming up like a flower
Coming up

É UMA CANÇÃO BASTANTE POSITIVA. COISAS BOAS NOS ESPERAM. E isso reflete a minha postura bem positiva. Esta canção começou com uma vontade de simplesmente gravar, de me divertir um pouco no estúdio. Sempre comparo o trabalho solo no estúdio ao laboratório de um professor de química. Você pode fazer sua alquimia.

Então, entrei no meu estúdio na Escócia e comecei a trabalhar, fazendo a parte da bateria. Em geral eu começo com a bateria. Às vezes, utilizo bateria eletrônica, mas gosto de refazer com a bateria de verdade. Tocar bateria é uma curtição. Em seguida, acrescentei o baixo. Eu estava só fazendo uma coisa experimental. Brincando e experimentando. Retardando ou acelerando as fitas.

A canção foi tocada a primeira vez ao vivo pelo Wings em Glasgow, justo na época em que a banda estava chegando ao fim. Mas foi a minha gravação mais experimental que foi lançada, marcando o início da minha carreira solo. Fizemos um vídeo bem legal para ela, dirigido por Keith McMillan, no qual eu fingia ser todas as pessoas que tocavam os instrumentos. Coisa que, na verdade, eu estava mesmo fazendo.

A expressão “*coming up*” funciona principalmente no sentido do trailer de um filme. “Em breve” num cinema perto de você. Claro, quando você usa uma palavra como “*coming*”, no fundo de

sua mente há uma conotação sexual de “chegar lá”. Por esse motivo, certas palavras assim são boas para brincar. Isso não me faz dizer: “Uau, estou sendo picante”. Mas eu gosto do fato de que pode ser lido de várias maneiras.

Foi ótimo “Coming Up” ter chegado ao número um nos EUA. Um número um é sempre ótimo porque você não consegue alcançar muito mais do que isso. Não fico preocupado se uma canção não chega ao primeiro lugar, mas esse *status* é um indicador de que as pessoas estão gostando. John descreveu “Coming Up” em algum lugar como “um bom trabalho”. Ele andava meio parado, e isso meio que o motivou a sair da inércia. Então, foi legal saber que a canção mexeu com ele. Logo após a separação dos Beatles, não mantivemos contato, mas existiam várias coisas sobre as quais precisávamos conversar. O nosso relacionamento era, às vezes, um pouco tenso, porque estávamos discutindo negócios e de vez em quando nos insultávamos ao telefone. Mas aos poucos fomos superando isso e, quando eu estava em Nova York, ligava para ele e dizia: “Que tal um chá?”.



Gravando a bateria no banheiro para obter o “eco do lavabo”. Spirit of Ranachan Studio. Escócia, 1978

Esta canção começou com uma vontade de simplesmente gravar, de me divertir um

pouco no estúdio. Sempre comparo o estúdio ao laboratório de um professor de química. Você pode fazer sua alquimia.

COMING UP

1 2 3 4 ^{Sax} RIFF
1 2 3 4 RIFF

① You want a love to last forever
One that will never fade away
I want help you with your problems.
Stick around I say

CHORUS Coming Up.

1 2

② you want a friend you can rely on
One who will never fade away
+ if you're searching for an answer
stick around I say

CHORUS Coming Up. Like a flower ^{Harmony!!}

1 2 3 4 (SOLO) Long (1 2 3 4)

③ you want some peace & understanding
So everybody can be free
I know that we can get together
we can make it stick with me

CHORUS Coming Up < Like a flower
for you & me

1 2 3 4 1 2 (SOLO) short (1 2 3 4)

④ you want a better... kind of future
One that everyone can share
I know if we can get together
we'll hear - music everywhere

CHORUS Coming Up BREAK B/D.

1 2 3 4 Hand Claps 'Coming Up ANYWAY.

CHORUS Coming Up like I say -
feel it in my bones — yea yea yea yea



A sala de gravações. Spirit of Ranachan Studio, Escócia

Confidante

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Hog Hill Mill, Sussex
LANÇAMENTO	<i>Egypt Station</i> , 2018

You used to be my confidante
My underneath the staircase friend
But I fell out of love with you
And brought our romance to an end

I played with you throughout the day
And told you every secret thought
Unlike my other so-called friends
You stood beside me as I fought

In your reflected glory I
Could dream of shining far-off lands
Where serpents turn to bits of string
And played like kittens in my hand

In our imaginary world
Where butterflies wear army boots
And stomp around the forest chanting
Long lost anthems
Long lost anthems

You used to be my confidante
My underneath the staircase friend
But I fell out of love with you
And brought our romance to an end

I played with you throughout the day
And told you every secret thought
Unlike my other so-called friends
You stood beside me as I fought
You stood beside me as I fought

You used to be my confidante

O VIOLÃO ESTAVA ESCORADO NA POLTRONA DIANTE DA janela, no canto da minha sala de estar em Sussex, no interior da Inglaterra. Eu me dei conta de que não o tocava havia algum tempo, olhei para ele e pensei: “Meu Deus, tem algo errado nisso, eu deveria estar tocando você, e você deve estar se sentindo tão só”.

Eu me senti um pouco culpado, então fui até lá e comecei a tocar, e surgiu esta canção, como se eu estivesse falando diretamente ao violão, sobre todas as vezes em que ele me ajudou. A gente costumava dizer que, quando você se senta com o seu violão para compor uma canção, está contando seus

segredos, que depois se tornam uma canção para o mundo. Mas naquele instante, quando você está sozinho, o violão é o seu confidente. Você o embala em seu colo. Também parece uma mulher. Tem muita coisa acontecendo ali. Quando você se senta ao piano, porém, é quase como se você o estivesse afastando; são ações totalmente distintas.

“My underneath the staircase friend”. Essa é uma referência a uma das habitações municipais, chamadas de “casas camarárias”, para a qual nos mudamos em Liverpool – acho que é aquela na Forthlin Road que hoje é um local do National Trust, mas também pode ser a casa anterior, em Speke. Embaixo da escada havia um armarinho triangular, como aquele onde Harry Potter cresceu. Em geral era ali que ficava o telefone da casa, mas também era um bom lugar se você estivesse procurando um cantinho para se refugiar, o que era o meu caso. Ainda estou; sempre estou procurando um refúgio. Comecei a pensar no passado e a me perguntar: “Quando é que começou toda essa coisa de confidente?”. Lá estava eu embaixo da escada, recapitulando toda essa tradição na minha vida de embalar um instrumento e contar a ele os meus problemas. Eu simplesmente gostei da ideia de que, com esse violão, eu poderia dizer o quão grato eu era por ter um confidente que eu poderia levar comigo a viagens distantes. É assim que eu me sinto em relação a um violão.

A canção começa com *“You used to be my confidente”*, mas chegando ao fim da canção a coisa muda: *“But I fell out of love with you/ And brought our romance to an end”*, e então o amor vai se perdendo e o romance termina. O que eu gosto é de escrever uma letra e notar que ela sugere coisas diferentes a pessoas diferentes. Eu acho que eu não estava pensando em terminar o

meu relacionamento com o tema da música – o violão –, mas eu gosto de usar uma linguagem que possa ser interpretada de maneiras diferentes e que permita às pessoas atribuírem o seu próprio significado à letra. Por isso, para muitos ouvintes, esse verso da canção naturalmente ecoa o fim de um relacionamento.

Na época eu pensei: “Ah, o pessoal vai achar que isso tem a ver com a separação dos Beatles. Que o meu violão ficava ao meu lado, e os meus companheiros de banda, não”. E suponho que, lá no fundo de minha mente, isso fosse verdade, e mais ou menos o que passou por minha cabeça.

“*Serpents turn to bits of string*”. Essa é uma referência a um fato ocorrido quando estávamos meditando com o Maharishi, em Rishikesh, em 1968. Todas as noites, as pessoas se encontravam para conversar, e o Maharishi recebia perguntas e as respondia, e uma coisa em particular ficou gravada em minha mente. O pessoal sempre dizia: “É só meditar. Não se preocupe, está tudo bem”. E teve um cara que falou: “Maharishi, sou de Nova York e tenho uma coisa a dizer a você. Eu tenho medo de cobras”. Ele tinha essa fobia, coitado. Então explicou: “Eu estava meditando e avistei essa cobra vindo para o meu lado no meio da meditação. Fiquei apavorado, mas lembrei do que você disse: basta olhar e meditar. E ela se transformou num pedacinho de corda”. Sempre achei essa imagem ótima e me lembrei dela para escrever esse verso.

CONFIDANTE

Intro.

1. You used to be my confidante
My underneath the staircase friend
But I fell out of love with you
And brought our romance to an end

(CH) I played with you throughout the day
And told you every secret thought
Unlike my other so called friends.
You stood beside me as I fought

2. In your reflected glory I
Could dream of shining far off lands
Where serpents turn to bits of string
And play like kittens in my hand

(CH) In our imaginary world
The butterflies wear (Army) boots
And stamp around the forest chanting
Long lost anthems ...

[Instrumental]

Repeat 1. You used to be my confidante
My underneath the staircase friend
But I fell out of love with you
And brought our romance to an end

Repeat (CH) I played with you throughout the day
I told you every secret thought
Unlike my other so called friends.
You stood beside me as I fought

"These butterflies wearing army boots". Aqui eu dou asas à imaginação, estou num mundo quimérico, e há borboletas, mas sinto que posso visualizar qualquer coisa com essas borboletas, então me agrada a ideia de elas estarem usando enormes coturnos militares. E tão logo calçarem esses coturnos, elas vão caminhar na floresta, entoando hinos há muito tempo perdidos.

Eu as imaginava como punks – borboletas punk, marchando e entoando canções punk. E tudo começou com um violão.

Não gosto de admitir isso, mas hoje eu tenho muitos violões e guitarras. Muitos, mesmo. Sempre penso nisso, sabe? Quando você é garoto, você tem só um, e é o seu precioso violão. Inevitavelmente o primeiro é acústico. Depois, se você fizer um pouco de sucesso, talvez adquira uma guitarra elétrica. Em seguida, à medida que o sucesso aumenta, outra guitarra, que faça algo um pouco diferente, talvez desperte o seu interesse. Daí em diante, o que acontece é que você compra outra porque se encanta com ela, ou, quando obtém aclamação de verdade, o pessoal começa a enviá-las a você. E isso é bonito e não tem como você dizer não. Alguém lhe envia um violão ou uma guitarra que faz isso ou aquilo – é um Alvarez e é muito legal, ou é uma Taylor – e, ao longo dos anos, empresas e pessoas têm me enviado violões e guitarras. Há pouco tempo, ganhei a guitarra que Scotty Moore, o grande guitarrista de Elvis, tocava. Essa tem um significado especial.

De todas elas, porém, a minha guitarra elétrica favorita é a minha Epiphone Casino. Fui à loja de guitarras na Charing Cross Road, em Londres, e disse ao cara: “Você tem uma guitarra que provoca feedback? Eu adoro o que Jimi Hendrix está fazendo”. Sou um grande fã de Jimi. Tive a sorte de assistir a um de seus primeiros shows em Londres e foi como se o céu tivesse explodido. Ele era um sujeito muito legal, muito doce. Em nossas turnês atuais, muitas vezes prestamos homenagem a Jimi, improvisando em cima de “Foxy Lady”. Seja como for, o pessoal da loja disse: “Esta é provavelmente a que vai dar mais microfonia, porque tem corpo oco e ela produz mais volume do que uma guitarra de corpo sólido”. Então eu a levei ao estúdio, e

ela veio com uma alavanca de vibrato Bigsby. Você podia brincar e controlar o feedback, e ela era perfeita para isso. Era uma guitarrinha muito boa, uma guitarrinha quente. Então ela se tornou a minha guitarra elétrica favorita, e eu a utilizei no riff da abertura de “Paperback Writer” e no solo da canção “Taxman”, de George, assim como em várias outras canções ao longo dos anos. Até hoje eu toco nela. Essa Epiphone Casino tem sido uma fiel companheira ao longo da minha vida.

Não gosto de admitir isso, mas hoje eu tenho muitos violões e guitarras. Muitos, mesmo. Quando você é garoto, você tem só um, e é o seu precioso violão.





De todas elas, porém, a minha guitarra elétrica favorita é a minha Epiphone Casino. Fui à loja de guitarras na Charing Cross Road, em Londres, e disse ao cara: “Você tem uma guitarra que provoca feedback? Porque eu adoro o que Jimi Hendrix está fazendo”. Sou

um grande fã de Jimi. Tive a sorte de assistir a um de seus primeiros shows em Londres e foi como se o céu tivesse explodido.

Cook of the House

COMPOSITORES	Linda McCartney e Paul McCartney
ARTISTA	Wings
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>At the Speed of Sound</i> , 1976 Lado B do single "Silly Love Songs", 1976

Ground rice, sugar, vinegar, Seco salt
Macaroni too
Cook of the house
I'm the cook of the house

No matter where I serve my guests
They seem to like the kitchen best
'Cause I'm the cook of the house
Cook of the house

The salad's in the bowl
The rice is on the stove
Green beans in the colander
And where the rest is heaven only knows

Cinnamon, garlic, salt, pepper
Cornbread, curry powder, coffee too
Cook of the house
I'm the cook of the house

No matter where I serve my guests
They seem to like the kitchen best
'Cause I'm the cook of the house
Cook of the house

And the rest is heaven only knows

Cinnamon, garlic, salt, pepper
Cornbread, curry powder, coffee too
Cook of the house (that's the cook of the house)
I'm the cook of the house (she's the cook of the house)

No matter where I serve my guests
They seem to like the kitchen best
'Cause I'm the cook of the house (that's cook of the house)

Cook of the house (she's the cook of the house)
Cook of the house (that's the cook of the house)
I'm the cook of the house
Take it, fellow



Com a família. Brisbane Zoo, 1975

“NO MATTER WHERE I SERVE MY GUESTS, THEY SEEM TO LIKE THE KITCHEN BEST” (“Onde quer que eu sirva a visita, a cozinha é a favorita”). Tinha essa placa na cozinha de uma casa que alugamos certa vez; se eu não me engano, foi na Austrália, talvez na turnê *Wings Over the World*, antes de nosso filho James nascer. Então éramos Linda, Heather, Mary, Stella e eu, todos na mesma casa.

E Linda se lembrou dessa coisa divertida, que a cozinha é o coração da casa – e na prática esta canção é de Linda, com um empurrãozinho meu. Naquela época, no *Wings*, cada membro da banda podia gravar uma canção de sua lavra, então esta foi a canção de Linda do álbum *At the Speed of Sound*. Às vezes, numa canção, basta olhar em volta e citar todas as coisas a seu redor. Nesse caso, ela enumerou todos os temperos – canela,

alho, curry em pó –, porque, em família, a gente passava um tempão na cozinha colocando a mão na massa. Linda era uma ótima cozinheira e adorava alimentar nossa família e amigos, então nada mais apropriado que sua canção se chamasse “Cook of the House”, a mestre-cuca da casa.

Tinha uma brincadeira que fazíamos quando as crianças eram pequenas. Colocávamos uma venda nos olhos delas, aproximávamos algo de seus narizinhos, e elas tinham que adivinhar o que era pelo olfato. Café e chá eram moleza, canela também, então aos poucos você ia experimentando e dificultando: farinha era meio difícil; o sal não era nada fácil. É esse tipo de coisa que a gente fazia para nos divertirmos. Isso foi na era pré-videogames. Na era pré-quase tudo.

De qualquer modo, esta canção tem uma sonoridade simples, de rock’n’roll clássico, basicamente três acordes com um quarto inserido na virada entre o refrão e a estrofe. Poderia ter sido gravada em qualquer momento, entre 1950 e agora. Não é todo mundo que está propenso a começar a canção com o som de bacon fritando em tom de Mi bemol. É isso que a torna especial. Além disso, estou tocando o contrabaixo que pertencia a Bill Black, o baixista de Elvis Presley, então esse legado contribui para a sensação *vintage*. Hoje eu tenho dois instrumentos que pertenceram a membros da banda de Elvis!



Linda cozinhando. Londres, 1977



Linda, Heather, Stella e Lucky na cozinha, Escócia, meados da década de 1970

2 weeks, extra 1/2

Goldlocks Xray Lungs
 Suzie Home for Humps 12:30
 Dog Next Week
 Monkey - Heart
 1000
 Mouse - 200
 Teddy - 300
 Bager - 4.00 - nose Box
 Leg

Cook of The House

^E Ground rice, Sugar, Vinegar, ^(saw) Sage
 Salt macaroni too

^A Cook of The House
 " "

^E no matter where I serve my guests
 They seem to like my Kitchen Best
 The Cook ^A House

^D The Salads in the Bowl, ^A The rice is on the
 stove, ^E green Beans ^B in the Colander
 and where the rest ^B is Heaven only knows

Cinnamon, garlic, Salt pepper corn bread
 Curry powder coffee too

Cook of the house
 I'm the Cook of The house

no matter where I serve my guests
 They seem to like my Kitchen Best
 Oh - macaroni too
 Cook of the house
 no matter where I serve my sweets - Cook of the house

Country Dreamer

COMPOSITORES	Paul McCartney e Linda McCartney
ARTISTA	Paul McCartney e Wings
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	Lado B do single "Helen Wheels", 1973

I'd like to walk in a field with you
Take my hat and my boots off too
I'd like to lie in a field with you
Would you like to do it too, May?
Would you like to do it too?

I'd like to stand in a stream with you
Roll my trousers up and not feel blue
I'd like to wash in a stream with you
Would you like to do it too?

You and I, country dreamer
When there's nothing else to do
Me oh my, country dreamer
Make a country dream come true

I'd like to climb up a hill with you
Stand on top and admire the view
I'd like to roll down a hill with you
Would you like to do it too, May?
Would you like to do it too?

You and I, country dreamer
When there's nothing else to do
Me oh my, country dreamer
Make a country dream come true

I'd like to climb up a hill with you
Take my hat and my boots off too
I'd like to lie in a field with you
Would you like to do it too, May?
Would you like to do it too?

Would you like to do it too?

SIMPLICIDADE. ISSO DESCREVE A MINHA FILOSOFIA NUMA SÓ PALAVRA. E A DE Linda também. Amávamos a liberdade, a natureza – todas as coisas boas da vida. Até hoje eu cultivo um sentimento muito profundo pela natureza. Eu sinto que faço parte dela. Aqui estamos todos nós neste planeta – humanos, animais, criaturas –, e este é o motivo pelo qual eu não me alimento de animais: eu quero que eles tenham sua chance, como eu tive a minha. Sou capaz de criar filhos. Sou capaz de fazer amor. E os animais, por que não seriam? Em essência, porque nós os matamos. Sou vegetariano por mais tempo do que fui um carnívoro tradicional.

Acho que o primeiro verso de “Country Dreamer” é uma homenagem a Ivor Cutler, brilhante poeta e compositor escocês que certa vez se descreveu como um “filósofo musical oblíquo”. Ele, como eu, era fã do surreal. Uma vez eu o ouvi no rádio, talvez no famoso programa de John Peel (mas pode ser também que Peel o tenha conhecido por meio dos Beatles). De um modo ou de outro, telefonei a Ivor e perguntei: “Que tal um jantar?”. Foi assim que a nossa amizade começou. Ivor encarnou Buster Bloodvessel em nosso filme *Magical Mystery Tour* e compôs a adorável cançãozinha “I’m Going in a Field”. Até hoje eu a adoro:

I’m going in a field

I’m going in a field

I’m going in a field to lie down

I’ll lie beside the grass

I’ll lie beside the grass

I’ll lie beside the green grass

E a minha canção começa assim: “*I’d like to walk in a field with you/ Take my hat and my boots off too*”. Era muito parecido com o que fazíamos na Escócia no verão, e eu gosto dessa ideia de que o protagonista use chapéu e botas. Na Escócia, chuva e lama são coisas comuns, ainda mais na fazenda, então era costume usar galochas. Não eram botas exatamente glamorosas. Mas você ia até o riacho, as tirava e entrava.

“*Would you like to do it too, May?*”. Estou ciente de que “*too, May*” pode soar como “*to me*”, mudando o sentido de “quer fazer isso também, May?” para “quer fazer isso pra mim?”, então há um aspecto erótico nisso. Mas estou sempre fazendo isso –

inserindo algo um pouco atrevido. É permitido, como diria Linda. Esse era um dos bordões dela: “É permitido”.

May se torna uma sonhadora do interior: *“You and I, country dreamer/ When there’s nothing else to do”*. São justamente as coisas mais simples da natureza que eu gosto mesmo de fazer. *“I’d like to climb up a hill with you/ Stand on top and admire the view/ I’d like to roll down a hill with you”*. Como Jack e Jill da antiga canção de ninar. É o que toda criança gosta de fazer. Subir o monte, admirar a vista e descer rolando. É o que você deve fazer numa colina. À medida que vamos envelhecendo, já não fazemos isso com tanta frequência. Com o tempo, começa a doer.

Aqui estamos todos nós neste planeta – humanos, animais, criaturas –, e este é o motivo pelo qual eu não me alimento de animais: eu quero que eles tenham sua chance, como eu tive a minha.

COUNTRY DREAMER

① I'd like to walk through a field with you
Take my hat & my boots off too
I'd like to lie in a field with you
Would you like to do it to, ~~me~~,
would you like to do it too,

② I'd like to stand in a stream with you
Roll my trousers up & not feel blue
I'd like to wash in a stream with you
Would you like to do it to me,
... .. Too.

CHORUS

me oh my COUNTRY DREAMER
When there's nothing else to do
You & I COUNTRY DREAMER
make a country dream come true.

3.) I'd like to climb up a hill with you
Stand on top & admire the view
I'd like to roll down a hill with you







Na fazenda. Escócia, 1970

D

A Day in the Life

Dear Friend

Despite Repeated Warnings

Distractions

Do It Now

Dress Me Up as a Robber

Drive My Car



A Day in the Life

COMPOSITORES	John Lennon e Paul McCartney
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</i> , 1967

I read the news today, oh boy
About a lucky man who made the grade
And though the news was rather sad
Well I just had to laugh
I saw the photograph

He blew his mind out in a car
He didn't notice that the lights had changed
A crowd of people stood and stared
They'd seen his face before
Nobody was really sure if he was from
the House of Lords

I saw a film today, oh boy
The English army had just won the war

A crowd of people turned away
But I just had to look
Having read the book

I'd love to turn you on

Woke up, fell out of bed
Dragged a comb across my head
Found my way downstairs and drank a cup
And looking up, I noticed I was late

Found my coat and grabbed my hat
Made the bus in seconds flat
Found my way upstairs and had a smoke
And somebody spoke and I went into a dream

I read the news today, oh boy
Four thousand holes in Blackburn, Lancashire
And though the holes were rather small
They had to count them all
Now they know how many holes it takes to fill the Albert Hall

I'd love to turn you on

A INFLUÊNCIA DO RÁDIO NOS BEATLES NÃO PODE SER subestimada. De fato, você pode pensar no disco *Sgt. Pepper* como um grande programa de rádio. E entender o nosso uso de efeitos sonoros como um jeito de ampliar nosso repertório e alcance. A EMI era uma gravadora tão abrangente e com tanta diversidade antiga que eles tinham uma biblioteca de

sons no mesmo prédio do estúdio. Se eu quisesse incluir o canto dos melros--pretos na canção “Blackbird”, era só localizá-lo no catálogo, fazer o pedido, e alguém ia buscar na biblioteca e trazia a gravação ao estúdio. Então começamos a esquadrinhar essa biblioteca, e foi muito libertador.

Uma das coisas que sempre me intrigou quando criança foi como um apresentador era anunciado no rádio. Digamos que fosse Ken Dodd, o grande comediante de Liverpool. Ele chegava dizendo: “Bem”, e então o público do estúdio dizia “Uau” e caía na gargalhada. A minha cabeça se incendiava. O que será que ele fez? Baixou a calça? Fez uma careta? Mostrou sua famosa varinha de cócegas? O que será que ele fez? Esse mistério me empolgava. Então, eu dizia aos outros caras: “Vamos usar um som da biblioteca, um som do público rindo quando ‘o primeiro e único Billy Shears’ é apresentado para cantar ‘With a Little Help from My Friends’”. Usávamos esse efeito como Ken Dodd. Realmente gostávamos de excitar a imaginação.

E não há força mais poderosa do que a sua imaginação. Com a televisão e os filmes, está tudo mastigado; você enxerga o visual da personagem Henrietta Gibbs. No rádio, você cria a sua própria Henrietta Gibbs. Essa era a grande sacada do *Sgt. Pepper*. Tentaram fazer um filme disso, mas não deu certo, porque todo mundo já tem seu próprio filme.

A outra grande influência do *Sgt. Pepper*, que certamente ganha destaque em “A Day in the Life”, é que naquela época eu ouvia muita coisa de vanguarda. Stockhausen. Luciano Berio. John Cage – sabe, a peça silenciosa 4’33”. Intrigado com tudo isso, eu queria ter um extraordinário momento instrumental no meio de “A Day in the Life”. Daí conversei com George Martin, que fazia o arranjo orquestral. Na mesma linha do coreógrafo

Merce Cunningham, que costumava dizer “puxe-os pelo palco com uma corda”, aqui a minha instrução foi para que todos na orquestra começassem com a nota mais baixa em seu instrumento e subissem para a nota mais alta em seu instrumento, ao longo de um certo número de compassos.

No dia da sessão, George Martin teve que ensaiar com eles as diferentes etapas do processo. Julga-se que músicos com formação clássica não gostam da ideia de improvisação, mas achei interessante a divisão da orquestra em grupos. A sessão de cordas era como um grupo de ovelhas: “Se você subir, eu subo junto. Não vou ficar para trás”. Mas os trompetes e os instrumentos de sopro foram muito receptivos à ideia de se expandir, talvez porque seja uma parte meio esquecida da orquestra. Estavam prontos para qualquer coisa.

Estávamos mesmo determinados a evoluir e encontrar meios de agregar todos esses outros componentes ao que era conhecido como música “popular”. Esta ideia nos atraía: a ideia de ampliar – não só seguir – a tradição.



Conduzindo a orquestra. Studio 1, Abbey Road Studios, Londres, fevereiro de 1967

Daí conversei com George Martin, que fazia o arranjo orquestral. Na mesma linha do coreógrafo Merce Cunningham, que costumava dizer “puxe-os pelo palco com uma corda”, aqui a minha instrução foi para que todos na orquestra começassem com a nota mais baixa em seu instrumento e subissem para a nota mais alta em seu instrumento, ao longo de um certo número de compassos.



Capa do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, com Karlheinz Stockhausen (fileira de trás, quinto da esquerda para a direita), 1967

Dear Friend

COMPOSITORES	Paul McCartney e Linda McCartney
ARTISTA	Paul McCartney e Wings
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Wild Life</i> , 1971

Dear friend, what's the time?
Is this really the borderline?
Does it really mean so much to you?
Are you afraid, or is it true?

Dear friend, throw the wine
I'm in love with a friend of mine
Really truly, young and newly wed
Are you a fool, or is it true?

Are you afraid, or is it true?

MUITAS VEZES, EU PENSAVA EM JOHN E EM COMO FOI UMA
PENA termos discutido em algumas ocasiões de modo
tão público e tão cruel. Quando eu compus esta

canção, no comecinho de 1971, ele tinha chamado o álbum *McCartney* de “lixo” na revista *Rolling Stone*. Foi um período bem complicado. Me bateu uma tristeza pelo rompimento da nossa amizade, e esta canção meio que veio à tona. “*Dear friend, what’s the time?/ Is this really the borderline?*”. Vamos nos separar? É aqui que você pega o seu rumo, e eu sigo o meu caminho? (“*you go your way; I’ll go mine*”).

No finzinho de 1969, John veio muito faceiro e nos disse que estava tudo acabado. Na ocasião, alguns de nós estávamos presentes na sala de reuniões da Apple. Acho que George estava visitando a família, e Ringo e eu estávamos lá, mas John dizia “não” a toda e qualquer sugestão. Eu achava que deveríamos voltar a tocar em shows menores, mas a resposta veio: “Não”. Por fim, John disparou: “Sabe, eu tenho uma coisa para dizer a vocês: estou saindo dos Beatles”. Ficamos todos chocados. As relações estavam tensas, mas ficamos ali sentados nos perguntando: “Como é? Por quê? Por quê? Por quê?”. Era como um divórcio, e ele tinha acabado de se divorciar de Cynthia no ano anterior. Eu me lembro de que ele disse: “Ah, isso é muito emocionante”. Isso era bem típico de John, e eu admirava esse tipo de comportamento contraditório nele desde que éramos garotos, quando o conheci. Ele era mesmo um pouco maluco, no melhor sentido possível. Conseguimos entender o que ele quis dizer, mas não pareceu tão emocionante para quem ficou do outro lado.

Na imprensa, eu mantive silêncio sobre a separação de John e os Beatles. Eu realmente não tinha muitas acusações para lançar, mas John lançava algumas nas entrevistas. Ele me acusou de anunciar a separação dos Beatles para promover o álbum *McCartney*, mas eu só estava respondendo com

honestidade às perguntas da coletiva de imprensa na Apple. Eu não queria dar entrevistas para promover o disco, mas Peter Brown da Apple fez perguntas como: “Está planejando um novo álbum ou single com os Beatles?”. Minha resposta foi: “Não”. Eu não via razões para mentir.

John dizia coisas como: “Foi uma porcaria. Os Beatles eram uma droga”. Além disso: “Eu não acredito nos Beatles, não acredito em Jesus, não acredito em Deus”. Farpas muito dolorosas de se atirar por aí, e eu era o alvo das farpas, e isso foi doído. Lá estava eu, tendo que ler tudo isso e, por um lado, fiquei pensando: “Vá se ferrar, seu idiota maldito”. Mas, por outro, pensei: “Por que você está dizendo isso? Está aborrecido comigo, com ciúme ou o quê?”. E pensando cinquenta anos depois, eu ainda me pergunto como ele deve ter se sentido. Ele tinha enfrentado muita coisa. O pai dele sumiu de casa, ele perdeu o tio George, que era uma figura paterna; a mãe dele; Stuart Sutcliffe; Brian Epstein, outra figura paterna; e agora a banda dele. Mas John pegou todas essas emoções e as envolveu numa bola de Lennon. Era isso que o formava. Era esse o fascínio.

Eu bem que tentei. Eu estava meio que respondendo a ele aqui, perguntando: “Precisa ser assim tão doloroso?”. Eu acho que este é um bom verso: “*Are you afraid, or is it true?*”. Em outras palavras: “Por que essa discussão está acontecendo? Será porque você tem medo de alguma coisa? Tem medo da separação? Tem medo de que eu faça algo sem você? Tem medo das consequências de seus atos?”. E a parte “*Or is it true?*”: São verdadeiras todas essas alegações lesivas? Esta canção brotou nesse tipo de espírito. Poderia ser chamada de

“What the Fuck, Man?” (“Que porra é essa, cara?”), mas não sei se teríamos escapado impunes então.

Será que nós três – George, Ringo e eu – pensamos em continuar sem John? Acho que não. Éramos uma unidade, um quarteto. Chegamos até a brincar sobre formarmos um grupo chamado “The Threetles”, mas não pensamos nisso seriamente. Nunca passou de uma piada.

Fizemos algumas coisinhas juntos antes de cada um seguir o seu caminho. Yoko, John e eu fizemos “The Ballad of John and Yoko”. Ele me chamou porque sabia que essa era uma ótima maneira de fazer um disco. “Vamos dar uma passadinha no estúdio Abbey Road. Quem mora ali perto? Paul. Quem vai tocar bateria nessa gravação? Paul. Quem sabe tocar baixo? Paul. E quem vai fazer isso se eu pedir com jeitinho? Paul.” Não se acanhou nem um pouco em perguntar. É provável que ele tenha dito algo como: “Ah, tem esta canção que eu quero gravar. Quer participar?”. E é provável que eu tenha dito: “Sim, por que não?”.

Ainda existiam muitas pontas soltas a amarrar. Ainda tínhamos que superar toda a questão comercial. Lembre-se de que eu o processei no tribunal. Processei meus amigos de Liverpool, meus amigos de longa data, no tribunal. Mas, no final, acho que tocar naquela sessão com ele e Yoko contribuiu para que depois tivéssemos algumas reuniões e conversas amigáveis. Acho que esta canção, “Dear Friend”, também ajudou. Imagino que ele tenha ouvido. Acho que ele ouvia os meus discos quando eram lançados, mas nunca me respondia diretamente. Esse não era o estilo dele. Éramos dois caras; não era tipo menino e menina. Naquela época, dois amigos não costumavam demonstrar muitas emoções um para o outro.

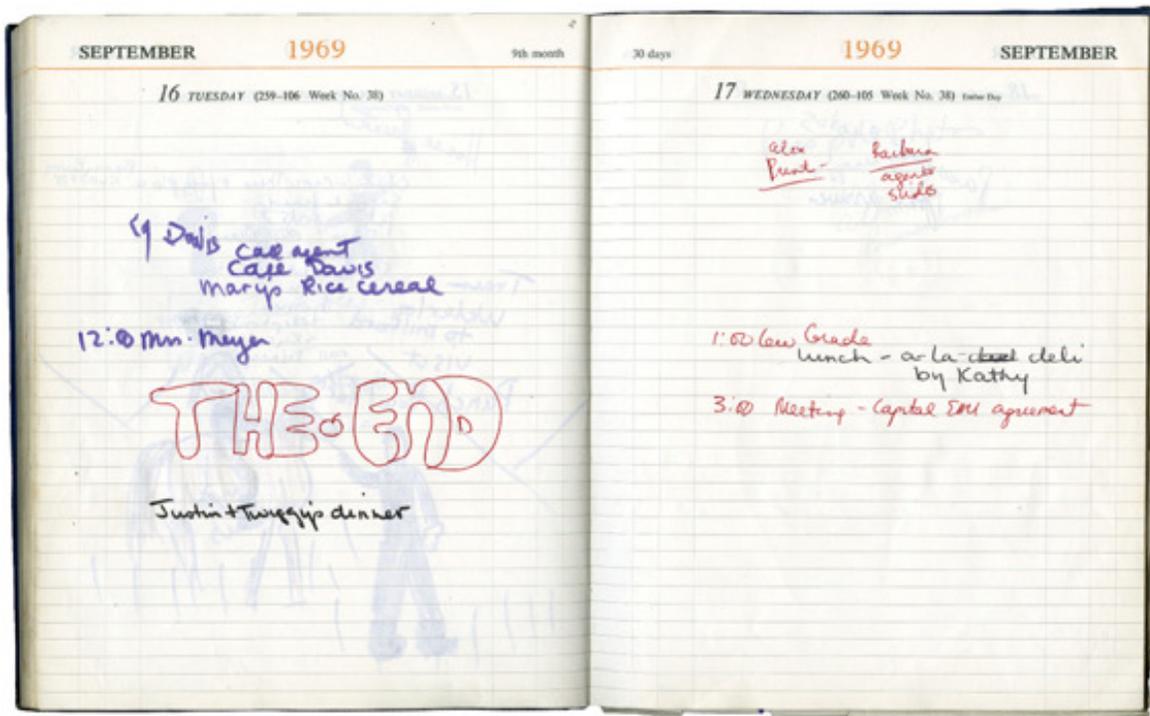
Fiquei muito contente por termos voltado a nos dar bem naqueles últimos anos, por termos passado bons momentos antes de ele ser assassinado. Sem dúvida, para mim, teria sido a pior coisa do mundo se ele tivesse sido morto enquanto o nosso relacionamento ainda estava ruim. Eu ia pensar: “Ah, se eu tivesse feito isso, se eu tivesse feito aquilo...”. Teria sido uma grande jornada de culpa para mim. Mas, felizmente, o nosso último encontro foi muito cordial. Conversamos sobre técnicas de fazer pão.



Single "The Ballad of John and Yoko". Foto da capa feita por Linda, 30 de abril de 1969



John Lennon fotografado por Linda. Santa Monica, 1974





Com John Eastman, John Lennon, Yoko Ono, Allen Klein, Ringo Starr, Maureen Starkey e Peter Howard. Escritório da Apple, Londres, 1969



John Lennon e Yoko Ono. Sala de estar de Paul. Londres, 1969



Londres, 1969

Será que nós três - George, Ringo e eu -
pensamos em continuar sem John? Acho

que não. Éramos uma unidade, um quarteto. Chegamos até a brincar sobre formarmos um grupo chamado “The Threetles”, mas não pensamos nisso seriamente.

Despite Repeated Warnings

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Henson Studios, Los Angeles; Hog Hill Mill, Sussex; e Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Egypt Station</i> , 2018

Despite repeated warnings
Of dangers up ahead
The captain won't be listening
To what's been said

He feels that there's a good chance
That we have been misled
And so the captain's planning
To steam ahead

What can we do?
What can we do?
What can we do to stop this foolish plan going through?
What can we do?
What can we do?

This man is bound to lose his ship and his crew

Despite repeated warnings
From those who ought to know
Well he's got his own agenda
And so he'll go

Those who shout the loudest
May not always be the smartest
But they have their proudest moments
Right before they fall

Red sky in the morning
Doesn't ever seem to faze him
But a sailor's warning signal
Should concern us all

How can we stop him?
Grab the keys and lock him up
If we can do it
We can save the day

The engineer lives with
His wife and daughter Janet
But he misses them so

Although he's working with
The best crew on the planet
They never want him to go

He had a premonition
He senses something's wrong
And by his own admission
He knew it all along

The captain's crazy
But he doesn't let them know it
He'll take us with him
If we don't do something soon to slow it
How can we stop him?
Grab the keys and lock him up
If we can do it
We can save the day

Below decks the engineer cries
The captain's gonna leave us when the temperatures rise
The needle's going up
The engine's gonna blow
And we're gonna be left down below
Down below

Yes we can do it
Yeah we can do it now

If life would work out
The way you plan it
That'd be so fine
For the wife and Janet
Sometimes you might
Have to battle through it

But that's the way you learn
How you've got to do it

Yes we can do it, whoa whoa

Despite repeated warnings
Of dangers up ahead
Well the captain wasn't listening
To what was said

So we went to the captain
And we told him to turn around
But he laughs in our faces
Says that we are mistaken

So we gather around him
Now the ropes that have bound him
Prove that he should have listened
To the will of the people
It's the will of the people
It's the will of the people

ERA UMA VEZ UM PRESIDENTE CHAMADO TRUMP QUE ACHAVA que a mudança climática era uma farsa – uma farsa criada pelos chineses. É triste, mas ele não foi o único a ignorar essa ameaça ambiental. Eu me lembro de ter lido um artigo de jornal no Japão que dizia: “Ninguém está fazendo nada a respeito, apesar dos repetidos avisos”. Gostei dessa expressão. Foi o suficiente para me inspirar.

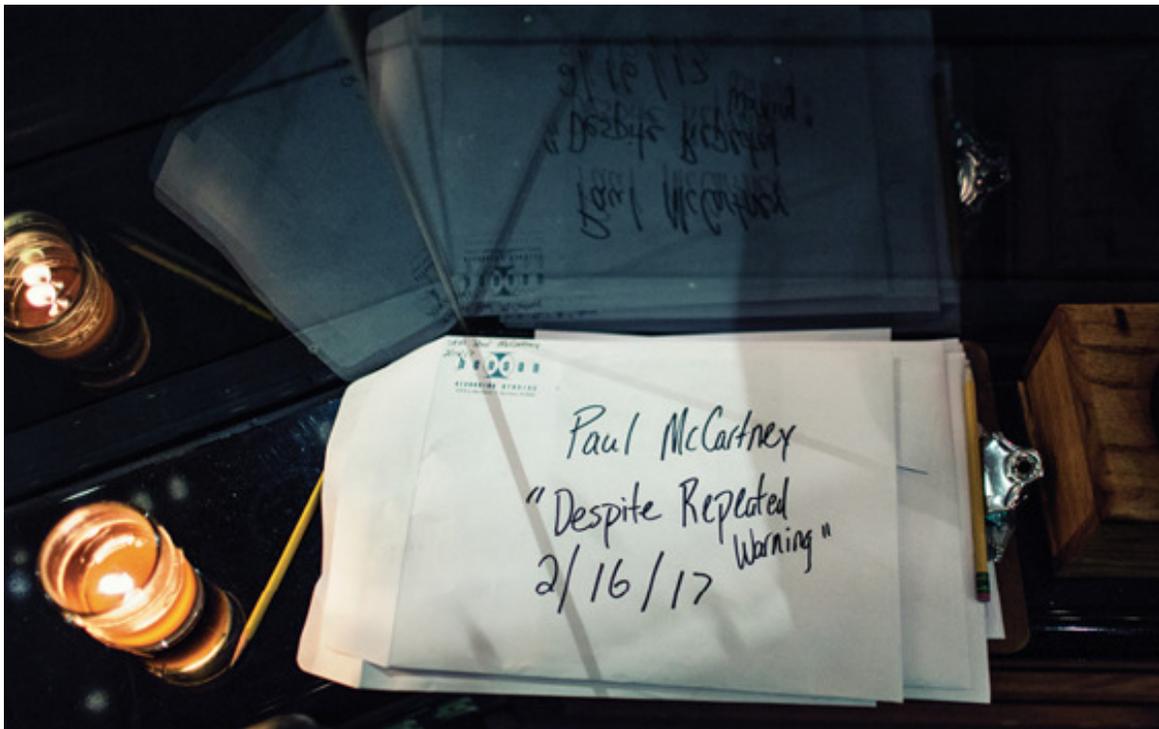
Toda essa questão da mudança climática não é novidade. Na verdade, quando eu era criança em Liverpool, eu me lembro de ter assistido a um programa em preto e branco, nos primórdios da televisão, um programa infantil nos moldes de *Blue Peter* – com variedades e fatos atuais. Três cientistas bem velhinhos falaram sobre o futuro do mundo e o que tínhamos que fazer. Chamaram aquilo de “Plano para o Futuro”, e eu, na minha pré-adolescência, fiquei muito impressionado. Pensei: “Bem, é uma boa ideia começar a trabalhar nisso agora”.

Sempre componho canções sobre o que me interessa. O tema não precisa ser importante; pode ser só uma canção de amor sentimental ou uma canção triste. E, às vezes, pode ser uma canção na qual estou tentando dizer algo às pessoas, algo que eu considere uma mensagem que vale a pena ser transmitida. Paradoxalmente, nem sempre são essas que o público acaba curtindo, mas sei que alguém lá fora vai captar a mensagem e, por isso, vale a pena fazer.

Quando começamos a gravar “Despite Repeated Warnings”, no Henson Studios em Los Angeles, a coisa toda em minha mente foi ganhando meio que o formato de uma ópera. Comecei a imaginar as falas como se fossem uma cena no palco, uma ópera de Gilbert e Sullivan, a tripulação do navio em uniformes listrados e o capitão louco num espalhafatoso chapéu dourado berrante.

“Despite Repeated Warnings” é uma espécie de épico e passa por uma série de mudanças, tanto em andamento quanto em tonalidade. É uma forma de medley semelhante a “Band on the Run” e o lado B de *Abbey Road*. Gosto muito do desafio de elaborar essas canções que embarcam numa jornada. E sempre gostei de visualizar esta canção sendo encenada. Na minha

cabeça, era quase como se a cena se desenrolasse no átrio de uma igreja, uma pequena produção escolar, cantando em coro: “*What can we do? / What can we do? / What can we do? / ... / this foolish plan*”. Como diz aquela folclórica canção: “O que vamos fazer com o marujo bêbado?”. A melodia fica bem semelhante a isso.



Henson Studios, 2017

“*The best crew on the planet*” é como eu chamo o meu pessoal de palco, então num show eu digo ao público: “E vamos escutá-la com a melhor equipe do planeta”. E isso também se infiltrou na canção.

Do ponto de vista panorâmico, enfrentávamos uma situação política, em especial nos Estados Unidos, em que estava no comando um fanfarrão de comportamento bastante instável, para dizer o mínimo. Ele até pode gritar mais alto, mas não

necessariamente é o mais inteligente. Tem gente que acredita tanto em seus próprios mitos que esses mitos acabam se tornando fatos em suas mentes. Muitas vezes eu penso: “Como é que uma pessoa consegue se safar dizendo as coisas que ele diz?”. Mas então, dois dias depois, o ciclo de notícias nos traz outra coisa que ele disse, e então a declaração anterior, aquela que pensávamos que ele jamais se safaria por ter dito aquilo, fica para trás, e é difícil o assunto voltar à pauta.



É como quando os jornais dizem algo completamente errôneo sobre você, daí você liga pra eles e diz: “Isso é pura invenção, eu não fiz isso”. Eles respondem: “Ok, vamos corrigir isso”. A primeira reportagem estava na primeira página, mas quando você procura a correção, está na página 29, e é claro, no rodapé: “Há indícios de que não foi bem isso que aconteceu”. E o que é pior, o público se lembra da reportagem inicial e nunca lê a retratação.

Mas sou uma pessoa esperançosa, e é por isso que lançamos a campanha “Meat-Free Monday” (Segunda-feira sem carne). A meta é lembrar às pessoas que não é preciso uma grande mudança no estilo de vida para obter um impacto positivo no meio ambiente. Claro, gostaríamos que você fizesse isso não só às segundas-feiras, mas ficar sem carne um dia por semana já faz uma grande diferença. E se você for avaliar o impacto de alguém como Greta Thunberg, é inspirador. Em um ano, ela passou de solitários protestos contra a crise climática no pátio da escola para atrair dezenas de milhares de pessoas que hoje a ouvem falar. A crise climática é, com razão, uma grande preocupação para as novas gerações. Então, talvez esses avisos repetidos estejam começando a surtir efeito.

E se você for avaliar o impacto de alguém como Greta Thunberg, é inspirador. Em um ano, ela passou de solitários protestos contra a crise climática no pátio da escola para atrair dezenas de milhares de pessoas que hoje a ouvem falar. A crise climática é, com razão, uma grande preocupação para as novas gerações. Então, talvez esses avisos repetidos estejam começando a surtir efeito.

The engineer lives with
His wife and daughter Janet
But he misses them so

Although he's working with
The best crew on the planet
They never want him to go

He had a premonition
He senses something wrong
And by his own admission
He knew it all along

The captain's going crazy
But we don't know it
He'll take us with him
If we don't do something
Soon to slow it

How can we stop him
Grab the keys & lock him up

If life would work out
The way you plan it
That'd be just fine
For the wife and Janet
Sometimes you might
Have to battle through it
That's the way you learn
How you've gotta do it
Yes you can do it whoa ---

DESPITE

End section.

So we went to the captain
And we told him to turn round
But he laughs in our faces
Says that we are mistaken

So we gather around him
Now the ropes that have bound him
Prone that he should have listened
To the will of the people
To the will of the people
It's the will of the people

Distractions

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Hog Hill Mill, Sussex
LANÇAMENTO	<i>Flowers in the Dirt</i> , 1989

What is this thing in life
That persuades me to spend
Time away from you?
If you can answer this
You can have the moon

This is the place to be
Any way you can see
There's a lovely view
Why are there always
So many other things to do?

Distractions
Like butterflies are buzzing
Round my head

When I'm alone
I think of you
And the life we'd lead if we could only be free
From these distractions

The postman's at the door
While the telephone rings
On the kitchen wall
Pretend we're not at home
And they'll disappear

I want to be with you
Tell me what I can do
Nothing is too small
Away from all this jazz
We could do anything at all
Distractions
Like butterflies are buzzing
Round my head
When I'm alone
I think of you
And the things we'd do if we could only be through
With these distractions

I'll find a peaceful place
Far away from the noise
Of a busy day
Where we can spend our nights
Counting shooting stars

Distractions
Like butterflies are buzzing
Round my head
When I'm alone
I think of you
And the things we'd do if we could only be through
With these distractions
Like butterflies they're buzzing
Round my head
When I'm alone
I think of you
And the life we'd lead if we could only be free
From these distractions

AS VEZES, EU ME DOU CONTA DE QUE, APÓS COMPOR UMA canção, falta nela um toque especial. Eu tinha composto “Distractions” ao violão. Depois notei que ela precisava de um arranjo para decolar de verdade. Eu tinha ouvido falar num dos arranjos de Prince no *Sign o' the Times*, o álbum dele de 1987, e vi que o crédito do arranjador era alguém de nome Clare Fischer, sem mais informações a respeito. Visualizei essa dama muito talentosa que havia feito mágica no disco do Prince.

Quando se tratava dos Beatles, tínhamos começado como um quarteto de rock'n'roll muito simples, então escrever arranjos para outros músicos era um mundo que não tínhamos explorado. Quando aprendíamos uma canção nova, só mostrávamos um ao outro como tocá-la: tocar um acorde de Sol aqui, depois mudar para um acorde de Dó, e assim por diante. Costumávamos nos descrever simplesmente como um “combo”. Na realidade, escrevi umas cartas a alguns jornalistas, tentando despertar o interesse

deles, dizendo: “Somos um combo de rock semiprofissional”. E, até trabalharmos no estúdio Abbey Road, nunca tínhamos pensado em incluir qualquer outra instrumentação além de nós mesmos.

A adição de outros elementos ocorreu pela primeira vez em meados dos anos 1960, na canção de John “You’ve Got to Hide Your Love Away”. George Martin sugeriu que inseríssemos um solo de flauta nela, então pensamos: “Certo, vamos tentar”. Selecionar músicos sempre foi um dos pontos fortes de George. Ele conhecia o meio, então sempre tínhamos os caras top, geralmente músicos clássicos ou músicos de jazz que participavam das sessões para obter uma grana extra. Foi assim que fomos persuadidos pela primeira vez a introduzir outros instrumentos. E, é claro, “Yesterday” estava no mesmo álbum, *Help!*, e George fez um arranjo para quarteto de cordas que acompanhou o meu violão. Foi a primeira vez que uma canção dos Beatles teve apenas um de nós; antes disso, sempre tocava a banda inteira. Assim, percebemos como tudo era feito e começamos a ampliar nossos horizontes. Agora, o céu era o limite.

Então, com a ajuda de Linda (que era ótima em rastrear pessoas), combinei de me encontrar com Clare Fischer em Los Angeles, imaginando que seria uma jovem promissora, para falar na possibilidade de trabalharmos juntos. Mas a pessoa que eu pensava ser mulher acabou sendo homem, um cavalheiro de meia-idade de visual bem comum. Sem dúvida, as aparências enganam! Falei com ele sobre talvez acrescentarmos um quarteto de sopro ou algo assim. Contei a ele que o meu pai tentou aprender a tocar clarinete quando éramos crianças e ficava sempre lá no quarto de cima fazendo aqueles chiados,

porque se você não sabe tocar clarinete, o som é horrível. E como meu pai gostava de tocar clarinete (mas foi persuadido a desistir), sempre tive uma afeição pelo tom rico e amadeirado desse instrumento. Então, nós o incluímos no arranjo, o que conferiu à canção um ar mais de Benny Goodman do que, digamos, Sidney Bechet.



Com Morris Repass, Hamish Stuart, Linda, Clare Fischer e Arne Frager.

O significado da letra é mais direto do que em outras canções minhas. Eu gosto dessa ideia de que na vida, em geral, acabamos sempre nos distraíndo do que pretendemos fazer. Esta canção está dizendo que a vida é o que acontece enquanto você está a caminho de fazer outras coisas; ela está sempre em trânsito. Expressei isso, como costumo fazer, em termos românticos: *“What is this thing in life/ That persuades me to*

spend/ Time away from you?”. Mas acho que isso é verdade, não só em termos românticos, mas com milhões de coisas. Até mesmo quando você medita, como eu, outras coisas acabam entrando em sua cabeça. É uma sorte quando você chega a seu mantra. Sua cabeça está flutuando e, “Ah, que boa ideia, vou fazer isso”, e é difícil ficar ali quietinho e simplesmente deixar o mantra rolar em sua cabeça. Acho que nisso reside o valor da meditação. A minha mente está tão ativa que é bom tentar bloquear todas aquelas coisinhas que ficam em nosso caminho, tentando fazer a gente tropeçar. Caso contrário, como escreveu T. S. Eliot, acabamos “distraídos da distração pela distração”.

DISTRACTIONS.



① ^{G min 7} What is this thing in life ^{A min 7} ^(-maj)
That persuades me to spend ^{D min 7}
Time away from you ^{G min} ?
If you can answer this ^(A min 7 - maj)
you can have the moon. ^{D min}

② This is the place to be ^{REPEAT (Chords)}
Any way you can see
There is a lovely view
Why are there always so many ^{other} things to do?

(HORUS) Distractions ^(Bb)
Like butterflies are buzzing ^{F.}
round my head ^{G min}
When you alone I think of you ^F
And the life we lead if we could only be free ^{Eb}
from these distractions ^{Bb Eb F G min}
^(BASS BIT)

⑤ ^{RIFF} I'll find a peaceful ^{place} far away from
The noise of a busy day
where we can spend our nights
Counting shooting stars
~~If you CAN TRUST in me AND IF YOU TRUST IN ME~~
~~I will know you'll BE ABLE TO SEE~~
~~THE WAY TO A BETTER~~
~~WHY IS THERE always someone~~ THERE'S ANOTHER WAY.
Always with something else to say
"Distractions."

Do It Now

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Henson Studios, Los Angeles; Hog Hill Mill, Sussex; e Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Egypt Station</i> , 2018

Got the time, the inclination
I have answered your invitation
I'll be leaving in the morning
Watch me go

I don't know where the wind is blowing
Got directions to where I'm going
Nothing's certain
That's the only thing I know

Do it now, do it now
While the vision is clear
Do it now
While the feeling is here

If you leave it too late
It could all disappear
Do it now
While your vision is clear

I don't regret the steps I'm taking
The decision that I'm making
Is the right one, or I'm never
Going to know

Got the time, the inclination
(It's not too late)
I have answered your invitation
(You've still got time)
I'll be leaving in the morning
(Follow the beat of your heart)
Watch me go

So do it now, do it now
While your vision is clear
Do it now
While the feeling is here

If you leave it too late
It could all disappear
So do it now
While your vision is clear



SE O MEU IRMÃO MAIS NOVO E EU ESTIVÉSSEMOS PROCRASTINANDO no dever de casa ou numa tarefa, ou se na rua passasse um cavalo deixando um rastro de bosta, o nosso pai nos mandava resolver o assunto na hora – hoje é difícil imaginar isso, mas ainda havia cavalos circulando na rua quando eu era criança. Ele nos entregava balde e pá e dizia: “Vão lá recolher”.

Ele tinha razão, era uma coisa muito sábia de se fazer. Aplicava o esterco no jardim, e isso fazia as flores crescerem muito bonitas. Ele adorava jardinagem e plantava flores como dalias, bocas-de-lobo e alfazemas. Mas era muito constrangedor para duas crianças pequenas ter que coletar o estrume. Dizíamos: “Não, pai, que nojo!”. Se você tentava enrolar dizendo: “Amanhã eu junto”, ele dizia: “Nada disso. Faça agora mesmo. F-A-M: faça agora mesmo”. Todos os meus filhos conhecem a expressão. Contei a eles que era o meu pai quem dizia isto: “Não adiem. F-A-M”. Veja bem, sempre pensei que a abreviação de

“Do It Now”, “D-I-N”, daria um nome perfeito para uma gravadora. *Din*. Que em inglês significa “estrépito, barulho”.

“*Do it now, do it now/ While the vision is clear/ Do it now/ While the feeling is here*”. Essa mensagem que meu pai nos passou permanece tão verdadeira quanto na época em que éramos crianças. Acho que isso coloca o dedo na ferida: livre-se da hesitação e da dúvida, simplesmente siga em frente. Assim, no dia seguinte, você não precisa pensar: “Foi a coisa certa a fazer?”. Você abriu o jogo, derramou sua coragem na página e, quer queira, quer não, o produto é esse. Sou plenamente a favor dessa abordagem de trabalho. Quando começamos a compor canções, não podíamos nos dar ao luxo de deixar para amanhã. Depois que John e eu começávamos a fazer uma canção, ou eu começava sozinho, não havia outro lugar para ir. Tínhamos que terminar, e isso nos deixou muito disciplinados. Tem algo nisso que envolve fazer enquanto estiver com a visão.

Isso também vale em outros empreendimentos criativos. Pintei muitos quadros nos anos 1990, e quase sempre os fazia de uma só vez, então eu ficava três ou quatro horas na frente do cavalete fazendo aquela pintura, porque eu achava que retomar não era divertido. Era como um problema para resolver: “Em qual tipo de humor eu estava? Que visão eu estava tendo? Que emoção me trouxe até aqui?”. Ao passo que, fazendo na mesma hora, você já resolve a maior parte dos problemas, responde às perguntas básicas e, *tcha-ram*, eis o seu quadro ou eis sua canção. Mais tarde, você pode fazer alguma alteração se quiser, mas não precisa voltar e pensar: “Ah, qual era mesmo aquela visão que eu tive para fazer isso?”. Por isso, acho que é um bom conselho dizer: Faça agora mesmo, enquanto estiver clara a visão.



Com o pai, Jim, e o irmão, Mike. Liverpool, início dos anos 1960

Um amigo meu, um pintor britânico, estava olhando meus quadros e me disse: “Bem, esse estilo de pintura se chama *alla prima*, que se traduz como ‘na primeira vez’”. Quando aplicado à pintura, isso significa “em uma sessão”. Você não fica pintando indefinidamente novas camadas, como fazem muitos grandes pintores, coisa que perderia a graça para mim, e eu estava pintando para me divertir, estava pintando para sentir prazer. Já andei lendo sobre a vida de pintores e muitos aspectos realmente nada têm de divertidos. É uma maldição, eles acabam ficando loucos. Li uma biografia de Willem de Kooning recentemente. Teve um quadro em que ele ficou o ano todo trabalhando. Claro,

o resultado ficou excelente, mas eram apenas perguntas intermináveis, intermináveis. Ele estava ficando bêbado, estava ficando louco, se separando da mulher e vivendo essa vida louca só para acertar esse quadro. Esse tipo de coisa não faz a minha cabeça, e vou sempre escutar o meu pai, talvez não mais gritando, mas sussurrando em meu ouvido para eu ir em frente: “Faça agora mesmo”.

DO IT NOW

Piano intro

V.1) GOT THE TIME - THE INCLINATION
I HAVE ANSWERED YOUR INVITATION
I'LL BE LEAVING IN THE MORNING
WATCH ME GO

V2) → DON'T KNOW WHERE - THE WIND IS BLOWING
GOT DIRECTIONS TO WHERE I'M GOING
NOTHING'S CERTAIN
THAT'S THE ONLY THING I KNOW

CH. DO IT NOW, DO IT NOW
WHILE THE VISION IS CLEAR
DO IT NOW WHILE
THE FEELINGS STILL HERE

IF YOU LEAVE IT TOO LATE
IT COULD ALL DISAPPEAR

(SO) DO IT NOW
WHILE YOUR VISION IS CLEAR

V1) GOT THE TIME - THE INCLINATION
I HAVE ANSWERED YOUR INVITATION
I'LL BE LEAVING IN THE MORNING
WATCH ME GO

V2) DON'T KNOW WHERE etc. ↑

CH. DO IT NOW (SO) DO IT NOW
WHILE YOUR VISION IS CLEAR
DO IT NOW WHILE THE FEELING IS HERE
IF YA LEAVE IT TOO LATE
IT COULD ALL DISAPPEAR
(SO) DO IT NOW WHILE YOUR VISION IS CLEAR



Twin Freaks, quadro pintado por Paul, 1990



Egypt Station, quadro pintado por Paul, 1988



East Hampton, 1990

Dress Me Up as a Robber

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	AIR Montserrat, e AIR Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Tug of War</i> , 1982 Lado B do single "Take It Away", 1982

You can dress me up as a robber
But I won't be in disguise
Only love is a robber
And he lives within your eyes

You can dress me up as a sailor
But I'll never run to sea
As long as your love is available to me
What do I do with a sea of blue?

Dressing me up
It doesn't make a difference
What you want to do
Whichever way you look at it
I'm still in love with you

We go on forever
I may never make a change

Dressing me up
And if I don't convince you
You needn't look too far
To see that I'm not lying
I love you the way you are
What's the point of changing
When I'm happy as I am?

You can dress me up as a soldier
But I wouldn't know what for
I was the one that told you he loved you
Don't wanna go to another war
No no no

NÃO HÁ COMO NEGAR: DANÇAR É COMIGO MESMO. SE EU ESTOU numa festa e começa a tocar uma música animada, eu gosto de dançar. É algo que a minha esposa, Nancy, e eu apreciamos muito. Após um show, quando a banda e a equipe se reúnem para tomar um drinque, somos sempre os primeiros na pista de dança. Certas canções simplesmente têm esse poder, e também tem aquelas faixas que se tornam dançantes sem ser algo intencional.

Algumas canções compostas por John e eu, como “I Saw Her Standing There”, simplesmente fazem todo mundo se levantar e invadir a pista de dança. “Twist and Shout” é outra que funciona muito bem para isso. Dançar sempre foi um grande ato social. Era a maneira de encontrar seu parceiro ou sua parceira, isso

muito antes dos encontros *on-line*. Uma vez eu me lembro de que fomos dançar, Nancy e eu, com Ringo e a esposa dele, Barbara, e ficamos lá sentados pensando: “O que é que estamos fazendo aqui?”. Sabe, nós já tínhamos nossos parceiros.

Quando você está tentando compor algo, em geral está procurando um gancho para começar. Escrevi isto, se não estou enganado, no verão de 1980, na Escócia. E por algum motivo pensei apenas: “Você até pode me vestir como um ladrão, mas isso não vai mudar meus sentimentos por você”. A ideia básica era essa. “You can dress me up as a soldier/ But I wouldn’t know what for/ I was the one that told you he loved you/ Don’t wanna go to another war”. Esse foi um toque pacifista.

Temos uma longa tradição de canções sobre soldados indo à guerra. As canções têm modismos, e acho que muitos de nós tínhamos amigos que estavam indo ao Vietnã – ou estavam tentando evitar ter que ir ao Vietnã. Era a nossa faixa etária, o nosso grupo; o fato de que americanos de nossa faixa etária estavam indo para lá fez a ficha cair para nós.

Todos esses movimentos pacifistas têm sido relevantes desde os anos 1960. No meu caso, tudo começou quando fui conhecer Bertrand Russell, já um nonagenário, em Londres. Acho que foi por volta de 1964, e ele morava em algum lugar em Chelsea – na Flood Street, talvez –, e um amigo de um amigo disse: “Você deveria ir lá falar com ele”. Eu o tinha visto na tevê e me pareceu um orador interessante. Eu também tinha lido algumas coisas dele e fiquei impressionado com sua dignidade e com a precisão com que ele conseguia expressar uma ideia. Então fui lá, bati à porta, e um estudante americano – seu assistente ou algo assim – veio até a porta e eu disse: “Oi. Posso falar com o sr. Russell?”. Apareci sem aviso prévio, que era como costumávamos fazer.

Lembre-se, estávamos nos anos 1960 – os libertários anos 1960 –, quando você não precisava marcar hora ou pedir permissão para telefonar a alguém. Por isso, até hoje eu adoto esse método. Penso: “Bem, se ele estiver, tudo bem, e se ele quiser me receber, se puder reservar cinco minutos, ótimo, e se ele conceder mais tempo, ótimo também”.

Seja como for, entrei, fui apresentado a Bertrand Russell, e conversamos. Na época, ele focava suas energias na Bertrand Russell Peace Foundation (Fundação Bertrand Russell Para a Paz), criada no ano anterior, numa campanha aberta contra a guerra do Vietnã. Ele foi a primeira pessoa a me contar o que estava acontecendo no Vietnã e explicou que era uma guerra imperialista apoiada por interesses escusos. Àquela altura, nenhum de nós realmente sabia disso. Para você ter uma ideia, estávamos bem no comecinho da guerra, antes de os protestos realmente começarem.

Saí dali e, ao voltar ao estúdio de gravação, contei a John sobre isso, e ele também nem sabia que havia uma guerra acontecendo no Vietnã. Mas acho que foi aí que começamos a ficar mais conscientes sobre os conflitos em que os povos estavam se envolvendo, e a política começou a se tornar um tópico de discussão mais frequente na banda, e entre nossos amigos e o pessoal com quem estávamos saindo. Assim, alguns aspectos desse período e do incipiente movimento pela paz acabaram alimentando coisas como o verso do soldado nesta canção.

Quando chegou a hora de gravar a canção no AIR Studios de George Martin em Montserrat, quem tocou a bateria foi Dave Mattacks. Ele é um baterista inglês divertidíssimo. Quando o escutei tocando pela primeira vez, pensei que era John Bonham,

do Led Zeppelin. Eu admirava muito Bonham e era amigo dele, mas quando perguntei me disseram: “É o Dave Mattacks”. Foi uma grande surpresa, porque a aparência de Bonham caía como luva ao som de sua bateria. Ele parecia um fazendeiro grandão que não deixava pedra sobre pedra na hora de tocar. Dizia que sempre quis que a bateria dele soasse como “uma maldita artilharia”. Já a aparência de Dave era a de um franzino e mirrado professor de escola primária. Você não imaginava esse potente som de bateria vindo dele. Trabalhamos um tempinho juntos, e ele era ótimo. E também engraçado. Contava piadas de baterista: “Como sabe que um baterista bateu na porta? A batida acelera”. Dizia que certos riffs de bateria eram batizados pelos bateristas da época. Por exemplo, existia um preenchimento chamado “e-le-fan-te, e-le-fan-te, or-ni-tor-rin-co”.

“Dress Me Up as a Robber” é excelente para dançar, mas, por trás desse disfarce, dessa máscara, também é uma canção de amor. Acho que é uma canção ideal para ser usada num baile de máscaras veneziano. Do jeito que as coisas estão em 2020, o baile de máscaras pode estar tendo um *revival*. Deveria estar em todos os lugares agora, não só em Veneza.



Dave Mattacks durante as sessões de gravação de *Tug of War*. AIR Studios, Londres, 1982



Com Nancy. Las Vegas, 20 de setembro de 2013

DRESS ME UP 5

Intro riff....

① Well you can dress me up as a robber
 But I won't be in disguise,
 (EVEN) love is a robber
 And he lives within your eyes ooh... ee oo...
 ("harmonies")

② Well you can dress me up as a sailor
 But I'll never run to sea
 As long as your love is available to me
 What do I do with a sea of blue oo-ee oo...
 ("harmonies")

③ (Instrumental)

~~(Intro riff)~~ Dressing me up
 CHORUS It doesn't make much difference
 Blackberry wine when look at it
 I'm still in love with you

Intro riff....

STOP rhythm
 CLAPS (fantastic wheel)
 CHORUS (VOICE JUST)

A CHANGE

④ Well you can dress me up as a soldier
 But I wouldn't know what for
 I was the one that told you
 he loved you
 STOP ~~wasn't~~ ^{WANA} of ~~through~~ ^{TO} mother war?
 Intro riff
 END

(*Dressing me up):
 If I don't connect you
 even need it but too far
 to see that I'm not lying
 I love you as you are
 and what's the point of changing
 when I'm happy as I am

Drive My Car

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Rubber Soul</i> , 1965

Asked a girl what she wanted to be
She said, baby, can't you see?
I wanna be famous, a star of the screen
But you can do something in between

Baby you can drive my car
Yes I'm gonna be a star
Baby you can drive my car
And maybe I'll love you

I told that girl that my prospects were good
And she said, baby, it's understood
Working for peanuts is all very fine
But I can show you a better time

Baby you can drive my car
Yes I'm gonna be a star
Baby you can drive my car
And maybe I'll love you
Beep beep, beep beep, yeah

Baby you can drive my car
Yes I'm gonna be a star
Baby you can drive my car
And maybe I'll love you

I told that girl I could start right away
And she said, listen babe, I've got something to say
I got no car and it's breaking my heart
But I've found a driver and that's a start

Baby you can drive my car
Yes I'm gonna be a star
Baby you can drive my car
And maybe I'll love you

Beep beep, beep beep, yeah
Beep beep, beep beep, yeah

O MAIS PRÓXIMO QUE JOHN E EU CHEGAMOS DE UMA
SESSÃO infrutífera foi com uma canção chamada
“Golden Rings”. Levei um esboço dela à casa de John
em Weybridge, e empacamos ao chegar nos versos: “*You can
buy me golden rings/ Get me all that kind of thing*”. Ficamos

cantando e repetindo aquilo sem progressos, porque era ruim demais.

Parte do problema era que já tínhamos “um anel de diamante” em “Can’t Buy Me Love”. “*Golden rings*” (“anéis dourados”) era uma expressão batida e nada inspiradora. Não conseguíamos superar isso. Então, saímos para tomar um chá. Na volta, começamos a pensar que essa dama era uma jovem de Los Angeles. Isso melhorou um pouquinho as coisas. Então ela estava precisando de um chofer. É um pouco como a canção “*Norwegian Wood*”, no sentido de que você tem um elenco de personagens e então, quando menos espera, tem uma história. Você vai atear fogo à casa de alguém porque ela tem muita madeira norueguesa. Então vamos incendiá-la e, enquanto isso, vamos dormir na banheira. Quando você cria uma narrativa e conta histórias, torna-se bem mais divertido. Isso nos impulsiona bem mais fácil. Agora estávamos dramatizando a entrevista de um chofer, não nos deu mais branco nenhum e finalizamos a canção. Tornou-se uma canção que gruda na gente. E o sucesso dela teve a ver com se livrar dos “*golden rings*” e trocá-los por “*Baby you can drive my car*”.

Sei daquela teoria de que o rock’n’roll não teria existido sem as guitarras de Leo Fender, mas é provável que também não tivesse existido sem Henry Ford. Eu me refiro à relação entre o automóvel e o que acontece no banco traseiro. Sabemos que o pessoal já transava antes do automóvel, mas o automóvel deu ao erotismo um novo sopro de vida. Pense em Chuck Berry “passeando no meu automóvel”. Chuck é um dos grandes poetas dos Estados Unidos.

“*Beep beep, beep beep, yeah*”. E por aí vai. Sempre é legal inserir letras sem sentido, e esta canção era perfeita para um

“Bip bip, bip bip, iê”. Fizemos isso em harmonia fechada para que soasse um pouco como uma buzina.

Depois, a estrofe toda fica com apenas dois acordes. Às vezes você nem precisa de dois; um resolve o caso. Um dos meus exemplos favoritos de usar apenas um acorde é “She’s Leaving Home”, em que lutei contra a mudança de acorde. Na hora do “*She*” é um acorde em Mi maior, se não me engano. Continua em Mi em “*is leaving*”. Mudar? Não. “*Home*”. Mudar? Não. Fica nesse Mi maior um bom tempo. Sinto orgulho disso, porque o instinto natural é mudar a cada verso novo. O mesmo vale para as estrofes de “Drive My Car”. Dois acordes são mais do que suficientes – talvez até um a mais do que o suficiente.





Sei daquela teoria de que o rock'n'roll não teria existido sem as guitarras de Leo Fender, mas é provável que também não tivesse existido sem Henry Ford. Eu me refiro à relação entre o automóvel e o que acontece no banco traseiro. Sabemos que o pessoal já transava antes do automóvel, mas o automóvel deu ao erotismo um novo sopro de vida.

Asked a girl, what she wanted to be
She said, now baby, can't you see?
I wanna be famous, a star on the screen,
but you can do something in between.
You can buy me golden rings
get me all the kind of things
oo, if can buy me rings,
then baby I'll love you.

Rascunho de letra, 1965

E

Eat at Home

Ebony and Ivory

Eight Days a Week

Eleanor Rigby

The End



Eat at Home

COMPOSITORES	Paul McCartney e Linda McCartney
ARTISTA	Paul e Linda McCartney
GRAVAÇÃO	CBS Studios, Nova York
LANÇAMENTO	<i>RAM</i> , 1971

Come on, little lady
Lady, let's eat at home
Come on, little lady
Lady, let's eat at home
Eat at home, eat at home

Come on, little lady
Lady, let's eat in bed
Come on, little lady
Lady, let's eat in bed
Eat in bed, eat in bed

Bring the love that you feel for me
Into line with the love I see
And in the morning you'll bring to me

Love

Come on, little lady
Lady, now don't do that
Come on, little lady
Lady, now don't do that
Do that, do that

Come on, little lady
Lady, let's eat at home
Come on, little lady
Lady, let's eat at home
Eat at home, eat at home

Bring the love that you feel for me
Into line with the love I see
And in the morning you'll bring to me
Love

Come on, little lady
Lady, now don't do that
Come on, little lady
Lady, now don't do that
Do that, do that



Pintando o telhado na fazenda. Escócia, 1971

ERA NATURAL QUE A EXCELENTE CULINÁRIA DE LINDA A inspirasse a escrever seus próprios livros de receitas. Ninguém escrevia livros sobre comida caseira sem carne, com receitas simples e fáceis de fazer. O fato é que nós dois curtíamos bastante fazer as refeições na cama. A gente curtiava bastante fazer outras coisinhas também, mas vamos deixar isso para outro dia.

É uma visão muito diferente da domesticidade daquela campanha “Na cama pela paz”, que John e Yoko fizeram num quarto de hotel em Amsterdã em 1969. Desde o começo, ele e eu sempre nos complementávamos quando se tratava de temas para canções. Mas o mundo representado aqui é certamente bem mais silencioso, conduzido sem a presença da imprensa mundial.

Você tem que se lembrar que Linda e eu éramos recém-casados, com um neném, e estávamos tentando quase desesperadamente escapar da confusão e só encontrar um tempo para ser uma família. Ficamos completamente isolados em nossa fazenda na Escócia, um lugar que eu havia comprado uns anos antes, mas Linda realmente se apaixonou. E só criamos a nossa própria diversão. Desenhávamos muito. Escrevíamos muito. Um inspirava o outro. Linda tirava muitas fotos, e acho que a Escócia a ajudou a encontrar um novo lado no trabalho dela, afastando-se do meio musical e capturando a natureza e o cotidiano da vida familiar.

Era uma vida que talvez pudesse parecer idílica, longe da cidade, dos negócios e da imprensa. Em alguns aspectos, bastante trivial. O que eu mais gostava era da simplicidade. A escala pequena das coisas. Os quadros que eu pintava eram pequenos. Eu só comprava telas menores. Nunca pensei que teria a permissão para fazer artes visuais. Sempre pensei que isso era só para “eles”. Eu jamais teria sonhado em aprender a andar a cavalo se eu não tivesse conhecido Linda. Isso também era só para “eles”. Andar a cavalo não era para gente como eu. Mas realmente nos encontramos na Escócia: o ambiente nos deu uma liberdade maravilhosa para experimentar coisas novas, só para nós mesmos.

Além de cavalgar para se divertir, havia muitas tarefas ligadas à própria fazenda. Na verdade, aprendi a esquilar ovelhas com uma tosquiadeira manual – algo que não se vê muito hoje em dia, e com certeza uma coisa que jamais sonhei fazer quando eu era criança em Liverpool. Eu tosava umas quatorze, vinte por dia, e meu capataz, o Duncan, fazia uma centena. Para começo de conversa, fazer a ovelha deitar-se de costas é um truque bem

difícil. Uma foto minha prestes a derrubar um ovino acabou sendo capa do *RAM*, o álbum que traz esta canção. A foto era parte do registro de Linda de uma sessão de tosquia. Linda fez um retrato individual de cada ovelha de nosso rebanho.

Sob o prisma musical, “Eat at Home” deve muito ao exemplo de Buddy Holly, que teve uma grande influência nos Beatles e em nossa adolescência, quando começamos a compor as nossas próprias canções. Um dos aspectos de que eu gosto bastante é o modo como eu alterei a tendência de Buddy Holly de imitar uma hesitação na fala, introduzindo o “béé” do balir ovino na expressão “*eat in be-eee-d*”. Fiquei orgulhoso!









Dia a dia na fazenda. Escócia, 1970-71

EAT AT HOME

Come on little lady

Lady let's eat at home

Eat at home eat at home

Come on little lady

Lady let's eat in bed

Eat in bed eat in bed

Bring the love that you feel for me

Into line with the love I see

And in the morning you'll bring to me love

Come on little lady

lady now don't do that

~~Don't~~ do that ~~Don't~~ do that

Come on little lady

lady let's eat at home

eat at home, eat at home

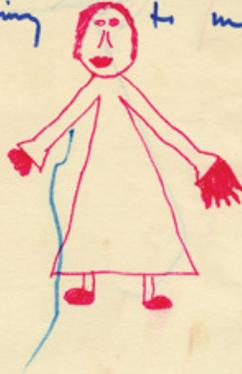
INSTRUMENTAL

LADY LET'S EAT AT HOME.

① Come on little lady
lady let's eat at home
come on little lady
lady let's eat at home
eat at home
eat at home.

② Come on little lady
lady let's eat in bed.

middle Bring the love that you feel for me
Into line with the love I see
And every morning you bring to me
love



③ Come on little lady
lady now don't do that
... do that ..do that..

④ .. lady let's eat at home ...

Ebony and Ivory

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney, com vocais adicionais de Stevie Wonder
GRAVAÇÃO	AIR Montserrat
LANÇAMENTO	Single, 1982 <i>Tug of War</i> , 1982

Ebony and Ivory
Live together in perfect harmony
Side by side on my piano keyboard
Oh lord, why don't we?

We all know
That people are the same wherever you go
There is good and bad in everyone
When we learn to live
We learn to give each other
What we need to survive
Together alive

Ebony and Ivory
Live together in perfect harmony

Side by side on my piano keyboard
Oh lord, why don't we?

Ebony, Ivory
Living in perfect harmony
Ebony, Ivory

We all know
That people are the same wherever you go
There is good and bad in everyone
We learn to live
When we learn to give each other
What we need to survive
Together alive

Ebony and Ivory
Live together in perfect harmony
Side by side on my piano keyboard
Oh lord, why don't we?
Side by side on my piano keyboard
Oh lord, why don't we?

Ebony, Ivory
Living in perfect harmony
Ebony, Ivory
Living in perfect harmony

S TECLAS BRANCAS E PRETAS CONVIVEM NO PIANO, MAS
NEM SEMPRE negros e brancos viveram em harmonia.
Quem fez essa observação foi Spike Milligan, certa vez.

A Spike Milligan foi um comediante britânico-irlandês que escreveu e estrelou *The Goon Show*, radiosseriado da BBC nos anos 1950. Quando éramos adolescentes, ouvíamos o programa, que acabou se tornando uma grande influência para os Beatles, e foi também onde Peter Sellers teve sua grande chance. Teve um tempo em que George Martin trabalhou com eles também. Então, Spike morava bem perto de nossa casa em Sussex, e nós dois apreciávamos dar boas risadas, por sermos de origem irlandesa. Acho que existe essa tradição de irlandeses engraçados que se estende até Liverpool. Ele fazia reuniões e nos pedia para levar algo, e não precisava ser uma garrafa de bebida; poderia muito bem ser um poema. Então levei um poema para ele. Ele morava numa casa com uma placa que dizia: “Projetada pelo arquiteto cego”, e a estrada onde ficava a casa se chamava – não estou brincando – Dumb Woman’s Lane (Estrada da Mulher Muda). Acho que se referia a uma senhora que não conseguia falar. Escrevi um poema sobre Dumb Woman’s Lane, levei para ele e o li antes do jantar.

O poema começava assim:

*The voice of the poet
Of Dumbwoman’s Lane
Can be heard across
Valleys of sugar-burned cane
And nostrils that sleep
Through the wildest of nights
Will be twitching to gain
Aromatic insights*

A voz do poeta da Estrada
Da Mulher Muda é ouvida
Nos vales de açúcar
De cana queimada
E as narinas que dormem
Em noites selváticas
Retorcem-se e obtêm
Percepções aromáticas

“Ebony and Ivory” foi escrita em resposta ao problema da tensão racial, causa de muitos atritos no Reino Unido naquela época. Eu a compus e gravei uma demo em meu estúdiozinho lá na Escócia, em 1980; então liguei para o Stevie Wonder e perguntei se ele queria fazer uma parceria. Stevie e eu nos conhecíamos havia um tempão. Fomos apresentados em 1966, após um show que ele fez no clube Scotch of St. James, em Mayfair, Londres. Ele só tinha quinze anos na época. Seja lá como for, estávamos pensando em compor algo juntos, e eu falei: “Olha só, eu tenho esta canção que eu gostaria especialmente de fazer”. Então fomos gravar o álbum em Montserrat. Lá que ficava o estúdio de George Martin, e Stevie combinou de ir, mas não compareceu. Como em geral acontece com Stevie, muitos telefonemas depois, conseguimos contato com ele. “Estamos aqui. Quando você vai aparecer?” Era sempre “nesta sexta-feira”.

Mas passava o fim de semana, e na segunda-feira eu ligava para ele. “Vou estar aí na quarta-feira.” “Legal, então.” Teve muito disso. Ele faz seu cronograma. Vai aparecer quando estiver pronto. Mas foi sensacional quando ele chegou. Foi mesmo fascinante, porque ele é um monstro musical; ele é música pura. Você tinha que ser impecável, pois ele escutava qualquer deslize.

Perguntou se íamos usar bateria eletrônica e eu disse que não, então ele pegou a bateria e mostrou que era um grande baterista, com um estilo bem característico, e é ele tocando no disco. A canção toda é só eu e Stevie.





Com Stevie Wonder nas sessões de gravação de *Tug of War*. AIR Montserrat, 1981



Foto inédita da sessão de fotos para “Ebony and Ivory”

Quando fomos gravar o vídeo, foi a mesma coisa. Tudo agendado. Equipe, estúdio, técnicos, cinegrafistas, etc. Stevie deveria aparecer na segunda-feira de manhã, por exemplo, mas ele não aparecia. Chegar até ele era um desafio. Funcionava mais ou menos assim: “Agora o sr. Wonder está gravando no estúdio. Vai me desculpar, mas quem está falando?”. “É o Paul McCartney. A gente se conhece; já trabalhamos juntos.” “Certo. É

que ele está trabalhando e não pode ser incomodado.” Então isso se prolongou até ficarmos cerca de uma semana atrasados para fazer o vídeo, mas enfim ele apareceu. De modo que, sim, foi ótimo trabalhar com ele, mas sempre tinha essa questão dos atrasos, de não estar lá na hora marcada. Coisa com a qual eu não estava acostumado, diga-se de passagem.

Nunca pensei que “Ebony and Ivory” fosse resolver os problemas do mundo, mas acho que o coração da música estava no lugar certo. O pessoal zombou da canção, é claro. Uns acharam muito sentimental ou simplista, talvez. Eddie Murphy fez um esquete dela no *Saturday Night Live*. É o tipo de coisa fácil de parodiar.

Toquei esta canção uma ou duas vezes ao vivo. Uma delas foi na Casa Branca, junto com Stevie, quando recebi o Prêmio Gershwin, pouco depois que Barack Obama se tornou presidente. Que honra! Muita gente incrível compareceu. Elvis Costello cantou “Penny Lane”, Stevie cantou “We Can Work It Out” e – foi uma das primeiras vezes que a tocamos ao vivo juntos – ele e eu tocamos “Ebony and Ivory”.

To SPIKE, MAN,

The POET OF DUMBWOMAN'S LANE.

The voice of the poet
of Dumbwoman's Lane,
Can be heard across
Vallies of sugar-burned cane
And nostrils that sleep
Through the wildest of nights
Will be twitching
To gain aromatic insights.

The wife of the farmer
of Poppinghole Lane
Can be seen from the
cab of the Robertsbridge train.
And passengers comments
will frequently turn
to the wages the wife
of a farmer can earn.

The poet of Dumbwoman's Lane
Sallies forth,
He is hoping for no-one to see.

With love Paul (YESTERDAY'S
MAN.)

EBONY + IVORY

(6)

CHORUS

Ebony + Ivory
 line together in perfect harmony
 side by side on my piano keyboard
 oh lord, why don't we?

VERSE 1

we all know
 that people are the same wherever you go
 there is good and bad in everyone
 we learn to live when we
 learn to give each other
 what we need ^{to survive} together alive.

CHORUS

MODULATION OR KEY CHANGE

VERSE 2 we all know

there is right and wrong for everyone.

Eight Days a Week

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Beatles for Sale</i> , 1964 Single nos EUA, 1965 <i>Beatles VI</i> , 1965

Ooh I need your love, babe
Guess you know it's true
Hope you need my love, babe
Just like I need you

Hold me, love me
Hold me, love me
I ain't got nothin' but love, babe
Eight days a week

Love you every day, girl
Always on my mind
One thing I can say, girl
Love you all the time

Hold me, love me
Hold me, love me
I ain't got nothin' but love, girl
Eight days a week

Eight days a week
I love you
Eight days a week
Is not enough to show I care

Ooh I need your love, babe
Guess you know it's true
Hope you need my love, babe
Just like I need you

Hold me, love me
Hold me, love me
I ain't got nothin' but love, babe
Eight days a week

Eight days a week
I love you
Eight days a week
Is not enough to show I care

Love you every day, girl
Always on my mind
One thing I can say, girl
Love you all the time

Hold me, love me
Hold me, love me
I ain't got nothin' but love, babe
Eight days a week
Eight days a week
Eight days a week



Com John Lennon nas filmagens do programa de tevê *Ready Steady Go!* Londres, 1964

O PROBLEMA ERA QUE TODOS NÓS GOSTÁVAMOS DE DIRIGIR EM alta velocidade, e eu mesmo já tinha sido multado diversas vezes. A polícia apreendeu minha carteira de motorista e fiquei proibido de dirigir por um ano. Se eu quisesse ir a algum lugar, eu precisava pegar ônibus, trem ou, às vezes,

contratar um motorista. Quando recuperei a carteira, já tínhamos ganhado dinheiro suficiente para termos um motorista.

Eu ia muito à casa de John em Weybridge e, naquele dia em especial, fui batendo papo com o chofer e, no final da viagem, despretensiosamente indaguei o que ele andava fazendo. Ele respondeu: “Ah, eu trabalho oito dias por semana”. Entrei correndo na casa de John avisando: “O título eu já tenho”.

Nós dois tínhamos a nosso favor uma importante qualidade: quando aparecia uma oportunidade inesperada, nós a percebíamos e a agarrávamos. E a outra coisa é que John e eu nos complementávamos. Se ele tivesse um bloqueio num verso, eu terminava. Se eu estivesse num beco sem saída, ele dava uma ideia. É muito útil ter alguém para nos ensinar a saída do labirinto. Um inspirava o outro. Então, quando eu trouxe o título, ele ficou feliz por termos um ponto de partida. Quer dizer, acho que nenhum de nós jamais achou que seria uma grande canção, mas a ideia era legal.

Lembrar da letra – esse era o truque. E para ela ser fácil de ser lembrada, tínhamos que escrever algo marcante. Sabe, se fôssemos escrever algo muito inteligente ou muito isso ou aquilo, provavelmente não nos lembraríamos depois. Eu sempre notava que, ao chegar em casa à noite e tomar um drinque, eu já tinha me esquecido completamente da letra. “Ah, que droga”, eu pensava. “Bem, ele vai se lembrar. Mas e se ele também bebeu e nós dois nos esquecermos?”

Mas, pela manhã, eu acordava cantando a letra. Estava lá, com o frescor de uma margarida no campo. Agora tínhamos a letra de “Eight Days a Week” e eu a repetia em meu cérebro. Quando chegamos à sessão, John e eu a mostramos tocando violões a George, Ringo, George Martin e o engenheiro. Ninguém

mais tinha ouvido a canção antes. John e eu éramos as únicas duas pessoas que a conheciam, mas em vinte minutos todos já tinham aprendido a canção.



Com Ringo Starr durante o ensaio para o programa *Thank Your Lucky Stars*. Londres, 1964

Lembrar da letra – esse era o truque. E para ela ser fácil de ser lembrada, tínhamos que

escrever algo marcante. Sabe, se fôssemos escrever algo muito inteligente ou muito isso ou aquilo, provavelmente não nos lembraríamos depois. Eu sempre notava que, ao chegar em casa à noite e tomar um drinque, eu já tinha me esquecido completamente da letra.

Eleanor Rigby

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
	<i>Revolver</i> , 1966
LANÇAMENTO	Single com duplo lado A: "Eleanor Rigby"/ "Yellow Submarine", 1966

Ah look at all the lonely people
Ah look at all the lonely people

Eleanor Rigby
Picks up the rice in the church where a wedding has been
Lives in a dream
Waits at the window
Wearing the face that she keeps in a jar by the door
Who is it for?

All the lonely people
Where do they all come from?
All the lonely people
Where do they all belong?

Father McKenzie

Writing the words of a sermon that no one will hear

No one comes near

Look at him working

Darning his socks in the night when there's nobody there

What does he care?

All the lonely people

Where do they all come from?

All the lonely people

Where do they all belong?

Ah look at all the lonely people

Ah look at all the lonely people

Eleanor Rigby

Died in the church and was buried along with her name

Nobody came

Father McKenzie

Wiping the dirt from his hands as he walks from the grave

No one was saved

All the lonely people

(Ah look at all the lonely people)

Where do they all come from?

All the lonely people

(Ah look at all the lonely people)

Where do they all belong?



Começo dos anos 1950

O HIDRATANTE PREFERIDO DE MINHA MÃE ERA O NÍVEA, E EU O adoro até hoje. Esse é o hidratante que eu tinha em mente ao falar do rosto que Eleanor guarda no frasco perto da porta (*"in a jar by the door"*). Eu sempre ficava um pouco assustado com a frequência com que as mulheres usavam hidratante.

Quando eu era adolescente, conheci muitas velhinhas – em parte por causa da chamada Semana do Trabalho Quebra-Galho, quando os escoteiros faziam tarefas por um xelim. Você recebia um xelim para limpar um galpão ou cortar a grama. Eu queria escrever uma canção que resumisse essas senhorinhas. “Eleanor Rigby” se inspira numa senhora com quem eu me dava muito bem. Nem sei como conheci “Eleanor Rigby”, mas eu costumava ir até a casa dela, e isso foi mais que uma ou duas vezes. Descobri que ela morava sozinha, então eu ia até lá jogar conversa fora, o que é meio doido se você pensar que sou um rapazinho de Liverpool. Mais tarde, eu me oferecia para fazer as compras para ela. Ela me dava uma lista, eu buscava os itens, e depois sentávamos na cozinha dela. Ainda me lembro vividamente da cozinha e daqueles radiozinhos galena. Esse não é o nome da marca; na verdade, tinha um cristal de galena dentro. Os rádios de cristal galena eram bastante populares nas décadas de 1920 e 1930. Então, eu a visitava, e só de ouvir suas histórias a minha alma se enriquecia, influenciando as canções que eu escreveria mais tarde.

Talvez ela tenha começado com um nome bem diferente. Daisy Hawkins, não é mesmo? Sei que “Hawkins” é excelente, mas não soava bem. Jack Hawkins encarnou Quintus Arrius em *Ben-Hur*. Também tem o Jim Hawkins, herói de um dos meus livros favoritos, *A ilha do tesouro*. Mas não soava bem. Esse é o problema de contar uma história, sabe? Mesmo para quem esteve lá, e é claro que eu estava, às vezes é muito difícil de contar os detalhes.

É como a história de que o nome “Eleanor Rigby” consta numa lápide no cemitério da Igreja de São Pedro, em Woolton, por onde John e eu certamente perambulamos, falando sem

parar sobre nosso futuro. Eu não me lembro de ter visto o túmulo ali, mas acho que posso ter registrado isso subliminarmente.

A Igreja de São Pedro também desempenha um papel importante na maneira como eu encaro muitas dessas memórias hoje. No verão de 1957, Ivan Vaughan (um amigo da escola) e eu fomos juntos ao Festival de Woolton Village na igreja, e ele me apresentou a seu amigo John, que estava tocando lá com sua banda, The Quarry Men.

Eu tinha acabado de completar quinze anos e John tinha dezesseis, e Ivan sabia que nós dois éramos obcecados por rock'n'roll, então ele me levou lá para nos apresentar. Uma coisa puxa a outra – típica postura de garotos adolescentes e coisas do gênero –, e acabei me exibindo um pouco: toquei “Twenty Flight Rock”, de Eddie Cochran, no violão. Acho que também toquei “Be-Bop-a-Lula”, do Gene Vincent, e umas canções do Little Richard.

Cerca de uma semana depois, eu estava andando de bicicleta e esbarrei com Pete Shotton, que tocava tábua de lavar no The Quarry Men – instrumento muito importante nas bandas de “skiffle”, um folk com influências do jazz e do blues. Começamos a conversar, e ele me disse que John achava que eu deveria entrar na banda. Isso era algo típico de John – pedir pra outra pessoa me perguntar para ele não ficar sem ter onde enfiar a cara se eu dissesse não. John costumava manter a guarda erguida, mas esse era um dos grandes equilíbrios entre nós. Ele sabia ser cáustico e espirituoso, mas, se você o conhecia, ele tinha essa adorável cordialidade. Eu era mais o oposto: muito tranquilo e amigável, mas podia ser duro quando necessário.



Com Ivan Vaughan e George Harrison. Liverpool, fim dos anos 1950

Ah, look at all the lonely people
Eleanor Rigby, picks up the rice
in the church where a wedding
has been
lives in a dream.

Waits at the window, wearing the face
that she keeps in a jar by the door
who is it for?

All the lonely etc.

Father McKenzie, writing the words of a
sermon that ~~no~~one will hear
no-one comes near.

Look at him working, darning his
socks in the night, when there's
nobody there, what does he care?

All the lonely people

Ah look at all the lonely people

Paul McCartney

Eu falei que ia pensar no assunto, e uma semana depois disse que sim. E depois disso John e eu começamos a sair juntos seguidamente. Eu estava de férias escolares e John estava

prestes a começar a faculdade de artes, que, por sinal, ficava ao lado da minha escola. Ensinei a ele como afinar o violão dele, ele estava usando afinação de banjo – acho que o vizinho dele já tinha feito isso para ele antes – e como autodidatas fomos aprendendo a tocar canções de gente como Chuck Berry. Mais tarde, mostrei “I Lost My Little Girl” a ele, quando tive coragem de compartilhá-la, e ele começou a me mostrar suas canções. E foi justamente aí que tudo começou.

Faço esse “tour” quando volto a Liverpool com amigos e família. Vou rodando de carro por esses locais antigos, indicando lugares como a nossa velha casa na Forthlin Road e, às vezes, também dou uma passadinha na Igreja de São Pedro. Fica a uns cinco ou dez minutos de carro da velha casa. E eu costumo parar ali e ficar me perguntando sobre as chances de os Beatles terem se reunido. Éramos quatro moradores dessa cidade do norte da Inglaterra, mas não nos conhecíamos. Eis que, por acaso, acabamos nos conhecendo. E o nosso som era ótimo quando tocávamos juntos, e todos tínhamos aquele ímpeto jovem para ficarmos bons nesse ramo da música. Para mim, até hoje ainda é um completo mistério que isso tenha acontecido.



John e eu acabaríamos nos conhecendo de outra maneira, caso Ivan e eu não tivéssemos ido àquele festival? Na verdade, eu tinha ido porque estava interessado numa garota. Eu tinha visto John por aí (no restaurante de peixe com fritas, no ônibus, esse tipo de coisa), e achava que ele parecia muito legal, mas será que algum dia nós conversaríamos? Não sei. Por acaso do destino, um colega de aula conhecia John. E também por acaso peguei o mesmo ônibus escolar e me sentei perto de George. Os Beatles só aconteceram porque primeiro todas essas pequenas coincidências tiveram que acontecer, e isso parece algum tipo de

mágica. É uma das lições maravilhosas sobre dizer sim quando a vida nos apresenta essas oportunidades. Nunca se sabe aonde elas podem nos levar.

E, como se todas essas coincidências malucas não bastassem, acontece que outra pessoa que estava no festival tinha um gravador portátil – um daqueles velhos Grundigs. Portanto, existe essa gravação (de uma qualidade reconhecidamente muito ruim) do show do The Quarry Men naquele dia. Você pode ouvi-la *on-line*. E também tem umas fotos da banda na plataforma do caminhão. Então, esse dia que acabou se provando importantíssimo em minha vida ainda tem essa presença e persiste nesses fantasmas do passado.

Sempre penso nesses fatos como casualidades felizes. Como quando alguém tocava o gravador de trás para a frente no Abbey Road e nós quatro parávamos no meio do caminho e pensávamos: “Ah! O que é isso?”. Então usávamos aquele efeito numa canção, como no solo de guitarra de trás para frente em “I’m Only Sleeping”. Isso também aconteceu recentemente, na canção “Caesar Rock”, do *Egypt Station*. Não sei como, essa parte da bateria foi arrastada acidentalmente para o início da canção no computador, e a reproduzimos, e ali está ela naqueles primeiros segundos, sem se encaixar. Mas ao mesmo tempo se encaixa.

Então, a minha vida está cheia desses acidentes felizes, e retornando à origem do nome “Eleanor Rigby”, a minha memória me fez visitar Bristol, onde Jane Asher estava fazendo uma peça no teatro Old Vic. Lá estava eu perambulando, esperando a peça terminar, quando avistei a placa de uma loja onde se lia “Rigby”. E pensei: “É isto!”. Realmente foi uma casualidade e tanto. Quando voltei a Londres, escrevi a canção na sala de música da

sra. Asher, no porão da 57 Wimpole Street, onde eu morava na época.

Nessa mesma época, voltei a estudar piano. Tive aulas quando criança, mas era basicamente treinar escalas, e mais parecia um dever de casa. Eu adorava música, mas odiava o dever de casa que vinha junto com o aprendizado. Acho que, no total, fiz três tentativas de estudar piano – a primeira vez quando eu era criança e meus pais me mandaram para alguém que conheciam localmente. Depois, quando eu tinha dezesseis anos, pensei: “Talvez seja a hora de tentar aprender a tocar direito”. Eu já estava compondo minhas próprias canções àquela altura e encarando a música com mais seriedade, mas ainda eram as mesmas escalas. “Argh!! Vou dar o fora daqui!”. E a terceira foi quando eu tinha vinte e poucos anos, e a mãe de Jane, Margaret, programou umas aulas para mim com alguém da Guildhall School of Music, onde ela trabalhava. Eu até toquei “Eleanor Rigby” no piano para a professora, mas isso foi antes de eu ter a letra. Na época, eu estava apenas esboçando a letra e cantando “Ola Na Tungee” sobre os acordes de Mi menor. Pelo que eu me lembro, a professora não se impressionou muito. Só queria me ouvir tocar ainda mais escalas, para concluir as aulas.



Com George Martin, George Harrison e John Lennon. Abbey Road Studios, Londres, por volta de 1968



Com George Harrison, John Lennon e Dennis Littler, na casa da tia Jin e do tio Harry.
Liverpool, 1958



Eleanor Bron nas filmagens de *Help!* Bahamas, 1965

Quando comecei a trabalhar seriamente nas palavras, “Eleanor” sempre fez parte da equação, eu acho, porque tínhamos trabalhado com Eleanor Bron no filme *Help!* e nós a conhecíamos do The Establishment, clube noturno do Peter Cook na Greek Street. Acho que John talvez tenha saído com ela por um curto tempo, e gostei muito do nome. Inicialmente, o padre era “Father McCartney”, porque tinha o número certo de sílabas. Levei a canção a John mais ou menos a essa altura, e eu me lembro de tocá-la para ele, e ele disse: “Isso é ótimo, Father McCartney”. Ele adorou. Mas eu não estava realmente confortável com isso, porque “Father” é “padre” e “pai”. E podia confundir com meu pai – o meu pai McCartney. Então literalmente peguei a lista telefônica e mudei de “McCartney” para “McKenzie”.

A canção em si foi escrita conscientemente para evocar o assunto da solidão, com a esperança de despertar a empatia dos ouvintes. Aqueles versos da abertura – “*Eleanor Rigby/ Picks up the rice in the church where a wedding has been/ Lives in a dream*”. É um pouco estranho juntar o arroz depois de um casamento. Isso significa que ela trabalhava na limpeza? Ou não havia sido convidada para o casamento e só ficou olhando de longe? O que a levou a fazer isso? Eu queria tornar isso mais comovente do que ela apenas catar os grãos de arroz, então o foco mudou para alguém que era solitária. Alguém que sonha em se casar, mas cujo casamento é improvável.

Allen Ginsberg me disse que era um ótimo poema, então vou aceitar a opinião de Allen. Ele não falava só por falar. Outro dos primeiros admiradores da canção foi William S. Burroughs, que, é claro, também acabou na capa do *Sgt. Pepper*. Ele e eu nos conhecemos por meio do escritor Barry Miles e da Livraria Indica,

e ele realmente viu a canção tomar forma quando eu às vezes usava o estúdio da palavra falada que havíamos montado no porão do apartamento de Ringo, na Montagu Square. O plano do estúdio era gravar poetas – algo que fizemos de modo mais formal uns anos depois, com o selo experimental Zapple, uma subsidiária da Apple. Eu fazia muitas experiências com loops de fita nessa época, usando um gravador de rolo Brenell – que eu tenho até hoje –, e estávamos começando a acrescentar elementos mais experimentais em nossas canções. “Eleanor Rigby” acabou entrando no álbum *Revolver* e, pela primeira vez, estávamos gravando canções impossíveis de serem reproduzidas no palco – canções como essa e “Tomorrow Never Knows”. Então, Burroughs e eu saíamos juntos, e ele pegou emprestado o meu gravador de rolo algumas vezes para trabalhar em suas decupagens. Quando ouviu a versão final de “Eleanor Rigby”, ele me disse que ficou impressionado com o volume narrativo que eu condensei em três estrofes. E para mim parecia um avanço do ponto de vista lírico – uma canção mais séria.

George Martin me apresentou a ideia do quarteto de cordas em “Yesterday”. No começo resisti à ideia, mas quando funcionou me apaixonei por ela. Por isso, acabei compondo “Eleanor Rigby” já pensando nesse componente de cordas. Quando levei a canção a George, eu disse que, como acompanhamento, eu queria uma série de golpes de arco em *staccato* nos acordes em Mi menor. Na realidade, a canção inteira alterna apenas dois acordes: Dó maior e Mi menor. George pegou a minha ideia dos golpes de arco e a mesclou com a influência de Bernard Herrmann, o compositor da trilha sonora de *Psicose*. George queria trazer um pouco dessa carga dramática ao arranjo. E,

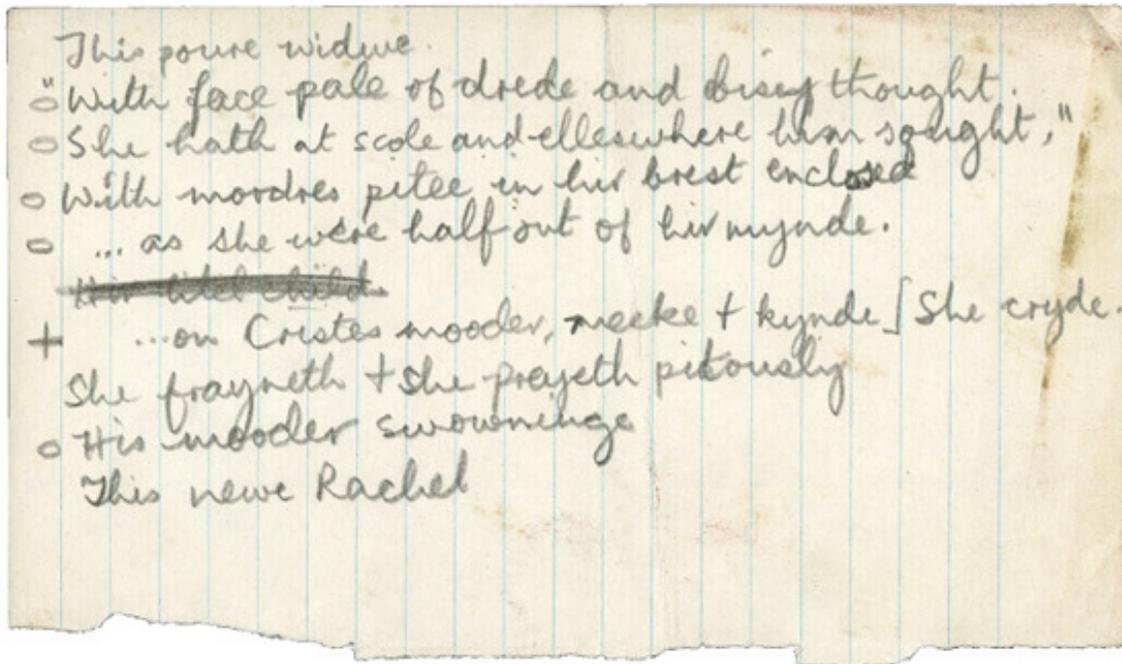
claro, existe uma conexão meio bizarra entre o desamparo da solitária Eleanor Rigby e a mãe mumificada em *Psicose*.

The End

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Abbey Road</i> , 1969

Oh yeah, alright
Are you gonna be in my dreams tonight?

And in the end the love you take
Is equal to the love you make



Copiando versos de "O conto da priora", de *Os contos da Cantuária*, de Geoffrey Chaucer. Caderno escolar de Literatura Inglesa de Paul

JOHN NEM DE LONGE COMPARTILHAVA DE MEU INTERESSE PELA literatura, embora curtisse Lewis Carroll e, em particular, Winston Churchill. A tia dele, a Dona Mimi, tinha muitos livros de Churchill na sala de visitas. É uma sólida base educacional.

No meu caso, sempre fui fascinado pelo dístico, ou parelha, a estrofe com dois versos rimados. Se você for parar para pensar, o dístico tem sido o carro-chefe da poesia inglesa desde o início. Chaucer, Pope, Wilfred Owen. Sempre me fascino pela forma como Shakespeare usa o dístico para arrematar uma cena ou uma peça inteira. Basta dar uma folheada em *Macbeth*, por exemplo, para você encontrar maravilhas como:

*Receive what cheer you may:
The night is long that never finds the day.*

ou

*I go, and it is done; the bell invites me.
Hear it not, Duncan; for it is a knell
That summons thee to heaven or to hell.*

Essa era a maneira de Shakespeare dizer: “Isso é tudo, pessoal”, e a canção “The End” foi a nossa maneira de dizer o mesmo.

*And in the end the love you take
Is equal to the love you make*

Esse é um daqueles dísticos que deixam a gente pensando um tempão. Pode ter a ver com um bom carma. Tudo o que vai, um dia volta, como se diz.

Muitas vezes, eu penso no que poderia ter acontecido se eu não tivesse entrado numa banda que acabou levando a minha vida de roldão. Fico me perguntando sobre o caminho que pensei trilhar com meu conceito A em Literatura Inglesa e aonde isso poderia ter me levado.

And in the end
The love you take
is equal to
The love you make.



verse Every night I just want to go out
get out of my head.

Every day I don't want to get up
get out of my bed.

Every night I want to play and

Every day I want to do

but tonight I just want to stay in.

And be with you - and be with you.

Chorus

Every day I lean on a lamp post

(~~or~~) waiting my time

Every night I lay on a pillow

resting my mind.

Every morning brings a new day.

Every night that day is through.

but tonight I just want to stay in

and be with you . . . and be with you.

Chorus.

F

Fixing a Hole

The Fool on the Hill

For No One

From Me to You



Fixing a Hole

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Regent Sound Studio, Londres; e Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</i> , 1967

I'm fixing a hole where the rain gets in
And stops my mind from wandering
Where it will go

I'm filling the cracks that ran through the door
And kept my mind from wandering
Where it will go

And it really doesn't matter if I'm wrong I'm right
Where I belong I'm right
Where I belong
See the people standing there
Who disagree and never win
And wonder why they don't get in my door

I'm painting the room in a colourful way
And when my mind is wandering
There I will go
And it really doesn't matter if I'm wrong I'm right
Where I belong I'm right
Where I belong
Silly people run around
They worry me and never ask me
Why they don't get past my door

I'm taking the time for a number of things
That weren't important yesterday
And I still go

I'm fixing a hole where the rain gets in
And stops my mind from wandering
Where it will go
Where it will go

ANTES DE COMPOR UMA CANÇÃO, HÁ UM BURACO NEGRO, DAÍ eu pego o meu violão ou sento ao piano e o preencho. Em termos de inspiração, a ideia de que existe uma lacuna a ser preenchida não é uma base menos honrosa do que um relâmpago caindo do céu. É um milagre, de uma forma ou de outra. Eu me sento ali e vislumbro uma escuridão. Nesse buraco não há nada. Eu começo a fazer a minha mágica e ao final de três horas descubro que não era um buraco, e sim uma cartola, e eu consegui tirar um coelho dela. Ou então, no final da sessão, já não existe um buraco negro e sim uma paisagem colorida.

Por falar em paisagens coloridas, eu fui o último da banda a tomar LSD. John e George me incentivaram a fazer isso para que eu alcançasse o mesmo patamar que eles. Relutei muito, porque, na verdade, sou bastante puritano, e eu tinha ouvido falar que a pessoa que toma LSD nunca mais é a mesma. Eu tinha lá minhas dúvidas se eu queria isso para mim. E tinha minhas dúvidas se a ideia era assim tão incrível. Por isso, resisti muito. No final, acabei cedendo e uma noite tomei LSD com John.

Tive muita sorte nessa experiência com o LSD, pois ela não causou muito estrago. Claro que havia um elemento assustador nisso. O que mais assustava era quando você queria que aquilo parasse, e não parava. Você dizia: “Ok, chega, acabou a festa”, mas o LSD dizia: “Não acabou, não”. Então você era obrigado a ir para a cama vendo coisas.

Nessa época, quando eu cerrava os olhos, em vez de escuridão, avistava um buraquinho azul. Parecia algo precisando de remendo. Eu sempre ficava com a sensação de que, se pudesse chegar lá e dar uma olhada, descobriria uma resposta. Outra influência é o jogo de palavras na canção “Please”, de Bing Crosby, “*Oh, Please/ Lend your little ear to my pleas*”, que pode ter inspirado o jogo de palavras “*And it doesn't really matter if I'm wrong I'm right/ Where I belong*”. Aqui a influência mais relevante não é a ideia metafísica de um buraco, que mencionei antes, mas esse fenômeno absolutamente físico – algo que surgiu pela primeira vez depois que tomei ácido. De vez em quando eu ainda o vejo e sei exatamente de que se trata. Sei o seu tamanho exato.

Tem gente que acha que “Fixing a Hole” é sobre heroína. É bem provável que estejam visualizando os furos das seringas na pele. Na época em que a canção foi escrita, o mais provável é

que a droga fosse a maconha. Na realidade, eu estava morando praticamente sozinho em Londres e curtindo a minha nova casa. Portanto, todo esse mundo de melhorias domésticas começou a me afetar de um modo bem literal.



Lançamento do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* e a primeira vez que Linda fotografou Paul. Londres, 19 de maio de 1967

Fui o último da banda a tomar LSD. John e George me incentivaram a fazer isso para

que eu alcançasse o mesmo patamar que eles. Relutei muito, porque, na verdade, sou bastante puritano, e eu tinha ouvido falar que a pessoa que toma LSD nunca mais é a mesma.



Com Heather e Martha. Escócia, fim dos anos 1960

The Fool on the Hill

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Magical Mystery Tour</i> , 1967

Day after day
Alone on a hill
The man with the foolish grin
Is keeping perfectly still
But nobody wants to know him
They can see that he's just a fool
And he never gives an answer

But the fool on the hill
Sees the sun going down
And the eyes in his head
See the world spinning round

Well on the way
Head in a cloud

The man of a thousand voices
Talking perfectly loud
But nobody ever hears him
Or the sound he appears to make
And he never seems to notice

But the fool on the hill
Sees the sun going down
And the eyes in his head
See the world spinning round

And nobody seems to like him
They can tell what he wants to do
And he never shows his feelings

But the fool on the hill
Sees the sun going down
And the eyes in his head
See the world spinning round

Round, round, round, round, round

He never listens to them
He knows that they're the fools
They don't like him

The fool on the hill
Sees the sun going down
And the eyes in his head
See the world spinning round

Round, round, round, round, round



Jim Mac's Jazz Band (o pai de Paul, Jim, é o terceiro à direita, a partir do kit da bateria), anos 1920

ALGUMAS PESSOAS CONSIDERAVAM QUE MAHARISHI MAHESH Yogi era uma espécie de conselheiro espiritual dos Beatles. E eu acho justo dizer que ele era. Esta canção foi escrita na época de nosso envolvimento com o Maharishi e sem dúvida aborda esse tipo de experiência.

Eu me lembro de que comecei a trabalhar nesta canção em Heswall, na península de Wirral, onde o meu pai morava na época. O meu pai tinha um piano em casa porque também era músico. E talvez seja em parte porque ele era músico e teve sua própria banda de jazz que ele apreciou tanto o nosso sucesso. Tinha muito orgulho de mim. Ele ficava encantado com a ideia de que o filho dele tinha alcançado reconhecimento. Quando íamos a um restaurante ou a um bar e estávamos lá sentados, ele corria

o olhar em volta. Localizava alguém que tinha me visto e dizia: “Eles já te reconheceram, eles já te reconheceram”.

De um modo estranho, justamente porque as pessoas nos “reconheciam”, já não éramos mais capazes de sermos nós mesmos. Foi isso que deixou os Beatles tão abertos às possibilidades oferecidas pelo Maharishi. Era necessário nos recentrarmos. Voltar ao básico. Quem nos apresentou ao Maharishi em 1967 foi George Harrison, que tinha ido ver uma palestra dele no Hilton, em Park Lane, em Londres. Um tempinho depois, todos nós fomos estudar com ele em Bangor, no País de Gales. Mais tarde, no início de 1968, fomos a Rishikesh, na Índia, no que deveria ser uma temporada prolongada. Ringo e a esposa, Maureen, partiram após dez dias. Cinco semanas depois, foi a vez de Jane Asher e eu irmos embora. George e John e suas mulheres partiram cerca de quinze dias depois disso. Mas o Maharishi imprimiu sua marca em todos nós.

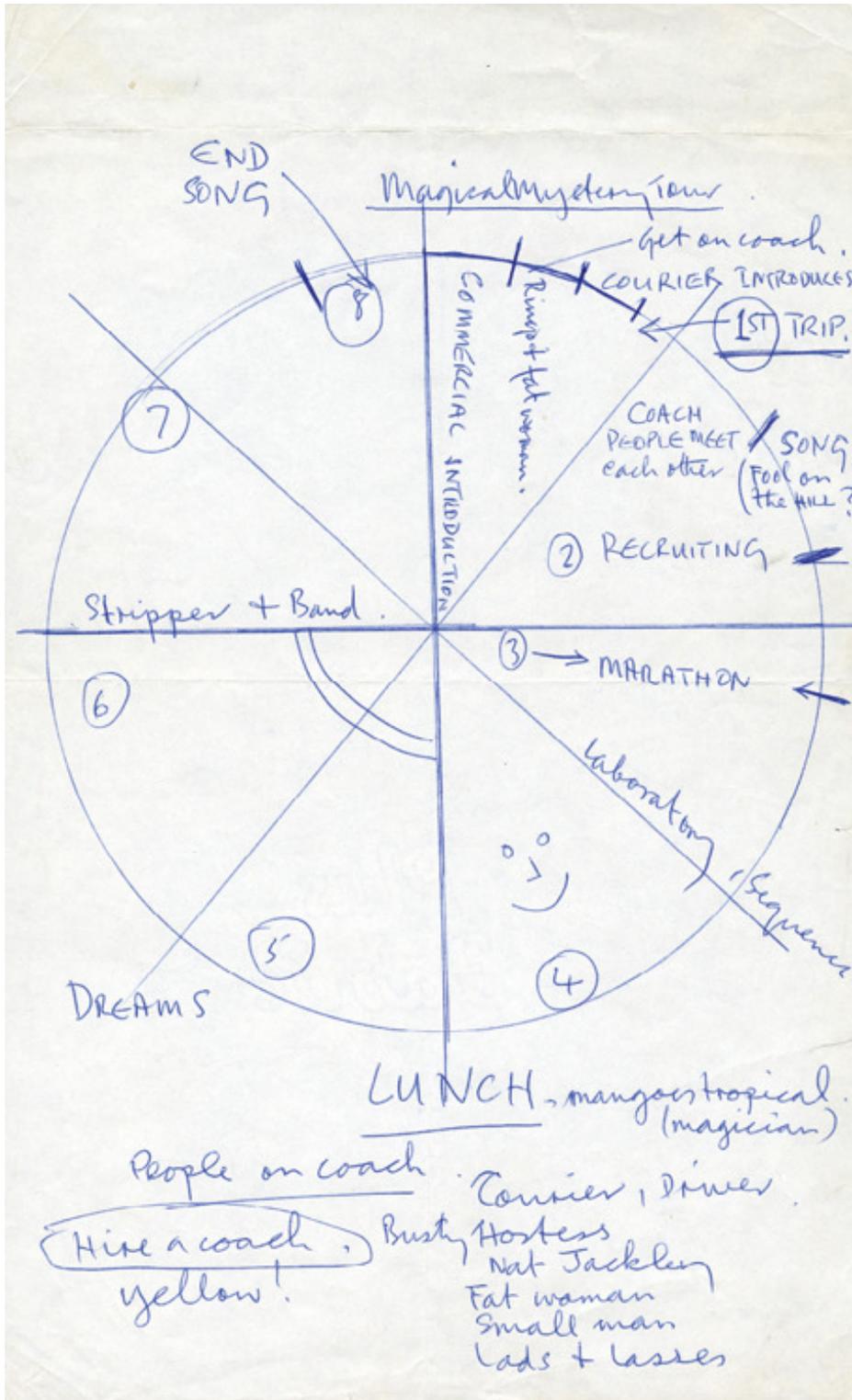
Sei que algumas pessoas pensam que a minha descrição do Maharishi como “*fool*” é depreciativa. Não tem nada a ver. Costumo receber a carta “The Fool” (“O louco”) nas leituras de tarô, por exemplo. Talvez seja por minha tendência de tentar enxergar o lado positivo das coisas ou de ficar de olho em novas ideias e aventuras. Na canção, estou simplesmente descrevendo como o Maharishi era percebido por tantas pessoas – como o “guru sorridente”. Essa não era a minha própria percepção. Eu fico pasmo com a dificuldade que as pessoas têm em captar a ironia.

Portanto, em suma, acho que “The Fool on the Hill” é um retrato muito elogioso e representa o Maharishi com a capacidade de se manter perfeitamente imóvel no meio do tumulto. Ele é admiravelmente autossuficiente e não dá muita

bola à opinião popular. É uma pessoa exposta ao ridículo por causa de suas crenças, mas suas crenças podem muito bem estar certas. Acho que ele pode ter alguma relação com o Bobo da Corte que fala as verdades em *Rei Lear*.



Com Maharishi Mahesh Yogi. País de Gales, 1967



Anotações de Paul para o filme *Magical Mystery Tour*

For No One

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Revolver</i> , 1966

Your day breaks
Your mind aches
You find that all her words of kindness linger on
When she no longer needs you

She wakes up
She makes up
She takes her time and doesn't feel she has to hurry
She no longer needs you

And in her eyes you see nothing
No sign of love behind the tears cried for no one
A love that should have lasted years

You want her

You need her
And yet you don't believe her when she says her love is dead
You think she needs you

And in her eyes you see nothing
No sign of love behind the tears cried for no one
A love that should have lasted years

You stay home
She goes out
She says that long ago she knew someone but now he's gone
She doesn't need him

Your day breaks
Your mind aches
There will be times when all the things she said will fill your head
You won't forget her

And in her eyes you see nothing
No sign of love behind the tears cried for no one
A love that should have lasted years



“For No One” foi composta nos Alpes austríacos, durante as filmagens de *Help!*, março de 1965

AQUI O TEMA É A REJEIÇÃO. O ROMPIMENTO QUE MARCA O FIM de uma relação que foi por água abaixo. Muitas canções exploram esse terreno bastante rico. Tendo sofrido isso na pele algumas vezes – como suponho que muita gente sofreu –, era uma emoção com a qual eu conseguia me relacionar, e parecia uma boa ideia colocá-la numa canção, pois era provável que muita gente também se identificasse com ela. Na canção, eu menciono duas pessoas que se separaram, mas claro, como qualquer escritor, tudo vem de minha própria experiência e, inevitavelmente, você acaba falando sobre si mesmo.

Temos dois versinhos curtos: “*She wakes up/ She makes up*”. Esses dois versos breves se alternam com outros mais longos:

“She takes her time and doesn’t feel she has to hurry/ She no longer needs you”. Depois vem este: *“And in her eyes you see nothing/ No sign of love ...”* Terminar um relacionamento é um momento horrível, e você olha para aquela pessoa – aquela pessoa por quem você estava apaixonado, ou *pensava* que estava apaixonado – e já não existe nem sinal daquele sentimento antigo. É como se o sentimento também tivesse acabado de ser desligado, e não é nada bom perceber isso.

Na época, você acha que qualquer caso de amor pode ou deve ou vai durar para sempre, a menos que seja um caso de uma só noite, como na canção de Dean Martin, “Wham, Bam, Thank You Ma’am”. Mas quando você está saindo com alguém, quando ela é sua namorada e você está com ela há um bom tempo, a coisa é bem diferente. Jane Asher e eu ficamos juntos por cerca de cinco anos, então no fundo da minha mente eu esperava me casar com ela. Mas, com o passar do tempo, acho que eu também percebi que algo não estava certo. Você não consegue identificar exatamente o que é, mas quando Linda apareceu, um tempo depois que Jane e eu terminamos, eu logo pensei: “Ah, sei lá, talvez isso seja mais certo”. Com o tempo, quando Linda e eu começamos a nos conhecer, eu senti: “Isso é mais eu; eu sou mais ela”. E tinha umas coisinhas com Jane em que simplesmente não combinávamos. Eu amava muitas coisas nela, e sempre vou admirar muitas coisas nela. Ela é uma mulher maravilhosa, mas umas pequenas peças do quebra-cabeça não se encaixavam direito.

Quando eu tenho sorte com essas canções, elas simplesmente surgem do nada. Não sou eu quem as compõe, são elas que chegam. Você ouve muitos compositores dizendo isso. Naquela manhã, eu estava meditando, pensando que o

objetivo da meditação é tentar impedir que os pensamentos cheguem, porque seu cérebro é tão ativo que uma palavra se emenda em outra, e essa outra palavra faz você enveredar por uma trilha de pensamentos, e então você tem que se esforçar para reencontrar o caminho de volta. Você está sempre pensando, mesmo durante o sono, então sempre está ocorrendo algum tipo de atividade cerebral, e isso é muito útil quando você está começando a compor, porque basta se conectar a essa atividade e usá-la como abertura para a canção. Em geral o que me vem é a primeira estrofe, que estabelece um certo padrão de rima, um tipo de padrão rítmico. A segunda estrofe normalmente segue o padrão da primeira. É provável que a melodia seja a mesma, porque você está retornando à estrofe. O verso "*Your day breaks*" funciona em dois níveis: o seu dia irrompe ou o seu dia se rompe. E o verso "*She makes up*" também mostra ambiguidade, pode ser entendido como fazer a maquiagem ou se reconciliar após uma briga.

Acho que esta é uma das coisas legais da língua inglesa: você pode interpretar as coisas de múltiplas maneiras. Sempre sinto muita pena de quem está tentando aprender inglês, pelo fato de existirem tantas palavras ambíguas, mas para um compositor isso é uma vantagem. Você está compondo, a canção está se materializando e você só pega os pedacinhos de que gosta. E que pedaços são esses? É algo mágico e, às vezes, tem mais significados do que você pensa, mas o cosmos quer que você anote essas palavras porque elas vão explicar algo a alguém. Começando por nós mesmos.

① Your day breaks,
your mind aches
you find that all his words of kindness
linger on when she no longer ^{needs} you.

② She wakes up
she makes up
she takes her time and does not feel she
has to hurry, she no longer needs
you.

And in her eyes you see nothing,
no sign of love behind the tears,
Cried for no-one,
A love that should have lasted years.

③ You want her, you need her
and yet you don't believe her
when she says ^{that} ~~she~~ ^{is} ~~gone~~ ^{and}
you think she needs you.

SOLO

And in her eyes you see nothing
no sign of love behind the tears
Cried for no-one
A love that should have lasted years.

④ You stay home
she goes out
she says that long ago she knew
but now he's gone, she doesn't need him ^{someone}

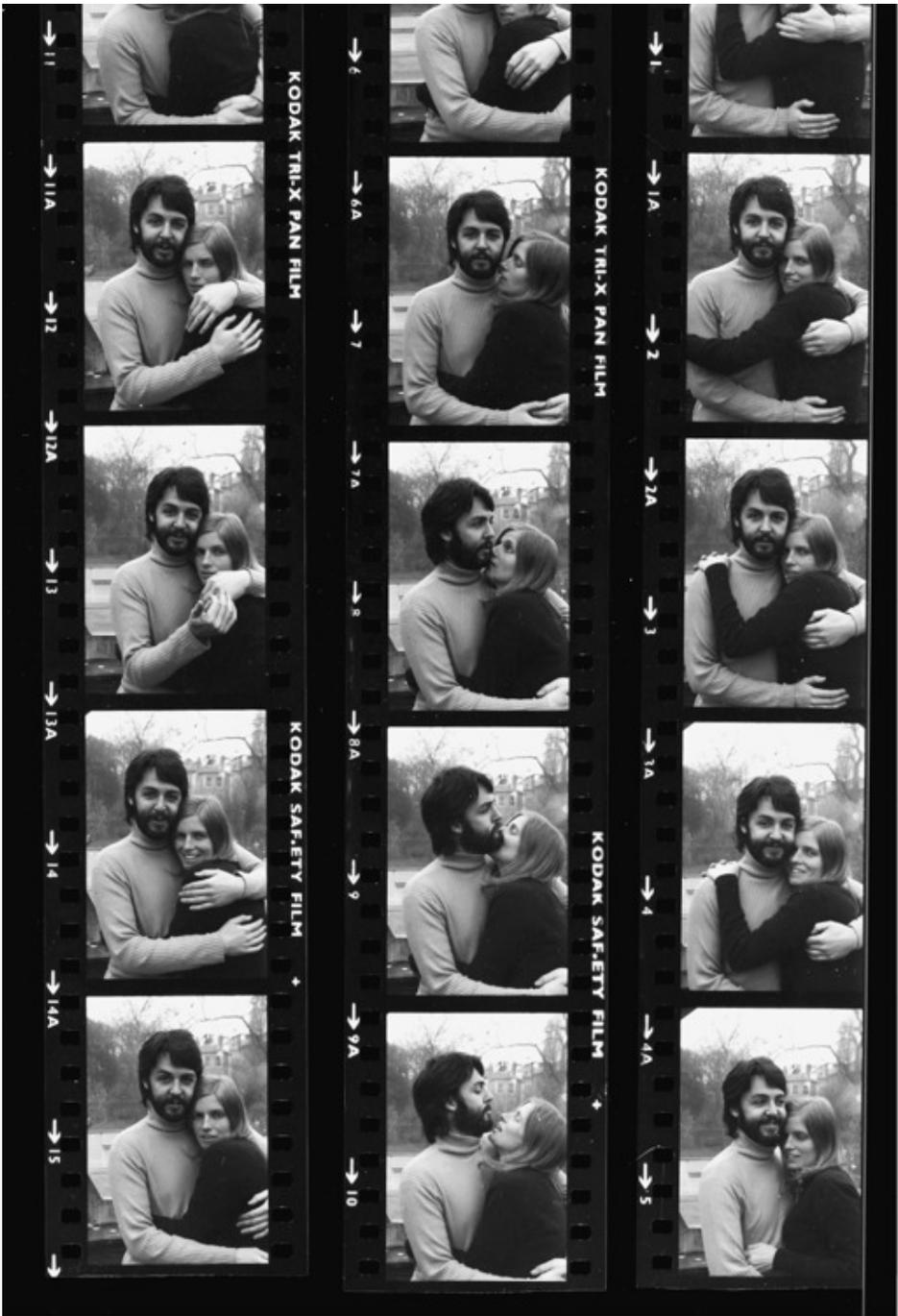
Middle And in her eyes you see nothing
etc.....

⑤ Your day breaks
your mind aches
These will be times when all the things
she said
will fill your head
you won't forget her.

Middle. Fin.



Com Linda. Londres, 1969



From Me to You

COMPOSITORES	John Lennon e Paul McCartney
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	Single, 1963

If there's anything that you want
If there's anything I can do
Just call on me and I'll send it along
With love from me to you

I've got everything that you want
Like a heart that's oh so true
Just call on me and I'll send it along
With love from me to you

I got arms that long to hold you
And keep you by my side
I got lips that long to kiss you
And keep you satisfied

If there's anything that you want
If there's anything I can do
Just call on me and I'll send it along
With love from me to you

From me
To you
Just call on me and I'll send it along
With love from me to you

I got arms that long to hold you
And keep you by my side
I got lips that long to kiss you
And keep you satisfied

If there's anything that you want
If there's anything I can do
Just call on me and I'll send it along
With love from me to you
To you
To you
To you

JOHN E EU AINDA MORÁVAMOS NAS CASAS DE NOSSAS FAMÍLIAS quando os Beatles começaram a gravar discos, e nos ocorreu que deveríamos tentar nos comunicar com as nossas fãs. Só queríamos que mais e mais pessoas gostassem de nós. Era emocionante saber que as pessoas gostavam da gente e se esforçavam para nos mostrar isso, por exemplo, escrevendo cartas para nós. Resumimos os nossos esforços de

alcançar as fãs numa de nossas primeiras canções, chamada “Thank You, Girl”, que Chrissie Hynde (mais tarde do The Pretenders), ouviu em Akron, Ohio.

Todas as nossas primeiras composições traziam pronomes pessoais nos títulos. Primeiro single: “Love Me Do”; segundo single: “Please Please Me”; em seguida, “From Me to You” – nessa conseguimos colocar dois! Depois vieram “She Loves You” e “I Want to Hold Your Hand”. Era tudo muito pessoal, então alcançávamos a todos que ouviam a canção.

“Love Me Do” fazia uma súplica muito pessoal: “*Love, love me do/ You know I love you*”. “Please Please Me” foi nosso primeiro hit número um na Inglaterra. E depois veio esta canção, “From Me to You”. Lançávamos mão de todos os truques possíveis. Uma introdução cativante para cantar junto; você nem precisa saber a letra e pode cantar junto com ela. Essas canções realçam a sonoridade da gaita de boca de John. Ela brilhou em “Love Me Do” e agora reaparece em “From Me to You”. A ideia de enviar uma carta sempre foi muito importante no rock’n’roll. Para citar apenas duas: “Please Mr. Postman” e “Return to Sender”.

Quando compusemos esta canção, estávamos em turnê com Roy Orbison. Passamos o mês inteiro viajando no mesmo ônibus, que estacionava em algum lugar para que o pessoal tomasse uma xícara de chá e comesse algo, e John e eu tomávamos uma xícara de chá e voltávamos ao ônibus para fazer alguma composição. É uma imagem especial para mim, aos 21 anos, andar pelo corredor do ônibus e ver Roy Orbison lá no fundão, de traje preto e óculos escuros, dedilhando seu violão e compondo “Pretty Woman”. Existia uma camaradagem, e inspirávamos uns aos outros, o que sempre é uma coisa adorável. Ele tocou a canção para nós, e dissemos: “Essa é das

boas, Roy. Excelente”. E então dissemos: “Bem, que tal esta?”, e tocamos “From Me to You”. Uma espécie de momento histórico, no fim das contas.

O nosso forte sempre foram os acordes básicos. Se você estivesse em Dó, seria Dó, Lá menor, Fá e Sol; esses seriam os acordes, e você realmente não os variava. Não era preciso variar, porque eram tantas as permutações possíveis que você poderia compor muitas canções e todas elas soariam bem diferentes, apenas mudando a sequência. É um fascínio infinito. Mas, nesta canção, quando entramos no contraste – *“I got arms that long to hold you”* – esse acorde entra na sequência de Dó, Lá menor, Fá, Sol e chega ao Sol menor. Após compormos esta, eu me lembro de ter pensado: “Agora estamos chegando a algum lugar”.



Os Beatles em turnê com Roy Orbison e Gerry and the Pacemakers. Reino Unido, 1963

MERSEY BEAT

Vol. 2, No. 45

APRIL 11-25, 1963

PRICE THREEPENCE

FRANK HESSY

LIMITED
62 STANLEY STREET,
(Corner of Whitechapel)
LIVERPOOL 1
FOR ALL MUSICAL
INSTRUMENTS FOR
EASY TERMS SEE
"EASIER"

THE BEATLES STORY

PUBLISHED FOR THE FIRST TIME - SEE PAGE SEVEN



THE BEATLES: GEORGE HARRISON, JOHN LENNON, RINGO STARR, PAUL MCCARTNEY. (Photo: Peter Kaye)

INSIDE: LEE CURTIS ★ GERRY AND THE PACEMAKERS
ONLOOKER ★ DANCE DATE ★ MERSEY ROUNDOABOUT
★ WIN THE BEATLES L.P. COMPETITION ★

The Group with the
Blues - The Lads
The CHEETARS
Liverpool 11, 60
Municipal 1070

YOUR CHANCE TO MEET
The Karsters
Nine Peps - W.A. 3299

PRESCRIPTION
THE PERFECT CURE FOR THE
PAINS OF ANY DISORDERS

**LITHERLAND
TOWN HALL
EVERY THURSDAY**
TODAY'S BEST MEETS
LISTENING TO ALL THE TOP
GROUPS WHO APPEAR THERE

BOOK YOUR RHYTHM GROUP
THROUGH
**Stuart
Enterprises**
50 STUART ROAD
LIVERPOOL 22
Phone W.A. 7554
After business hrs OSM 2868

CHETWYNS
LIVE AND THE PEACEMAKERS OF
LIVERPOOL
Discos, Records, Tapes, etc.
56 WHITECHAPEL
LIVERPOOL 1
82741 205

GENT'S HAIR STYLISTS
KEITHS Telephone 3000x 3272
200 Newthorpe Road, Bootle 20
ALSO NEWSAGENTS

INVEST IN THE BEST
BOOK
VINCE EARL and THE TALISMEN
MANAGER: KEN SLAIS
ARR 4648 & 5944

TIP TOP VARIETY
JIM GRETT
V.A.P. S.A.A. Tel: SEP 3407
and THE JIM GRETT VARIETY
Singing and Dancing for all occasions

Spin a disc at . . .

Rusleworth's

NEWLY ENLARGED
RECORD SHOP

Fabulous Stocks! Terrific Choice!
TRAD. & MODERN JAZZ
and always "THE TOP TWENTY"
SINGLE & DOUBLE LISTENING
SINGLE & STEREO RECORDS
At the
Whitechapel, LIVERPOOL
also at Birkenhead and Chester

Now open
and
FULL DAYS
LATE NIGHT
at
5-9 PM

POPS . . .
JAZZ . . .
ROCK . . .
TWIST . . .

The South's greatest
selection now better
than ever
see inside

GO TO NEMS FOR RECORDS

Available in Stock
New! Reissues
3/3 7/99p

NEMS

54 WHITECHAPEL, 2nd FLOOR, TEL
634444 (CHAPLIN ST. 5/52) MURPHY, 20

musical
instruments

The Best
Introduction of
Instruments
in Liverpool

STROTHERS

Excellent selection
of instruments
from New England
Instrument Co. Ltd.
EXCHANGES - TEL: 673
Specialists in
Walcott - Expansion
WAL 704 (CEL. 51)

ANFIELD
W500.

Dear Paul,
just a few lines
to wish you a happy and
prosperous twenty first birthday
however I do hope you will
accept this small hand-knitted
poodle as a tiny mascot for
yourself, and if the group like
it I will make each of them
one if they wish, I would
very much like to have made
a beetle but was unable
to, so I thought this the
next best thing.

Carta de fã, 1963

I sincerely hope you had
a wonderful time tonight
your 21st birthday. Hoping
you will let me know if
you received same O.K and
if you liked it, I hope so
very much

I Remain

Yours sincerely
Marjorie

X X X X X X X X

X X X X X X X

X X X X X .

(21)

G

Get Back
Getting Closer
Ghosts of the Past Left Behind
Girls' School
Give Ireland Back to the Irish
Golden Earth Girl
Golden Slumbers
Good Day Sunshine
Goodbye
Got to Get You Into My Life
Great Day



Get Back

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Apple Studio, Londres
LANÇAMENTO	Single, 1969 <i>Let It Be</i> , 1970

Jo Jo was a man who thought he was a loner
But he knew it couldn't last
Jo Jo 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, Jo Jo

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, Jo

Sweet Loretta Martin 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

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 mommy's waiting for you

Wearing her high-heel shoes
And a low-neck sweater
Get back home, Loretta

Get back
Get back
Get back to where you once belonged

OLANCE DOS BEATLES É O SEGUINTE: ÉRAMOS UMA BANDINHA danada de boa. Nós quatro simplesmente sabíamos como nos apoiar mutuamente e tocar, e essa era a nossa verdadeira força. Isso tornava ainda mais doloroso pensar que o nosso rompimento era quase inevitável.

Por isso, “Get Back” tem esse aspecto melancólico. A ideia de que você tem que voltar às suas raízes, de que nós, os Beatles, deveríamos voltar a ser como éramos em Liverpool. E as raízes estão incorporadas ao estilo da canção, que é um rock’n’roll sem firulas. Afinal, era exatamente isto que eu achava que deveríamos fazer quando nos separamos: “*Get back to where we once belonged*”. Voltar para o lugar ao qual pertencíamos e sermos uma pequena banda de novo. Só tocar e de vez em quando fazer um show ou outro.

Os outros caíram na risada – algo perfeitamente compreensível –, porque àquela altura essa não era mesmo uma solução prática. John tinha acabado de conhecer Yoko e claramente precisava fugir para um novo lugar, enquanto eu dizia que deveríamos fugir para um lugar antigo. Reviver os velhos Beatles simplesmente não estava nas cartas. Já era tarde demais para ficar dizendo: não devemos nos esquecer de quem somos e de onde viemos. Na época, o meu sonho era realmente

voltar para o lugar ao qual pertencíamos, mas o sonho de John era ir além desse lugar, era ir a algum lugar ao qual ainda não tínhamos pertencido.

Já mencionei como em setembro de 1969 estávamos numa reunião, conversando sobre planos futuros, e John disse: “Bem, não vou fazer isso. Estou saindo. Tchou”. Logo depois, ele estava achando graça e dizendo como isso era mesmo emocionante. É como dizer a uma pessoa que você vai se divorciar dela e então dar risada. É óbvio que na época isso foi extremamente doloroso. Foi como levar um golpe e ir a nocaute. Lá estou eu, estirado na lona, e ele está rindo e dizendo como é bom ter acabado de me nocautear.

Demorou um pouco, mas acho que enfim aceitei a nova situação. Esse era o meu melhor amigo desde minha juventude, o colaborador com quem fiz algumas das melhores canções do século 20 (na modesta opinião dele). Se ele se apaixonou por essa mulher, o que é que eu tenho a ver com isso? Eu não só precisava deixá-lo fazer isso, mas também admirá-lo por fazer isso. Essa foi a posição que enfim alcancei. Não havia mais nada que eu pudesse fazer a não ser aceitar numa boa.



Os Beatles e Yoko Ono. Twickenham Studios, Londres, 1969

Getting Closer

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Wings
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Back to the Egg</i> , 1979 Single, 1979

Say you don't love him
My salamander
Why do you need him
Oh no don't answer
Oh no

I'm getting closer
I'm getting closer to your heart

Keeping ahead of the rain on the road
Watching my windscreen wipers
Radio playing me a danceable ode
Cattle beware of snipers

When will you see me

My salamander
Now don't try to tell me
Oh no don't answer
Oh no

I'm getting closer
I'm getting closer to your heart
Hitting the chisel and making a joint
Gluing my fingers together
Radio play me a song with a point
Sailor beware of weather

I'm getting closer
My salamander
Well when will we be there
Oh no don't answer
Oh no

I'm getting closer
I'm getting closer to your heart

Closer, closer



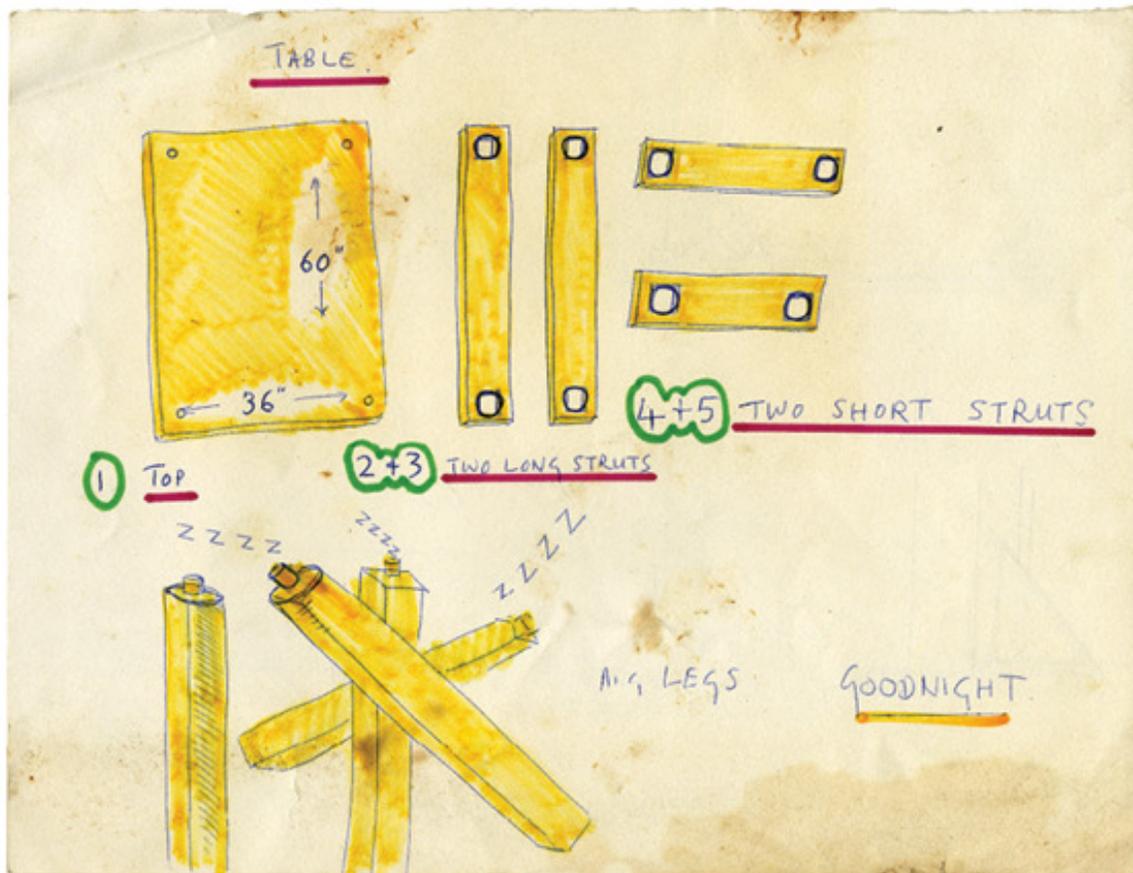
O CASTELO DE LYMPNE É UMA CONSTRUÇÃO GRANDIOSA E antiga em Kent, no sudeste da Inglaterra. Os proprietários eram duas pessoas para lá de aristocráticas – Harry e Deirdre Margary. Elegância é o nome deles. Compúnhamos, gravávamos e depois eles me convidavam para tomar um drinque à noite, e eu tomava um uisquezinho antes de ir para casa. Eu me lembro de ter trabalhado nesta canção lá, mas fizemos a gravação no estúdio Abbey Road.

Gravamos um monte de coisas no Castelo de Lympne. Por quê? Sei lá. Suspeito que era porque ele ficava perto de onde morávamos, a caminho de Folkestone, na costa sul. Pegamos um estúdio móvel, ou seja, um estúdio embarcado num caminhão-baú, e meio que nos enfurnamos nele para gravar o álbum *Back to the Egg*. Então não é de estranhar que coisas meio excêntricas estivessem ocorrendo, e canções excêntricas

surgindo. Hoje sou um pouco mais objetivo do que antigamente. Vai ver que eu estava fumando maconha demais nessa época.

Um dos diferenciais do Wings era essa liberdade de fazer coisas sem sentido. Às vezes, eu simplesmente gostava das palavras e não dava bola se elas faziam ou não sentido. “*Say you don’t love him*” – isso não vem de nenhuma experiência real, não é como se eu estivesse sendo traído ou rejeitado ou algo assim. Foi um artifício para me fazer entrar na canção. “*I’m getting closer to your heart*”. Também estou chegando, indo ao lugar onde você está. “*Keeping ahead of the rain on the road/ Watching my windscreen wipers/ Radio playing me a danceable ode*”. “*Hitting the chisel and making a joint*”. Você sabe que o seu público vai se divertir com essas pequenas referências e com o duplo sentido de “joint” (em carpintaria, “entalhe”, e na gíria, “baseado”), porque fazer baseados ainda era algo um pouco underground naquela época.

Às vezes, você só gosta da palavra e busca uma desculpa para colocá-la. Eu me lembro de Linda me contando uma história de quando ela era criança. Fã da natureza, assim como eu, ela erguia as pedras à procura de lagartixas ou tritões, que ela chamava de “salamandras”. Eu adorava a ideia de que no mundo dela era “salamandra” – bem mais exótico. As salamandras têm um aspecto mítico, são nascidas no fogo, então foi assim que a salamandra entrou na letra.



Sessão de fotos do Wings. Castelo de Lympne, Kent, 1978

Uma canção como esta pode ser considerada uma colagem. Vou juntando coisas que vi e ouvi, e ela já andava rondando uns anos antes de ser gravada. Eu me lembro de ter avistado uma placa à beira da estrada em algum lugar: “Cuidado com o gado” (“*Beware Cattle*”). E acho que as placas estavam crivadas de balas, porque os caras atiravam nelas para praticar tiro ao alvo, então pensei em: “*Cattle beware / ... / Gluing my fingers together / Radio play me a song with a point*”. Sabe como é, nem tudo precisa ter nexos. Uma canção é meio que um trabalho de construção, então fiz o que sempre faço: montar tudo e levar a algum lugar.

Não é à toa que um dos meus hobbies na escola era carpintaria. Quando morávamos na Escócia, fiz uma mesa só com cola, sem pregos. Era muito básica; eu a desenhei e comprei a madeira. Eu me sentava à mesa da cozinha enquanto as crianças brincavam ou se aprontavam para dormir, e ficava ali entalhando essas pequenas ensambladuras em cauda de andorinha. Fui terminando cada peça, uma perna ou uma junta de canto, até que por fim eu tinha uma pilha delas. Um dia pensei: “Chegou a hora de me arriscar e montar tudo isso com cola”. Peguei a minha cola para carpintaria Evo-Stik e tudo foi se encaixando, exceto a última peça. Era o reforço transversal inferior, então eu o virei de cabeça para baixo e tudo se encaixou. A mesa continua firme e forte.



K-728E





CAMPBELTOWN
x9 SCOTLAND rex



① I've been sent to tell you ...

CHORUS. he didn't mean it ...

② (descant!!)
guitar solo!

CHORUS he didn't mean it .. A ...

tempo up. A

I'm getting closer

Say you don't love him
my salamander

do you still need him? oh no don't answer

I'm getting closer .. to your heart.

Instrumental verse

oh no don't answer, my salamander
oh no

I'm getting closer

Waterspout drums.

+ DE
last AMBA
upto - E

1st verse

Love comes in

2nd verse -

- Only love -

3rd verse

4th verse

Love comes in - etc.

Wise open tonight

TEMPO UP - (Em)

Well you can
Dress me up as a
robber

OPEN TONIGHT ORCHESTRA
ROCKESTRA

GETTING CLOSER

①

I'M GETTING CLOSER
~~TRAMPLE THE RUSHES~~

MY SALAMANDER

WHEN WILL WE BE THERE

AH NO DONT ANSWER OH NO

I'm getting closer ... to your heart.

②

~~TO~~ ^{THEY} TAKE PRISONERS

MY ~~SALAMANDER~~ SALAMANDER

WHEN WILL ~~IT~~ ^{THEY} FREE ME?

AH NO DONT ANSWER OH NO

I'm getting closer ... to your heart.

③

CRASH THROUGH THE MOUNTAINS

TEAR THEM ASUNDER

HOW WILL IT BE THERE?

WHY DO WE WONDER? OH - OH

I'm getting closer ... to your heart

Ghosts of the Past Left Behind

COMPOSITORES	Paul McCartney e Carl Davis
ARTISTA	Orquestra Filarmônica Real de Liverpool
GRAVAÇÃO	Catedral de Liverpool
LANÇAMENTO	<i>Paul McCartney's Liverpool Oratorio</i> , 1991

MENINOS

Ghosts of the past left behind

CORO MASCULINO (FANTASMAS)

You're sleeping
Amongst us
We're in your dream

ENFERMEIRA

You're dreaming
Try to rest, my child

CORO MASCULINO (FANTASMAS)

You called us
We heard you

And we are here

ENFERMEIRA

To save your child
You must be still

CORO MASCULINO (FANTASMAS)

We're ready
To listen
To what you ask

ENFERMEIRA

Go to sleep

CORO FEMININO (FANTASMAS)

You're crossing
The water
The tide is strong

MARY DEE

No

CORO FEMININO (FANTASMAS)

Your child is
Drawn to us
Into our throng

SHANTY

No

CORO MISTO (FANTASMAS)

This child is
Most welcome
Soon one of us

MARY DEE

No I tell you
You'll never get through
I'll never let you
No one is stealing this child
I'm not afraid of
Ghosts that the past left behind

SHANTY

Let her recover
Then let me love her
Until we run out of time
And in the future
I will promise to be the man
She had in mind

ENFERMEIRA

Be still
Be calm
Your child is safe



Catedral de Liverpool, 1991

FOI EM 1991 QUE EXECUTAMOS O *LIVERPOOL ORATORIO* NA Catedral de Liverpool, uma das maiores da Europa. Foi um instante agridoce, porque nessa mesma Catedral de Liverpool, quando criança, fui reprovado em um teste para entrar no coral.

Era estranho ainda sentir aquela dor, quase quarenta anos depois, mas tenho certeza de que todo mundo se lembra de uma decepção na infância, um revés que nunca desaparece completamente. Na época, quem entrava no coral ganhava como prêmio livros grátis, e meus pais queriam que eu ganhasse livros grátis. Mas não passei no teste. Talvez o cara tenha gostado mais dos outros meninos do que de mim. Sabe-se lá o que ele estava procurando? A triste realidade é que não correspondi às expectativas dele.

Mesmo não tendo sido aprovado como membro do coral, sempre admirei a arquitetura das grandes igrejas e catedrais, espaços sacros de qualquer tipo, então eu entro nesses locais sempre que posso. A Catedral de Liverpool foi projetada por Sir Giles Gilbert Scott, o mesmo que desenhou a icônica cabine telefônica vermelha. Também projetou os prédios das usinas termelétricas de Battersea e de Bankside; esta última hoje abriga o museu Tate Modern. Nova York tem igrejas majestosas, como a St. Patrick's ou a St. Thomas. Sempre que eu passo na frente delas, eu tiro um tempinho para entrar. Elas têm esse calmo esplendor, o que é engraçado, levando em conta que estão situadas no coração de uma agitadíssima metrópole.

Nunca tive um interesse assim tão grande por música clássica, embora eu tenha começado uma pequena coleção na década de 1960. Um de meus tios, Jack Ollie, quando vinha a Londres se hospedava em nossa casa. Ele era um sujeito da classe operária de Liverpool, mas tinha um lado cultural. Eu tinha uma grande coleção de vinis e eu saía para trabalhar no estúdio ou sei lá o quê, e ele ficava em nossa casa com a esposa dele e esquadrinhava todos os discos. Ele amava a *Scheherazade* de Rimsky-Korsakov, que ele chamava de "Sherazio". "Eu amo aquela Sherazio, Paul". "Legal."

Quando, décadas depois, fui convidado a compor algo para comemorar o 150º aniversário da Real Filarmônica de Liverpool, pensei, como sempre: "Sim, ótimo!". Para fazer o arranjo, trabalhei com Carl Davis. Ele compôs as trilhas sonoras de filmes como *A mulher do tenente francês* e *Escândalo: a história que seduziu o mundo*, e, no início da carreira dele, tinha feito a música para o satírico programa de tevê de David Frost, *That Was the Week That Was*, que tinha uma equipe incrível de

roteiristas: John Cleese, Peter Cook, Dennis Potter – todos também em início de carreira. Então, eu ia rodando de carro até a casa de Carl em Barnes, perto de Richmond upon Thames. Passávamos umas três horas junto ao piano dele. Fiz isso ao longo de várias semanas enquanto trabalhávamos na composição.

Eu adorava o percurso de carro até estas casas para fazer sessões de composição: a de Carl Davis para esse oratório, ou, nos anos 1960, a de John Lennon, ou até mesmo a de George Martin. Na verdade, eu achava muito aconchegante ir até a casa de Carl para trabalhar. Em projetos dessa magnitude, eu gosto da ideia de trabalhar no que me parece ser um espaço neutro. Vou trabalhar, então estou saindo de casa: “Até logo mais, querida”. Ainda faço isso; o meu estúdio de gravação fica a vinte minutos de onde eu moro. O pessoal me questiona: “Por que você não compra um estúdio caseiro, Paul?”. E eu respondo: “Bem, já fiz isso uma vez e foi péssimo, porque você nunca sai do estúdio. Você não tem vida própria”. É bom ter essa separação entre “o escritório” e a casa.

Às vezes, quando eu chegava antes da hora no bairro de Carl, eu dava uma passadinha no pub local. Um dia, fiquei proseando com um irlandês no bar, e só estou ali tomando meia taça de cerveja ou coisa parecida (você não quer se embriagar), e o assunto veio à tona. Ele me indagou: “O que está fazendo? O que anda inventando?”. E respondi: “Bem, estou compondo uma peça clássica para a Filarmônica de Liverpool”. Ele disse: “Meu Deus, não acha isso assustador?”.



Com Carl Davis. Liverpool, 1991

Cá entre nós, para falar a verdade, não tinha me ocorrido que era assustador. Falei: “Acho que não. Estou me divertindo com isso”. Mas é normal acontecer isso comigo. Estou com a mão na massa, a meio caminho andado e curtindo muito aquilo, quando aparece alguém dizendo: “Você sabe fazer isso?”. Eu penso: “Puxa vida, eu tinha me esquecido desse aspecto. Você tem que saber fazer as coisas para fazê-las?”.

Na casa de Carl, eu dava uma ideia para ele, entoava uma melodia ou escolhia uma tonalidade, e íamos inventando e avançando, passo a passo. Para mim, foi um exercício fabuloso, porque, à medida que eu ia tendo as minhas ideias, ele ia tomando nota. Carl é uns anos mais velho do que eu, acho que ele tinha uns 55 anos na época, e a formação dele era bem diferente da minha. Cresceu em Nova York e foi à universidade

estudar composição, então ele conhecia toda essa teoria musical que eu ainda não conhecia, e foi uma experiência interessantíssima. Ele tinha resmas de pautas musicais em branco no piano e dizia: “Ah, perai um minutinho. Deixe-me entender isso. Espere...”. Ele transcrevia e, para me certificar, eu pedia a ele para tocar o trecho. Então eu falava: “Ótimo. Ok, vamos em frente”.

O coro masculino do Coral da Real Filarmônica de Liverpool, fui descobrir, era uma galera de Liverpool. No intervalo eu conversava com eles e indagava: “Em que vocês trabalham?”. Respondiam coisas como: “Sou encanador. Tenho uma pequena empresa de encanamento, mas eu gosto de cantar”. Ou “Sou ginecologista”, e assim por diante. Eu amo isso nos corais: quase sempre são compostos por pessoas de diferentes estilos de vida. E então se unem em prol de seu amor pela música. Formam uma trajetória de vida: o coral. Isso é fascinante para mim.

Os solistas eram extraordinários. De novo, eu não tinha noção do que eu estava fazendo, e disse apenas: “Podemos conseguir fulano de tal? A soprano pode ser a Kiri Te Kanawa?”. Embora ela fosse uma das maiores estrelas de ópera do mundo, nós a contratamos, então o elenco era fantástico. As crianças também eram ótimas, e havia um papel para o garoto solista, e encontramos um garoto que sabia fazer aquilo muito bem, e ele veio direto de Londres.

Achei tudo muito empolgante, nem um pouquinho assustador. Só uma vez pensei “Isso é assustador”: quando fui entrevistado na rádio e tentaram puxar meu tapete. Eu me lembro de um programa muito chique da BBC Radio 4, e tinha uma dama estilosa, uma senhorinha faceira de meia-idade, que disparou: “Bem, um oratório?”. Respondi: “Sim, perguntei a Carl: ‘É um tipo

de sinfonia ou um concerto? O que é que estamos compondo? Como é que a gente chama isso?'. E Carl disse: 'Bem, o formato é o de um *oratório*'. E eu disse: 'Ótimo! Bela palavra. Vamos chamá-lo de *Liverpool Oratorio*'."

Então ela disse: "Bem, e por que Carl Davis?". E falei: "Ele é muito bom, não é?". "Sim", respondeu ela, "mas existem muitos outros regentes considerados melhores do que ele". Foi assim que, de repente, num só golpe, fiquei assustado.

Receber as críticas era mais assustador do que fazer a composição. E, sabe, apontaram o lápis direitinho e depois me riscaram da listinha deles. Mas depois recebi uma carta de Neil Kinnock, o líder do Partido Trabalhista na época, que escreveu: "Não se preocupe, Paul, eles sempre vão dizer isso. Sempre vão falar que não é bom, mas é bom pra caramba, e eu adorei".



Performance do *Liverpool Oratorio*. Catedral de Liverpool, junho de 1991



Com *Dame* Kiri Te Kanawa, Jerry Hadley, Carl Davis, Sally Burgess e Sir Willard White



Com *Dame Kiri Te Kanawa* e *Carl Davis*

L'pool oratorio:

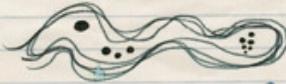
MOV.

1. (War)



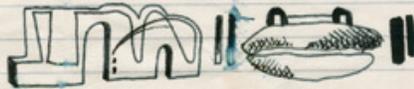
MOV.

2. (SCHOOL)



MOV.

3. (CRYPT)



MOV.

4. (Father)



MOV.

5. (Wedding)



MOV.

6. (WORK)



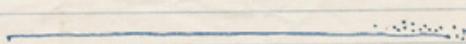
MOV.

7. (CRISES)



MOV.

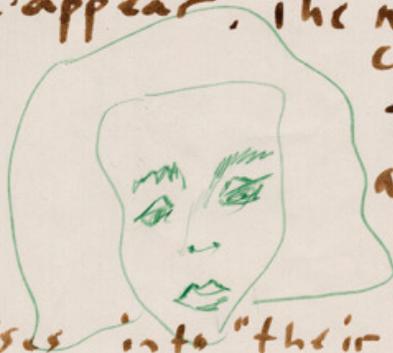
8. (Peace)



She sleeps the GHOSTS



reappear. The nurse is
comforting...



The GHOSTS
are ready to
take the
child as it

CROSSES into "their throng."

SHE cries "NO!"...

HE too, and promises to be
the man she had in mind.

The nurse says the child is safe.

and SHE Sings a song of HOPE
and FAITH. Save ^{WE MUST} the child!

HE joins in. All join them.

They are together...

Girls' School

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Wings
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	Single com duplo lado A: "Mull of Kintyre"/ "Girls' School", 1977

Sleepyhead kid sister
Lying on the floor
Eighteen years and younger, boy
Well she knows what she's waiting for

Yuki's a cool school mistress
She's an Oriental princess
She shows films in the classroom, boy
They put the paper on the windows

Ah what can the sisters do?
Ah girls' school

Head nurse is Sister Scala
Now she's a Spanish doll
She runs a full-body outcall massage parlour
From the teachers' hall

Ah what can the sisters do?
Ah girls' school
Well now Roxanne's a woman trainer
She puts the kids to bed
She gives them pills in a paper cup
And she knocks them on the head

Ah what can the sisters do?
Ah girls' school

She shows the films in the classroom, boy
Where they put the paper on the windows yeah

Ah what can the sisters do?
Ah girls' school



Beatlemania. Los Angeles, agosto de 1964

S VEZES, ANALISAR EM RETROSPECTIVA AJUDA A CONTEXTUALIZAR certas letras. Os Beatles tiveram sua iniciação sexual graças à nossa estada em Hamburgo, passando um tempo na rua Reeperbahn. Éramos músicos profissionais saindo com dançarinas profissionais. Meros membros do ramo do entretenimento, reunidos pelo que se poderia chamar de motivos sociais.

Mas ir aos EUA foi como ir a um planeta diferente. Quando fomos para lá, as moças se jogavam em cima de nós. Quando adolescentes, tínhamos muita dificuldade em conseguir namoradas, então isso era uma novidade, algo totalmente diferente. E então, é claro, quando surgiu a pílula, a coisa virou um inferno. Ou terá sido um paraíso?

Pensando bem, a revolução sexual foi parte de nossa revolta contra a geração de nossos pais, que era talvez um tantinho mais pudica. Com certeza mudou muito em nossa geração, e nós, os Beatles, talvez tenhamos experimentado mais disso do que outras pessoas. Mas eu fico contente de ter passado por esses momentos levemente ultrajantes em minha vida, coisa que em parte acaba transparecendo nas letras. Na época em que esta canção foi escrita, é claro, as coisas estavam mais bem resolvidas, eu tinha uma família e estava focado em outras coisas. Mas, como em toda revolução, algumas pessoas levam isso mais longe do que as outras. E a revolução sexual não parou nos anos 1960; ao longo dos anos 1970, essa atmosfera de querer ampliar ou quebrar os limites sexuais continuou permeando a sociedade. Esse período do amor livre, do “tudo que você precisa é amor”, gerou uma espécie de ressaca. Às vezes, as coisas desandaram um pouco, e a pornografia se tornou bastante difundida. Por outro lado, também havia coisas irônicas, do tipo cartão-postal de balneário, como na franquia de filmes *Carry on* (*Com jeito, vai*) e no programa *The Benny Hill Show*. Ou seja, todos esses elementos desembocaram nesta canção.

Se você está num grupo de rock'n'roll, está sempre tentando compor canções que funcionem ao vivo. Acho que tive a ideia para esta quando me deparei com o anúncio de um filme pornô chamado *Girl School*. Talvez dissesse até algo como (estou tentando me lembrar algo de quarenta anos atrás): “Não perca Yuki e fulano brincando para o seu deleite”. Então pensei: “Certo, vou imaginar esta escola numa canção. É uma escola para moças, como a de St. Trinian’s” – cenário de uma história em quadrinhos e de uma série de filmes ambientados em uma escola só para moças em minha adolescência. Mas agora seria uma espécie de St. Trinian’s adulta. Só comecei a imaginar todos os personagens e o que eles estavam tramando, e tudo era um pouquinho atrevido.

E aqui vamos nós: “*Sleepyhead kid sister/ Lying on the floor/ Eighteen years and younger, boy/ Well she knows what she’s waiting for*”. O que ela esperava mesmo era o movimento MeToo, mas na época ninguém sabia disso. “*She’s an Oriental princess/ She shows films in the classroom, boy/ They put paper on the windows /... / Head nurse is Sister Scala*”. Talvez essas coisas tenham sido pinçadas do filme, ou de algo que estava no cartaz. A canção é uma série de vinhetas, umas amarradas às outras. Isso é algo que eu gosto de fazer em muitas das minhas letras. Se você for analisar, a vinheta é mesmo a minha marca registrada.

Muitas das bandas de guitarras surgidas nos anos 1980 – as bandas de glam metal – pegaram esse tipo de letra picante e a incrementaram. Mas, para nós, só era um reflexo original do que acontecia na época.

Não tenho certeza de como é que eu fiquei sabendo sobre esse conceito de casa de massagens de corpo inteiro. Em geral, a pessoa só recebe a massagem, mas umas casas de massagem ofereciam os chamados finais felizes. Então, eu costumava brincar com isso no palco, porque eu tinha um teclado que soava como música de massagem. Eu tocava esse instrumento na passagem de som, para

me divertir um pouco e relaxar todo mundo. Eu dizia: “É hora da massagem. Deite-se de bruços. Prefere óleo ou creme?”.

E eu costumava contar histórias de massagens no show, porque fiz umas massagens bem selvagens, e quando eu digo “selvagens”, quero dizer selvagemente engraçadas, não sexuais. No Japão, teve uma garota que entrou e disse: “Por favor, deite-se no chão”, então me deitei no chão e ela começou a me fazer a massagem. Comecei a relaxar, mas de repente ela começou a cantarolar “Yesterday”: *“Yesterday, all my troubles seemed so far away”*. Eu não sabia o que fazer. “Ah, que droga, onde é que eu fui me enfiar? Não consigo escapar disso em lugar nenhum?”. Graças a Deus, ela não sabia a parte do contraste.

E então teve outra em Nova Orleans, bem diferente, com um sujeito encorpado e rotundo, e ele disse: “Sente-se na mesa”. Obedeci – eu não tinha alternativa –, e ele disse: “Agora imagine que sua perna está oca”. E eu só pensando: “Beleza”. Em seguida ele disse: “Imagine que seu pescoço é comprido e feito de bronze”, e eu pensei: “Aonde é que isso vai parar?”. Ele perguntou: “Como você se sente?”, e eu respondi: “Estou me sentindo uma girafa com pescoço de bronze”, o que, analisando em retrospectiva, é um título excelente para uma canção.

A canção é uma série de vinhetas, umas amarradas às outras. Isso é algo que eu gosto de fazer em muitas das minhas letras. Se você for analisar, a vinheta é mesmo a minha marca registrada.



Beatlemania. Nova York, 28 de agosto de 1964



Multidão à espera dos Beatles ao pousarem em Miami, fotografada por Paul, em fevereiro de 1964

MULL OF KINTYRE



WINGS DOUBLE A



Graham Hughes

0104

GIRLS SCHOOL


© 1978 MCA Communications, Inc.

GIRLS SCHOOL :

① Examine the woman trainer
puts the kids to bed
She gives them thrills in a paper cup
And she knocks them on the head

② Yukis ^{the} cool school mistress
— (she's an) oriental princess
She shows ^(fills) films in the classroom
She puts paper over the windows ^(winders) ✓
Ah or what can the ~~teacher~~ ^(sister) do?
— ah or — girls school.

③ Head nurse is Sister Scala
She's a Spanish doll
She runs a full body out call
massage parlour from the teacher's hall
① sleeping heads the kid sister
lying on the floor
18 years and younger
~~dreaming of a night with the boys~~
Knows what she's waiting for

GIR. TUNING. (E¹ A² E³ B⁴ E⁵ E⁶)

Give Ireland Back to the Irish

COMPOSITORES	Paul McCartney e Linda McCartney
ARTISTA	Paul McCartney e Wings
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	Single, 1972

Give Ireland back to the Irish
Don't make them have to take it away
Give Ireland back to the Irish
Make Ireland Irish today

Great Britain, you are tremendous
And nobody knows like me
But really what are you doing
In the land across the sea?

Tell me how would you like it
If on your way to work
You were stopped by Irish soldiers?
Would you lie down, do nothing?
Would you give in or go berserk?

Give Ireland back to the Irish
Don't make them have to take it away
Give Ireland back to the Irish
Make Ireland Irish today

Great Britain and all the people
Say that people must be free
And meanwhile back in Ireland
There's a man who looks like me

And he dreams of God and country
And he's feeling really bad
And he's sitting in a prison
Say should he lie down, do nothing?
Should he give in or go mad?

Give Ireland back to the Irish
Don't make them have to take it away
Give Ireland back to the Irish
Make Ireland Irish today

BANNED EVERYWHERE

**New
McCartney
single**

MEU AVÔ POR PARTE DE MÃE, OWEN MOHAN, ERA DE Tullynamalra, no condado irlandês de Monaghan. Em algum momento, ele se transferiu a Liverpool, onde trabalhou como carvoeiro. A família dele era católica. Não sei bem em que parte da Irlanda nasceu o meu avô paterno, mas sei que a família dele era protestante. Por insistência de nossa mãe, o meu irmão e eu fomos batizados como católicos romanos, mas fomos criados de maneira não denominacional. Portanto, em microcosmo, a nossa família representava a divisão político-religiosa irlandesa.

Em 30 de janeiro de 1972, soldados britânicos abriram fogo contra um protesto pacífico em Derry, fato que marcou a todos que viviam na Grã-Bretanha na época. No total, vinte e seis civis desarmados foram atingidos; quatorze morreram. Esse trágico evento ficou conhecido como Domingo Sangrento. Naquele dia,

eu estava em Nova York, e na véspera eu tinha me encontrado com John. No encontro meio que concordamos em parar com essa história de um ficar criticando o outro.

Foi muito perturbador ver as cenas de uma manifestação perfeitamente pacífica que acabou dando errado. Parecia que os nossos soldados do exército tinham agido indiscriminadamente e atirado em pessoas inocentes. Logo houve um acobertamento, sob a alegação de que os manifestantes não eram inocentes, mas estavam armados com rifles. Mas me pareceu uma manifestação sensata, do tipo que tem acontecido nas comunidades negras ao longo da história recente. Por isso, a ideia de que os nossos soldados tivessem perpetrado esse horror me deixou chocado. Afinal de contas, até aquele ponto, eu achava que todos os rapazes do nosso exército eram ótimos. Então fiquei imaginando soldados irlandeses nas ruas de Liverpool quando eu estava crescendo, me dizendo que eu não poderia ir para cá nem para lá – *“Tell me how would you like it/ If on your way to work/ You were stopped by Irish soldiers?”*. A ideia de soldados armados me impedindo de avançar pela rua me parecia tão errada que, embora eu não fosse um compositor de canções de protesto, eu simplesmente senti que precisava me posicionar.



Fizemos a gravação e a enviei à EMI. Sem demora, recebi um telefonema de Sir Joseph Lockwood, o chefe da EMI, com quem sempre me dei bem; um senhor muito inteligente e charmoso, e eu gostava bastante dele. Ele me explicou que não poderíamos lançar o single por causa da delicada situação irlandesa. Argumentei que esse evento específico me afetou profundamente e senti que deveria reagir a ele. Ele rogou para que eu pensasse melhor. Então, esperei uns dias, liguei de volta e disse que eu tinha que lançar a canção. Ele previu que o disco seria banido pela BBC e que não traria nada de bom para mim. Falei para ele que não me importava. Esse era um fato muito relevante na minha história – na história do meu país – para que eu adotasse uma posição neutra. Então lançamos, e Sir Joe estava certo. A canção foi proibida. E também alcançou o número um na Irlanda e na Espanha, mas não nos Estados Unidos.

Henry McCullough, membro do Wings na época, foi criticado por ser da Irlanda do Norte. Henry era protestante, então algumas pessoas ficaram meio chateadas com o envolvimento dele nesta canção. Foi mesmo muito pesado na época. Mais tarde, outros interpretaram a canção como um grito de guerra do IRA. Com certeza não foi escrita para ser isso. Para o bem ou para o mal, esse foi um momento em que tive a sensação de que a arte poderia, e deveria, responder a uma situação. Tristemente, é uma situação que ainda não foi solucionada – e talvez nunca seja.

Ele previu que o disco seria banido pela BBC e que não traria nada de bom para mim. Falei

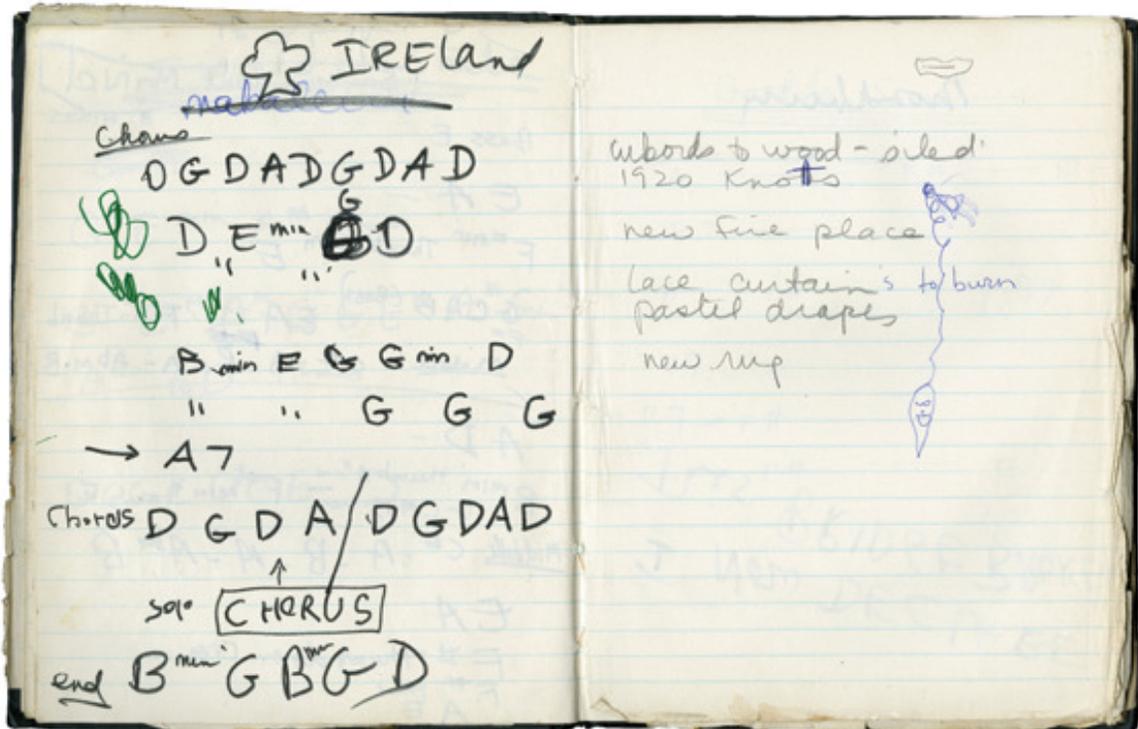
para ele que não me importava. Esse era um fato muito relevante na minha história - na história do meu país - para que eu adotasse uma posição neutra. Então lançamos, e Sir Joe estava certo. A canção foi proibida. E também alcançou o número um na Irlanda e na Espanha, mas não nos Estados Unidos.



Protótipos para a arte da etiqueta do disco em vinil, 1972



Com Henry McCullough. *UK Tour* do Wings, 1973



Acordes de "Give Ireland Back to the Irish", manuscritos por Linda, por volta de 1972

Golden Earth Girl

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Hog Hill Mill, Sussex
LANÇAMENTO	<i>Off the Ground</i> , 1993

Golden earth girl, female animal
Sings to the wind, resting at sunset
In a mossy nest
Sensing moonlight in the air
Moonlight in the air

Good clear water, friend of wilderness
Sees in the pool her own reflection
In another world
Someone over there is counting

Fish in a sunbeam
In eggshell seas
Fish in a sunbeam
Eggshell finish

Nature's lover climbs the primrose hill
Smiles at the sky, watching the sunset
From a mossy nest
As she falls asleep she's counting

Fish in a sunbeam
In eggshell seas
Fish in a sunbeam
Eggshell finish



Linda com Lucky e Midnight. Escócia, 1975

EMBORA ESTA CANÇÃO SEJA PRIMORDIALMENTE UMA ODE A Linda, que era mesmo uma “moça da terra dourada” – e a minha esposa há 24 anos na época desse lançamento –, também serve como uma pequena referência a John e Yoko.

Yoko costumava apontar e dizer: “Olha só aquela nuvem”, e ela gostava de usar palavras conectadas com a natureza. Sempre gostei disso no trabalho dela, e mais tarde John abordou isso com o jeito surreal que ele tinha de trocar as coisas.

Fiquei conhecendo Yoko desde a chegada dela a Londres, em meados dos anos 1960. Na verdade, eu a conheci antes que o John. Eu me lembro de que ela chegou à minha casa e disse: “Estamos coletando partituras para o aniversário de John Cage. Tem uma partitura para nos ceder?”. Respondi: “Na verdade, não temos partituras. Temos palavras no papel, uma folha com a letra”. Ela disse: “Sim, bem, isso seria bom”. Expliquei a ela que eu mesmo não tinha nada parecido, mas falei que John talvez tivesse. E então eu a encaminhei a ele. Nem tenho certeza se ela aceitou esse convite. Sei que logo depois ela fez uma exposição numa pequena galeria que uns amigos e eu ajudamos a montar. A Indica Gallery ficava no porão da livraria homônima, em Mason’s Yard, Londres. John foi à exposição e acho que foi ali que ele e Yoko se conheceram, no final de 1966. Ele subiu os degraus de uma escada para ver o que Yoko tinha escrito no teto, chegou bem pertinho para ler e lá estava escrito: “Yes”. Então ele pensou: “É um sinal; é isto”, e os dois se apaixonaram perdidamente.

Logo que se tornaram um casal, quando tinha uma gravação dos Beatles, ela estava presente. Acho que isso começou nas sessões do “Álbum Branco” – ou seja, no fim da primavera de 1968. E, no início, todos nós – exceto John – achamos aquilo bastante intrusivo, mas acabamos concordando e trabalhamos com ela ao nosso redor. E por fim cheguei à conclusão de que, olha, se John a ama, deixe estar, só nos resta apoiar esse relacionamento. Em essência, o meu sentimento era esse.

Então, um ou dois anos depois, os Beatles se separaram, e foi um período crítico, um momento triste em que sobraram farpas para todos os lados. E eu senti que John e Yoko eram especialmente bons no quesito farpas, dando entrevistas ou fazendo comentários que acabavam chegando até mim. Nem sempre eram coisas muito agradáveis. Se eu for analisar hoje o que aconteceu, eu meio que ficava pensando: “Por quê? Está chateado e então diz algo desagradável?”.

Com o tempo, a poeira baixou, e o meu relacionamento com John melhorou, e eu costumava me encontrar com ele em Nova York ou falar com ele pelo telefone. Mais tarde, em 1975, ele e Yoko tiveram um filho, Sean, então tínhamos ainda mais coisas em comum e sempre trocávamos ideias sobre a paternidade. Estava tudo bem, até que ele foi morto. E, claro, a partir de então, realmente fui solidário com Yoko. Perdi o meu amigo, mas ela perdeu o marido, o pai do filho dela.

Em suas letras, John incluía alusões a Yoko e à natureza. Na canção “Julia”, ele usa a expressão “*ocean child*”, que, até onde eu sei, é o significado do nome “Yoko”, criança do oceano. Aqui, eu utilizo um tipo de imagem semelhante para Linda: “*Good clear water, friend of wilderness*”, água boa e cristalina, amiga do agreste. Curiosamente, John escreveu para o “Álbum Branco” a canção “Child of Nature”, que acabou não entrando no álbum, e ele a reescreveu como “Jealous Guy”. Como já falei, Linda realmente me ajudou a encontrar um outro lado de mim mesmo. Se alguém merece o título de “Criança da natureza”, é ela.

*Golden earth girl, female animal
Sings to the wind, resting at sunset
In a mossy nest*

Em suas letras, John incluía alusões a Yoko e à natureza. Na canção “Julia”, ele usa a expressão “*ocean child*”, que, até onde eu sei, é o significado do nome “Yoko”, criança do oceano. Aqui, eu utilizo um tipo de imagem semelhante para Linda: “*Good clear water, friend of wilderness*”, água boa e cristalina, amiga do agreste.



Linda fotografada por Paul. Hampstead Heath, Londres, 1969

Golden Slumbers

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Abbey Road</i> , 1969

Once there was a way to get back homeward
Once there was a way to get back home
Sleep, pretty darling, do not cry
And I will sing a lullaby

Golden slumbers fill your eyes
Smiles awake you when you rise
Sleep, pretty darling, do not cry
And I will sing a lullaby



Tia Jin, Angela, Heather, papai Jim e Linda. Heswall, 1968

POUCA GENTE SABE, MAS “GOLDEN SLUMBERS” É UMA VELHA canção vitoriana inspirada num poema do dramaturgo elisabetano Thomas Dekker. Um dia me deparei com essa letra numa partitura de piano quando eu estava em Liverpool. Meu pai tinha se casado de novo, com uma senhora que tinha uma filha, Ruth. A minha madrasta e Ruth tocavam um pouco de piano. Até mesmo naquela época, eu sempre espiava dentro do assento do piano, porque o pessoal guardava as partituras ali dentro. Foi ali que achei “Golden Slumbers” pela primeira vez.

Na época em que a canção original foi escrita, os discos não eram facilmente disponíveis, e o povo tinha que fazer seu próprio entretenimento. Você fica imaginando um salão vitoriano com uma bela jovem se erguendo para cantar, acompanhada de um

bem-apessoado rapaz. Às vezes, podia ser o contrário. Por conta dessa tradição, muitas casas tinham piano, e as partituras de canções faziam sucesso incrível, como “Alexander’s Ragtime Band”, de Irving Berlin, que vendeu milhões. Por um bom tempo, as pessoas conheciam as canções novas por meio das partituras em volta do piano da família.

Meu pai era o pianista da família e, curiosamente, comprou o nosso piano vertical na loja de Harry Epstein, a North End Music Store – também conhecida como NEMS –, em Everton. O filho de Harry cresceu e se tornou Brian, o empresário dos Beatles. Aquele piano vertical ficava em nossa sala na Forthlin Road e foi onde eu compus coisas como “When I’m Sixty-Four”. Mas papai não queria me ensinar a tocar: ele queria que eu aprendesse piano de um modo mais formal. Ele não se achava bom o suficiente e, como meus pais nutriam aspirações para nós, ele queria que eu tivesse “aulas de verdade”. Frequentei umas aulas de tempos em tempos, mas acabei me tornando praticamente autodidata, assim como ele. Eu achava as aulas muito restritivas e chatas. Muito mais interessante que praticar escalas era inventar canções.

Que eu saiba, papai só compôs uma canção: “Walking in the Park with Eloise”. Nos anos 1970, nós a gravamos com o Wings em Nashville, para que eu pudesse tocá-la para ele, e a lançamos como um single sob o nome *The Country Hams*. Convidei amigos como Chet Atkins e Floyd Cramer para tocar. Mais tarde, contei a ele: “Pai, sabe aquela canção que o senhor escreveu?”. E ele falou: “Não escrevi canção alguma, filho”. Protestei: “Claro que escreveu. Sabe, ‘Walking in the Park with Eloise’?”. E ele disse: “Não, eu não a escrevi. Eu a inventei”.

Em nossa casa, a música era um grande acontecimento. Freddie Rimmer, o amigo do pai na bolsa de comércio de algodão, tocava piano na família dele. Então sempre tinha alguém por perto que sabia tocar piano, e isso era uma coisa maravilhosa, porque do nada as pessoas começavam a cantar, como nos musicais. Depois da Primeira Guerra Mundial, quando meu pai era jovem, a indústria fonográfica se ampliou, e os discos se popularizaram. E o modo como as pessoas ouviam música foi mudando. Mas a tradição se manteve nas festas de Ano-Novo, e sempre, na casa dos McCartney, era aquela “função”. A bebida e o som do piano fluíam com a mesma intensidade. Todos se reuniam em torno do piano enquanto a criança corria pela casa.

Para um menino como eu, isso sempre foi uma coisa maravilhosa. Ao piano, alguém tocava aquelas canções antigas que todo mundo conhecia, principalmente as tias; as tias sabiam as letras na ponta da língua. E a camaradagem de todo o pessoal em pé numa sala, se embriagando e entoando essas canções! Era muito especial, uma atmosfera parecida com a do bailinho do conto “Os mortos”, de James Joyce. Em minha infância, sempre achei que a família McCartney era simples, mas agora percebo a sorte que eu tive de crescer nesse tipo de família, em que as pessoas eram decentes, boas e amigáveis. Não éramos ricos: ninguém tinha dinheiro, mas isso era quase uma vantagem, porque tinham que fazer tudo por conta própria.

Gostei muito da letra de “Golden Slumbers” naquela partitura, e comecei a elaborar uma melodia para ela. É o que podemos generosamente chamar de samplear, ou, possivelmente, roubar. Mas, como eu não leio partituras, eu não sabia a melodia original, então criei outra. É bem possível que eu estivesse me sentindo

deprimido em Londres. Ali estava eu, no aconchego familiar de Liverpool, mas às voltas com os problemas dos Beatles lá no sul, talvez pensando: “Não seria bom voltar pra casa e ter de novo aquela sensação reconfortante?”. No fundo talvez tenha havido um pouco disso. Não descarto essa possibilidade.

Quando escrevi a canção, fazia muito tempo que eu não voltava para casa, em Liverpool. Mas agora lá estava eu, em casa, ou melhor, na casa do meu pai, uma casa que comprei para ele quando comecei a ganhar dinheiro – uma casa estilo Tudor, de cinco quartos, em Heswall, perto do rio Dee. Mesmo assim, era Liverpool e era “voltar pra casa”. Por isso, acrescentei: *“Once there was a way to get back homeward/ Once there was a way to get back home”*. A canção acabou se tornando muito emotiva, e acho que foi isto que me atraiu nesta letra: essa ideia de ninar um neném ou ler uma história para as crianças.



Papai Jim, Mary e Martha. Heswall, 1971

“Sleep, pretty darling, do not cry/ And I will sing a lullaby”. Esses versos representam algo com um sentimento parecido – as falas que pais e mães costumam dizer aos filhos para acalmá-los na infância. Uma das coisas que eu adoro ao compor canções, e ao incluir versos assim, é assistir a um filme ou ouvir o rádio ou algo assim, e ser surpreendido com a canção sendo interpretada por outra pessoa. Sinal de que acharam a canção comovente. Eu simplesmente adoro isso. Um filme recente – um filme de animação chamado *Sing: quem canta seus males espanta* – usa “Golden Slumbers” na sequência inicial, e é muito poderoso, e depois a canção volta no final, quando você já viu a história toda e tudo deu certo.

Às vezes, o pessoal me pergunta se eu me importo que façam versões diferentes de minhas canções ou se estou preocupado

que o significado original seja distorcido. E respondo: “Não, longe disso. Adoro ouvir outra interpretação de uma de minhas canções”. É um elogio o fato de alguém ter pensado o suficiente na canção para querer fazer uma cover. E o sensacional é que a próxima geração, se tiver assistido ao filme, agora vai conhecer “Golden Slumbers”.

Melhor ainda é saber que meu pai ouviu esta canção. Faleceu sete anos depois. Mas viveu o suficiente para saber a grande influência que exerceu em minha vida.

Apple

(4)

Golden slumbers fill your eyes
Smiles awake you when you rise
Sleep pretty darling do not cry
and I will sing a lullaby.

Boy, you're going to carry that weight
carry that weight a long time

Boy you're gonna carry that weight
carry that weight a long time.

I never give you my pillow
I only send you my invitations
And in the middle of the celebrations
I break down,

Boy you're gonna carry that weight
carry that weight a long time.

Repeat....

Apple

You never give me your money.

Out of college

One sweet dream.

The sun king,
Mean mistakes, mustard.
Her majesty.

Polythene Pam.

She came in through the bathroom window.

Once there was a way

Golden Slumbers, . . .

Carry that weight.

I never give you my pillow . . .

Carry that weight.

Good Day Sunshine

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Revolver</i> , 1966

Good day sunshine
Good day sunshine
Good day sunshine

I need to laugh, and when the sun is out
I've got something I can laugh about
I feel good in a special way
I'm in love and it's a sunny day

Good day sunshine
Good day sunshine
Good day sunshine

We take a walk, the sun is shining down
Burns my feet as they touch the ground

Good day sunshine
Good day sunshine
Good day sunshine

Then we'd lie beneath a shady tree
I love her and she's loving me
She feels good, she knows she's looking fine
I'm so proud to know that she is mine

Good day sunshine
Good day sunshine
Good day sunshine



Foto com dupla exposição tirada no jardim de John Lennon, Weybridge

M AGRADÁVEL E ENSOLARADO DIA DE VERÃO. PARA VARIAR, lá estava eu na casa de John em Weybridge. De minha casa em Londres fui rodando até lá, a bordo de meu belo Aston Martin na cor Sierra Blue, com assento ejetor e tudo. Adoro dirigir, e uma hora ao volante é uma hora boa para pensar nas coisas; se você tiver metade de uma ideia, pode desenvolvê-la no caminho.

Em geral, eu chegava à casa de John com a ideia plenamente formada. Às vezes, eu tinha que esperar, se o John se atrasasse para se levantar. Ele era um adorável preguiçoso, e eu, um jovem para lá de entusiasmado. Mas isso não é problema, se você pode esperar à beira de uma charmosa piscina. Comprada com o dinheiro de nossas composições. A gente costumava brincar com isso. Tão logo percebemos o valor monetário de nossas canções, costumávamos brincar: “Vamos compor uma piscina”.

Havia uma enxurrada de canções de verão naquela época. “Daydream” e “Summer in the City”, do The Lovin’ Spoonful; “Sunny Afternoon”, do The Kinks... Acho que todas essas foram lançadas no mesmo ano, 1966. Queríamos compor algo ensolarado. John e eu crescemos enquanto a tradição do *music hall* ainda era muito vibrante, então isso sempre esteve no fundo de nossas mentes. Muitas canções clássicas sobre o sol nos deixam contentes: “The Sun Has Got His Hat On” ou “On the Sunny Side of the Street”.

Estava na hora de fazer a nossa. Temos amor, temos sol, e o que mais queremos? “*We take a walk, the sun is shining down/ Burns my feet as they touch the ground*” – essa era uma bonita lembrança de verão. “*Then we’d lie beneath a shady tree/ I love her and she’s loving me*”. Sem dúvida, é uma canção bem alegre.

Já conversei com compositores clássicos que ficam quebrando a cabeça com a notação de tempo, mas nunca fazíamos a notação de tempo. A gente só pensava: “É mais ou menos assim...”. Musicistas com formação clássica não dizem “É mais ou menos assim”, pois se interessam pela notação formalizada – têm que saber se é 3/4, 5/4 ou coisa parecida – e essa era definitivamente a tradição com todos os grupos. Claro, todos nós frequentamos aulas de piano, mas nenhum de nós gostou delas. Muitos anos depois, conversei sobre isso com Jeff Lynne, o líder da Electric Light Orchestra, e ele me disse: “Bem, nós simplesmente inventávamos tudo, não é?”. Se George Harrison escrevesse “*Here comes the sun, de-de-de-de*”, só precisávamos nos lembrar disso.

Vale lembrar que não tínhamos partituras para ler. É bem complicado, mas o nosso método era só ouvir uma canção e aprendê-la, e era daí que vinha a nossa energia. Se alguém só fica lendo as notas – “um dois três, um dois três quatro” –, eu sempre tenho a sensação de que não está curtindo tanto. É um emprego.

Vale lembrar que não tínhamos partituras para ler. É bem complicado, mas o nosso método era só ouvir uma canção e aprendê-la, e era daí que vinha a nossa energia. Se alguém só fica lendo as notas – “um dois três, um dois três quatro” –, eu sempre tenho a

sensação de que não está curtindo tanto. É um emprego.

INTRO. ^{then} GOOD DAY SUNSHINE.
(BREAKS ETC.)

① I NEED TO LAUGH, AND WHEN THE SUN IS OUT
I'VE GOT SOMETHING I CAN LAUGH ABOUT

② I FEEL GOOD IN A SPECIAL WAY
I'M IN LOVE AND IT'S A SUNNY DAY

CHORUS GOOD DAY SUNSHINE, . . .

③ WE TAKE A WALK, THE SUN IS SHINING DOWN
BURNS MY FEET AS THEY TOUCH THE GROUND
BREAK - B CHORD.
VERSE IN B. SOLO (guitar.)

GOOD DAY SUNSHINE (BREAKS ETC..)

④ THEN WE LIE BENEATH A SHADY TREE,
I LOVE HER, AND SHE'S LOVING ME
SHE FEELS GOOD, SHE KNOWS SHE'S LOOKING FINE.

I'M SO PROUD TO KNOW THAT SHE IS MINE.

GOOD DAY SUNSHINE. (FORTE FORTAS FORTISSIMOS)

repeat-end
length. 2:10

Goodbye

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	Mary Hopkin
GRAVAÇÃO	Morgan Studios, Londres
LANÇAMENTO	Single, 1969

Please don't wake me up too late
Tomorrow comes and I will not be late
Late today when it becomes tomorrow
I will leave to go away

Goodbye
Goodbye
Goodbye, goodbye
My love, goodbye

Songs that lingered on my lips
Excite me now and linger on my mind
Leave your flowers at my door
I'll leave them for the one who waits behind

Goodbye
Goodbye
Goodbye, goodbye
My love, goodbye

Far away my lover sings a lonely song
And calls me to his side
When a song of lonely love invites me on
I must go to his side

Goodbye
Goodbye
Goodbye, goodbye
My love, goodbye



Mary Hopkin. Foto inédita de sessão de fotos para o álbum *Post Card*

CONVIDAMOS TWIGGY E O EMPRESÁRIO DELA, JUSTIN DE Villeneuve, para vir jantar conosco. E foi justamente ela a primeira pessoa a me dar a dica: “Já viu aquela moça na televisão?”. Ela se referia à jovem cantora galesa Mary Hopkin. Respondi: “Não”. E ela me recomendou: “Bem, não deixe de assistir ao programa na próxima semana”. Eu assisti e pensei: “Uau, que voz mais incrível”.

Mary Hopkin estava participando de um programa chamado *Opportunity Knocks* (A oportunidade bate à porta), espécie de protótipo de competições como *American Idol* – e ela acabou sendo a vencedora. Após assistir à apresentação dela no programa, pensei: “Ok, eu tenho uma ideia de umas canções que posso indicar ou compor para ela, e eu posso atuar na produção”.

Então Mary e eu falamos ao telefone algumas vezes – também tive que falar com os pais dela, pois ela só tinha 18 anos e eu não queria que eles pensassem que eu estava mal intencionado –, e ela e a mãe dela concordaram em vir a Londres para uma reunião. Sugeri que eu poderia ser o produtor dela na gravadora Apple, dos Beatles, e encontrar canções que fariam sucesso na voz dela.

Comecei com uma variante de uma velha canção russa que outra pessoa tinha escrito: “Those Were the Days”. Consegui o arranjo com um arranjador amigo meu, reservei um estúdio e ajudei Mary a aprender a canção. É importante aprender a canção antes de começar a gravar, porque então você pode fazer isso sem ficar olhando. Creio que isso transmite mais sentimento à canção, e Mary era ótima nisso. Ela aprendia rápido. Eu só enviava a ela uma pequena demo ou algo assim, e ela aprendia a canção com base nisso, e então nos reuníamos para gravar. Eu

montava tudo, literalmente montava o pacote inteiro. Entrava no estúdio, ouvia os sons que iam sendo produzidos, incentivava Mary a fazer um bom *take*, o que ela fazia com bastante facilidade, e depois mixava.

“Those Were the Days” foi sua canção de maior sucesso, e eu sabia que seria um hit. Na verdade, a canção fez um enorme sucesso. Em vários países chegou ao topo das paradas. Comecei a procurar algo para dar continuidade a esse sucesso e pensei: “Bem, basta compor algo no mesmo tom extravagante”.

Ainda hoje, mais de cinquenta anos depois, o que me interessa nesta letra – e acho que nunca fiz isso antes ou desde então – é o uso da mesma palavra repetidamente, em cada verso. No caso, a palavra “*late*”: “*Please don’t wake me until late/ Tomorrow comes and I will not be late/ Late today when it becomes tomorrow*”. Em geral, eu evito isso e tento encontrar outra palavra sem precisar ficar repetindo. Mas acho que a repetição, às vezes, é eficaz. “*Leave your flowers at my door/ I’ll leave them for the one who waits behind*”. Na terceira estrofe, a palavra “*lonely*” também se repete.

“Goodbye” cultivava a tradição do tipo de canção “Estou indo, mas volto em breve”, que costumávamos ouvir quando éramos crianças. Elas eram pedidas no rádio em homenagem a militares que estavam em missão no Bahrein, na Ilha Christmas, em Hong Kong ou em outro lugar. Também existia em Liverpool a tradição de ingressar na Marinha Mercante. “O que você anda fazendo?”, você perguntava a alguém, e eles diziam: “Entrei na mercante”. E zarpavam mar afora. A canção também se aplicava às pessoas que emigravam ao Canadá ou à Austrália e sentiam saudades de casa. Sempre fui influenciado por situações assim e costumo me colocar no lugar de quem escuta a canção longe de casa. Depois

me imagino fazendo parte do pessoal da casa, pensando: “Puxa, eles estão perdendo essa festa com todos os tios e tias e toda essa diversão de estar em casa”. Coisa triste.

Curiosamente, anos depois, eu estava com a minha família num barco, indo do extremo norte da Escócia até as Ilhas Shetland. Foi a única embarcação que conseguimos. Deveríamos ter embarcado no ferry, mas o perdemos, então contratamos um barquinho de pesca para nos levar. Era um trecho marítimo bem interessante, que contornava um pedaço de terra firme com o adequado nome de Cape Wrath (Cabo da Ira), e naquele dia sentimos a ira do oceano; cheguei até a vomitar. Mas foi maravilhoso chegar às Ilhas Orkney e ver os bandos de papagaios-do-mar ao longo das falésias. Eu nunca tinha visto um papagaio-do-mar! O comandante do barco era o Capitão George. Ele era praticamente norueguês; eles meio que se cruzam lá em cima, um pouco de sangue escocês, mas meio norueguês. E ele me contou que “Goodbye” era sua canção predileta. Compreensível, pois ele sempre saía para pescar e incorporava esse sentimento de “não se preocupe, vou voltar”.

Fiquei muito contente em produzir Mary, mas ela queria ser uma cantora folk, pura e simples. Falei: “Bem, isso é ótimo, você pode ser uma cantora folk. Mas não é minha praia. Posso recomendar vários bons produtores para você” – ela acabou trabalhando e se casando com Tony Visconti, o produtor de David Bowie. De modo que eu produzi um álbum com ela, mas não era folk. Eram canções que nós dois apreciávamos, mas não era o estilo que ela queria seguir.

Twiggy estava certa ao falar comigo sobre ela. Estas duas canções – “Those Were the Days” e “Goodbye” – fizeram muito

sucesso, e o álbum *Post Card* também, mas, depois disso, Mary realmente voltou às suas raízes no estilo folk.



Com Mary Hopkin trabalhando no álbum *Post Card*. Abbey Road Studios, Londres, 1969





From Apple

Please don't wake me up too late,
Tomorrow comes
And I will not be late.
Late today when it becomes tomorrow
I will leave & go away

Goodbye

Songs that lingered on my lips
Exit me now
And linger on my mind
Leave your flowers at my door
I leave them for the one who waits behind,
Goodbye

Far away my lover sings
A ~~lovely~~ lonely song
and calls me to his side
When the sound of heavy drums
invites me on,
I must be by his side

Goodbye

Furthermore in the country I will
lay my burden down,

GOODBYE.

Please don't wake me up too late
Tomorrow comes,
and I will not be late.
Late today when it becomes tomorrow
I will leave to go away;
goodbye ...
Songs that linger on my lips
excite me now
and linger on my mind.
Leave your flowers at my door
I leave them for the
one who waits behind.
goodbye ...



Demo em acetato de "Goodbye", gravação original de Paul

Got to Get You Into My Life

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Revolver</i> , 1966

I was alone, I took a ride
I didn't know what I would find there
Another road where maybe I
Could see another kind of mind there

Ooh then I suddenly see you
Ooh did I tell you I need you
Every single day of my life?

You didn't run, you didn't lie
You knew I wanted just to hold you
And had you gone, you knew in time
We'd meet again, for I had told you

Ooh you were meant to be near me

Ooh and I want you to hear me
Say we'll be together every day

Got to get you into my life

What can I do, what can I be?
When I'm with you I want to stay there
If I am true, I'll never leave
And if I do, I know the way there

Ooh then I suddenly see you
Ooh did I tell you I need you
Every single day of my life?

Got to get you into my life

O QUE ACABOU ENTRANDO EM NOSSAS VIDAS, AO QUE PARECE, foi a *Cannabis*. Até sermos apresentados à maconha, apenas bebíamos socialmente. Fomos conhecer a erva quando estávamos nos Estados Unidos, e ela pirou nossas cabecinhas.

Já falei nisso antes, mas aconteceu o seguinte, para ser mais exato: estávamos na suíte de um hotel, talvez em Nova York, no verão de 1964, e Bob Dylan apareceu com seu roadie, o tipo do cara que era mais que um roadie – assistente e amigo. Ele tinha acabado de lançar *Another Side of Bob Dylan*. A gente estava ali só bebendo, como sempre, dando uma festinha. Pedimos umas bebidas pelo serviço de quarto – uísque, Coca-Cola e vinho francês eram nossas preferências na época –, e Bob tinha escapulado para o quartinho dos fundos. Pensamos que ele tinha

ido ao banheiro, mas daí Ringo saiu daquele quartinho parecendo um pouco estranho. Ele disse: “Estive com o Bob ali dentro. Ele tem uma erva”, ou sei lá como chamavam na época. E perguntamos: “Mesmo? E que tal é?”. Ele falou: “Bem, o teto está se mexendo, parece que vai cair”. E não precisou mais do que isso.

Depois que o Ringo nos avisou, nós três pulamos no quartinho dos fundos, onde Dylan estava, e ele nos deixou tragar o baseado. E sabe que muita gente dá uma tragada e pensa que não está funcionando? Esperávamos algo instantâneo, então continuamos fumando e dizendo: “Não está funcionando, está?”. E súbito começou a funcionar. Um começou a rir da cara do outro. Eu lembro que George tentou fugir, e eu meio que saí correndo atrás dele. Foi hilariante, tipo uma perseguição de desenho animado. Pensamos: “Uau, esse negócio é incrível”. E a partir daí passou a fazer parte de nosso repertório. Como conseguíamos a nossa maconha? Para falar a verdade, ela simplesmente aparecia. Tinha um pessoal com quem você podia obter. Você só precisava saber quem tinha o produto.

Em suma, esta canção é a minha ode à maconha. Foi algo que entrou em nossas vidas, e achei que seria uma boa ideia escrever uma canção com a frase “*Got to get you into my life*”, e só eu saberia que eu estava falando sobre o dia em que a maconha entrou na minha vida. Muitos anos depois, contei às pessoas do que se tratava, mas quando gravamos o álbum era apenas: “*I was alone, I took a ride/ I didn't know what I would find there*”. Na época foi um júbilo. A coisa ficou sombria uns anos depois, como acontece com essa coisa das drogas, mas começou como uma experiência do tipo um “dia-ensolarado-no-jardim”.

“Got to Get You Into My Life” entrou no disco *Revolver*, e foi uma grande diversão experimentar diferentes instrumentos nos arranjos. No começo do disco, temos “Eleanor Rigby”, com violinos, viola e violoncelos. George toca cítara em “Love You To”. Nesta aqui temos o naipe de metais. Eu andava ouvindo muito soul e R&B americano, e havia seções de sopro nesses discos – Joe Tex, Wilson Pickett, Sam & Dave, esse pessoal. Isso foi um impulso suficiente para eu pensar: “Vou tentar”. Em geral, comigo é assim que as coisas acontecem. Escuto algo no rádio e penso: “Uau, vou fazer a minha variante disso”. Então colocamos uma seção de metais – com trompetes e saxofones, acho eu – no Abbey Road Studio 2, e expliquei a eles como eu queria, e eles logo entenderam.

Cliff Bennett and The Rebel Rousers também gravaram esta canção. Normalmente, escrevíamos a canção, gravávamos com os Beatles e depois decidíamos se ela seria ou não um single. Se escrevêssemos outra canção ainda melhor, esta é que se tornava o single, e a outra ficava para o lado B. Caso contrário, ela se tornava uma faixa do álbum. E, às vezes, o pessoal indagava: “Ei, tem uma canção para nós, cara?”. O produtor ou o empresário deles talvez aconselhassem: “Esta é uma boa canção dos Beatles, e eles não vão lançá-la. Vocês devem fazer isso como um single”.

Nós já conhecíamos o Cliff Bennett. Fomos apresentados anos antes, em Hamburgo. Nós o admirávamos; ele nos admirava. Ele foi uma das primeiras pessoas a sacar o segredo da canção “If You Gotta Make a Fool of Somebody”, transformada em cover por Freddie and The Dreamers: “Uau, essa é a primeira canção de rock’n’roll que eu já ouvi no compasso 3/4”. Perceber algo assim foi muito engenhoso da parte dele. Ele era um bom

cantor e amigo. Ele pediu para fazer uma cover de “Got to Get You Into My Life”, então eu a produzi para ele.

É interessante trabalhar com outro artista gravando uma de minhas canções, pois isso suscita um questionamento de como ela deve soar. A dele deveria ser exatamente igual à nossa, ou as coisas deveriam ser um pouquinho modificadas? Algumas canções têm mais espaço para respirar do que outras, e surge a questão de se vale a pena ou não improvisar numa canção assim. Se o seu objetivo ao fazer um show é agradar as pessoas, é melhor não alterar o andamento da canção. Alguém pode dizer: “Devíamos fazer isso mais rápido” ou “É melhor fazer mais devagar”, e uma ou duas vezes isso até pode funcionar.

Esses dias, eu li que Bob Dylan acha que interpreta as canções dele quase como elas soam em seus discos, mas eu não concordo. Fomos a um de seus shows recentemente e, às vezes, era difícil reconhecer as canções. E citaram no *New York Times* uma frase em que ele afirmava que não fazia improvisos. Dei muita risada quando li isso. Fazia um bom tempo que eu não lia algo tão engraçado. É um sujeito excelente, mas você simplesmente não sabe quando ele está sendo irônico.





Os Beatles em Los Angeles e Las Vegas, 1964

Great Day

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Hog Hill Mill, Sussex
LANÇAMENTO	<i>Flaming Pie</i> , 1997

When you're wide awake
Say it for goodness sake
It's gonna be a great day
While you're standing there
Get up and grab a chair
It's gonna be a great day

And it won't be long (oh no it won't be long)
It won't be long (no no it won't be long)
It won't be long (oh no it won't be long)
It won't be long, oh

Ooh oh yeah
Gonna be a great day

And it won't be long (oh no it won't be long)
It won't be long (no no it won't be long)
It won't be long (oh no it won't be long)
It won't be long, ooh yeah

When you're wide awake
Say it for goodness sake
It's gonna be a great day
While you're standing there
Get up and grab a chair
It's gonna be a great day



Com Stella e Mary. Escócia, 1977

PÓS O ROMPIMENTO DOS BEATLES, EU TINHA BASTANTE tempo livre. Às vezes, eu me sentava na cozinha enquanto as crianças

A brincavam. Talvez elas estivessem desenhando. Ou fazendo o dever de casa.

Desta vez, os acordes me vieram e fiquei otimista. Agradou-me a ideia de uma canção dizendo que a ajuda está chegando e uma luz está brilhando no horizonte. Não tenho prova alguma disso, mas não custa acreditar. Ajuda a levantar o meu ânimo, a me levar adiante e, com sorte, também pode ajudar outras pessoas a seguir em frente.

Um dos pontos fortes das canções é que, se você tiver muita sorte, elas tocam as pessoas. E, muitas vezes, estou ciente de que pode haver muita gente por aí que está passando por um momento delicado, ou só estão preocupadas, e realmente precisam que a sorte mude. Por isso, se eu puder ser uma voz tranquilizadora, acho isso importantíssimo. Acho que boa parte da música que eu ouvia quando criança, ou até mesmo a música da geração do meu pai, era inspiradora. Uma canção pode melhorar o seu astral. A música que nos anima é muito valiosa, então me agrada a ideia de criá-la e acho que isso explica muito do que eu faço. Mas esta canção é bem simples, quase uma canção de ninar: *“When you’re wide awake/ Say it for goodness sake/ It’s gonna be a great day”*.

O fato de a letra ser muito parecida com a canção dos Beatles “It Won’t Be Long” não passou despercebido, mas eu me lembro de uma conversa que eu tive com John sobre algo que estávamos escrevendo, e houve uma situação parecida. Não me lembro de qual era o verso, mas digamos que fosse de uma canção do Dylan, e eu o estivesse meio que roubando para a minha canção. John comentou: “Bem, isso não é roubar, sabe? É fazer uma citação”. E assim eu me sentia melhor.

Esta canção é a que fecha o álbum *Flaming Pie*. Foi incluída no finzinho, a exemplo do que ocorreu com a minha canção “Her Majesty”, que arremata o álbum *Abbey Road*. Acho que isso cria um bom efeito, quando você tem um conjunto de canções claramente bem pensadas e então termina com algo feito meio de improviso. É um lembrete de que nem tudo está arquitetado, e isso pode deixar você de bom humor pelo resto da noite.

Para entender como surge a letra, você tem que perceber o estágio da vida do compositor. Hoje eu posso compor de forma totalmente distinta, mas, quando você tem filhos pequenos, como eu tinha na época, você costuma fazer cantigas como “Her Majesty”, “Hey Diddle” ou coisa parecida.

Nem sempre você tenta ser muito significativo. Eu fazia essas musiquinhas só para divertir as crianças. Mas a verdade é que eu ainda componho para crianças. Talvez signifique que nunca cresci de verdade, mas tenho uma que se chama “A canção saltitante”. Outra, confesso, chama-se “Correndo pela sala”, mais um clássico familiar. Também temos uma que diz assim: “Peixinhos, peixinhos nadando no mar”. Fiz várias na época em que as crianças estavam crescendo – canções que acabei não lançando. Então, suponho que esta siga essa tradição; é uma musiquinha que expressa muita coisa.

John e eu levávamos umas três horas para escrever uma canção. Não estabelecíamos um limite de tempo. Simplesmente em três horas tínhamos o suficiente, e aprendemos que o principal estava pronto. Depois era só polir. Essas duas a três horas são uma espécie de tempo natural. É por isso que a maioria das aulas, seminários e sessões de gravação levam duas a três horas. Daí em diante, o seu cérebro se dispersa um pouco.

Essa janela de tempo foi transferida para a nossa vida em família. Se eu soubesse que Linda estava lá embaixo fazendo alguma coisa – uma sessão de fotos ou um programa de culinária –, então eu fugia e tentava compor algo, em parte pensando em surpreendê-la, dar a ela um presentinho no final dessas duas horas e ser capaz de dizer: “Adivinhe o que eu andei fazendo!”.

Até os dias de hoje, eu continuo sumindo em quatinhos. Tem a ver com encontrar um lugar tranquilo para pensar, criar um espaço privado para dar asas à imaginação. Mas você não quer que outros acabem se inserindo nesse processo. Por exemplo, digamos que tenha alguém na sala ao lado, lavando os pratos, mas de orelha em pé, meio que prestando atenção em mim. Eu reapareço e me dizem: “Que som legal”. E eu penso: “Não era para você ouvir. Mas tudo bem, agora que está pronta”.



Arizona, 1995

ITS GOING TO BE A GREAT DAY.

Now you're wide awake
Say it for goodness sake
its going to be a great day
WATCHA MISTAKE MIST
What you might have missed
Hold up your shopping list
its going to be a great day
And it wont be long.



Now you're wasting time
Hang up your washing line
It's gonna be a great day
Wont be long.



Right away,
hold up your head and say
While you're standing there
Get up and
its going to be



a chair
a great day
goodnight

Rascunho de letra, começo dos anos 1970

H

A Hard Day's Night
Helen Wheels
Helter Skelter
Her Majesty
Here, There and Everywhere
Here Today
Hey Jude
Hi, Hi, Hi
Honey Pie
Hope of Deliverance
House of Wax



A Hard Day's Night

COMPOSITORES	John Lennon e Paul McCartney
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>A Hard Day's Night</i> , 1964 Single, 1964

It's been a hard day's night
And I've 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 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 gonna give me everything
So why on earth should I moan
'Cause when I get you alone
You know I feel okay

When I'm home
Everything seems to be right
When I'm home
Feeling you holding me tight, tight, yeah

It's been a hard day's night
And I've 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 find the things that you do
Will make me feel alright
So why on earth should I moan
'Cause when I get you alone
You know I feel okay

When I'm home
Everything seems to be right
When I'm home
Feeling you holding me tight, tight, yeah

It's been a hard day's night
And I've 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 find the things that you do
Will make me feel alright
You know I feel alright
You know I feel alright

LARO, ESTA CANÇÃO SE INSPIRA PARCIALMENTE NA PEÇA TEATRAL

Longa jornada noite adentro, de Eugene O'Neill. Estava em cartaz em Londres na época. Ou seja, estávamos meio que cientes dessa expressão. O grande barato no Ringo é que do nada ele vinha com essas tiradas inesperadas. Ele falava esses malapropismos, coisas ligeiramente fora da casa, mas geniais. Acho que a diferença entre nós e a maioria das pessoas é que não só ouvíamos essas expressões incomuns, mas prestávamos atenção nelas. Um dia, Ringo falou: “Nossa, esta foi uma noite de um dia difícil”, e nós exclamamos: “O quê? Uma noite de um dia difícil? Isso é brilhante!”.

Sem dúvida, o título é um comentário sobre a loucura de nossas vidas. Eu diria que esse era o comentário predominante de John sobre as coisas. Mas sempre andávamos extenuados, por isso, essa era a expressão perfeita para o nosso estado de espírito.

Ainda éramos muito jovens. Tínhamos 22, 23 anos. E já éramos mundialmente famosos. Após um tempo, ficamos um pouco cansados disso. Muita gritaria, muitos autógrafos, muita falta de privacidade. Isso vai minando você um pouco. Mas, no começo da fama, era impossível não achar tudo muito emocionante. Sonhávamos com o dia em que as pessoas nos pediriam autógrafo. Eu treinava. Todos nós treinávamos. E o meu autógrafo é praticamente o mesmo hoje, exceto que agora é só “Paul” em vez de “JP”. A caligrafia de meus cadernos escolares é parecida com a de meu autógrafo hoje.

De modo que, sabe, você sempre torce para isso acontecer. Ter uma guitarra ótima, ser capaz de comprar uma casa pro seu pai – esse tipo de coisa. Lá estávamos nós, com nossas camisas

sociais, nossas gravatinhas, nossos graciosos alfinetes de gravata, as jaquetas de três botões. E todos fumando cigarros Rothmans ou Peter Stuyvesant – ou, no caso de Ringo, Lark, porque ele sempre foi, sabe, o Sr. Elegante. Seja como for, era muito emocionante ser jovem, rico e famoso.

Muito já foi dito sobre o acorde que abre a canção. Eu ainda não sei o que é. Se você me pedisse para tocar, eu não saberia; primeiro teria que resolver isso. Acho que talvez tenhamos dois acordes ali, um Sol e um Fá. John basicamente escreveu a canção e eu acho que ajudei com o trecho do contraste – “*When I’m home/ Everything seems to be right*”. Quem canta esse trecho sou eu, então é bem provável que eu tenha contribuído com isso. Em geral, eu canto a parte mais aguda.

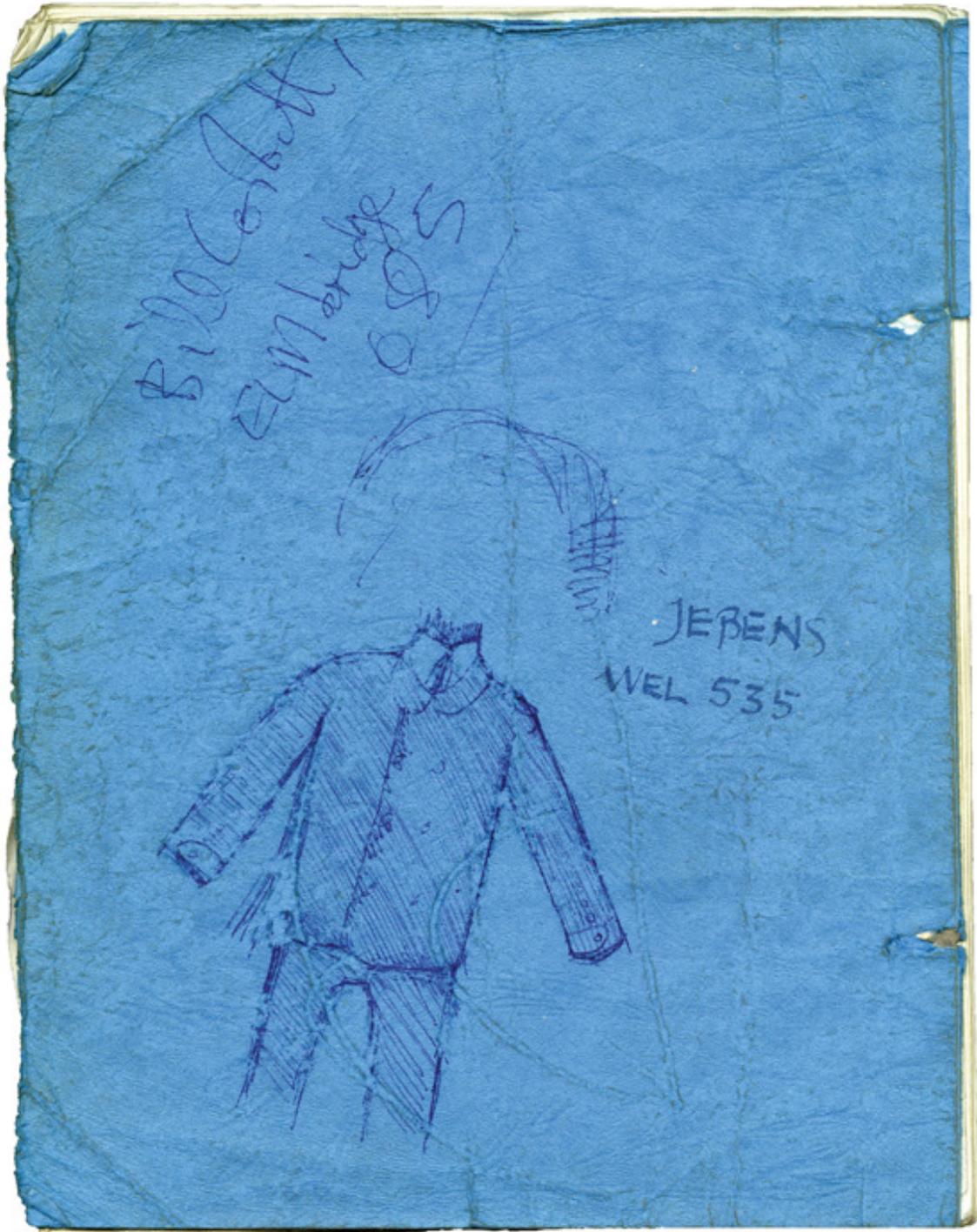
Àquela altura, os nossos discos já estavam ficando um pouco mais sofisticados, mais experimentais, então usávamos um bom número de truques. Por exemplo, se George Harrison tocasse um solo meio acelerado demais, então George Martin diminuía o ritmo, gravando com a metade do andamento. Sempre dizíamos que George Martin era o adulto por trás do vidro, e nós éramos as crianças no estúdio. Ele ajudava com arranjos musicais e sabia tocar piano, e aprendemos muitos truques técnicos com ele.

Não creio que estivéssemos tentando ser particularmente sugestivos com as letras; acho que só éramos jovens. Peter Sellers fez uma interpretação legal da canção, declamando pausadamente este verso para maximizar o seu duplo sentido: “*Feeling you... holding me... tight*”.

JAMES PAUL
VICARTNEY

THE BEATLES

7
13
6



Roteiro de *A Hard Day's Night*



Treinando autógrafos num porta-copos do Casbah Coffee Club, um dos primeiros locais em que The Quarry Men se apresentaram



Fãs na estreia de *A Hard Day's Night*. London Pavillion, 6 de julho de 1964

Helen Wheels

COMPOSITORES	Paul McCartney e Linda McCartney
ARTISTA	Paul McCartney e Wings
GRAVAÇÃO	EMI Studios, Lagos
LANÇAMENTO	Single, 1973 <i>Band on the Run</i> (lançamento nos EUA), 1973

Said farewell to my last hotel
It never was much kind of abode
Glasgow town never brought me down
When I was heading out on the road
Carlisle city never looked so pretty
And the Kendal freeway's fast
Slow down driver, want to stay alive
I want to make this journey last

Helen, hell on wheels
Ain't nobody else gonna know the way she feels
Helen, hell on wheels
And they never gonna take her away

M6 south down to Liverpool

Where they play the West Coast sound
Sailor Sam, he came from Birmingham
But he never will be found
Doing fine when a London sign
Greets me like a long lost friend
Mister Motor, won't you check her out
She's got to take me back again

Helen, hell on wheels
Ain't nobody else gonna know the way she feels
Helen, hell on wheels
And they never gonna take her away

Got no time for a rum and lime
I wanna get my right foot down
Shake some dust off of this old bus
I gotta get her out of town
Spend the day upon the motorway
Where the carburettors blast
Slow down driver, wanna stay alive
I want to make this journey last

Helen, hell on wheels
Ain't nobody else gonna know the way she feels
Helen, hell on wheels
And they never gonna take her away



Com Mary e Helen Wheels. Escócia, 1970

HELEN WHEELS É O NOME DE MINHA LAND ROVER. ELA ERA só uma pequenina Land Rover quando eu a comprei na Escócia. Eu precisava de um veículo para desbravar toda aquela acidentada paisagem rural. A tração nas quatro rodas a tornava perfeita para subir e descer encostas íngremes.

Sempre quis fazer uma canção de estrada, mas todas as que conhecíamos eram dos EUA – “Take It Easy”, “Sweet Home Alabama” e, acima de tudo, “Route 66”. Eu adorava as versões de Nat King Cole e Chuck Berry. Nessa época, o Wings fazia muitos shows. Inclusive no ano anterior tínhamos percorrido a Europa num ônibus de dois andares com teto aberto. No verão de 1973, quando eu estava compondo as canções para o que se tornaria o álbum *Band on the Run*, o Wings estava em turnê por

todo o Reino Unido, e isso provavelmente também influenciou esta canção.

O interessante em “Route 66” é que, como minha esposa, Nancy, e eu descobrimos há uns dez anos, os nomes dos lugares na canção vêm mesmo na ordem correta. Você pode usar a canção como uma espécie de mapa.

Existe um aspecto humorístico inerente à ideia de fazer uma canção de estrada do Reino Unido. Para atravessar os EUA, você percorre 4.800 km, uma distância e tanto, já o Reino Unido você atravessa num piscar de olhos. Você precisa então de uma jornada mais longa. Por acaso, da Escócia a Londres a minha viagem demorava oito, nove horas. Eu fazia muito esse percurso, ida e volta.

O trecho de Londres a Liverpool levava quatro horas. Às vezes, dávamos uma paradinha em Liverpool para descansar um pouco. Mais quatro ou cinco horas até Glasgow e dobrávamos à esquerda. Partindo da Escócia, sempre era divertido descer ao sul pelo condado de Cúmbria, especialmente à luz do dia. Kendal fica em Lake District, mas a “autoestrada de Kendal” é quase uma piada, porque Kendal é um gargalo, como qualquer um que já tentou passar por ali pode confirmar.

Tínhamos um roadie, o Mal, que afirmava adorar essa parte da viagem quando ainda faltam uns trezentos quilômetros para chegar ao destino. A intenção dos versos “*M6 south down to Liverpool/ Where they play the West Coast sound*” é fazer uma referência divertida à interação dos Beach Boys e dos Beatles. “Sailor Sam” representa outra forma de entrelaçamento. De início, com “Sailor Sam”, eu só queria uma rima para Birmingham, e então pensei: “Peraí um minuto, o Sailor Sam já aparece em ‘Band on the Run’”. Aqui ele faz uma pontinha, uma

participação especial, como num filme. E então encerrei o assunto dizendo que o Sailor Sam nunca será encontrado (“*never will be found*”). Isso amarra tudo com a sobreposição de “Band on the Run”. Intertextualidade, como chamam nos círculos sofisticados. As canções estão conversando entre si.

E o intercâmbio é transatlântico. “*Spend a day upon the motorway/ Where the carburettors blast/ Slow down driver, wanna stay alive/ I want to make this journey last*”. O carburador vem indiretamente de Chuck Berry, o pioneiro no que você pode chamar de “erotismo” do automóvel, especialmente na canção “No Particular Place to Go”. O que estou querendo dizer, eu acho, é que, para certas pessoas, “carburador” não é uma palavra que elas esperariam encontrar numa canção. Mas é uma palavra legal, não é? Car-bu-ra-dor. Mecânica não é o meu forte, por isso acho que essa é a única peça do motor de que já ouvi falar! E uma das sílabas é “car”, ou “carro”, em inglês.

Seja como for, a ideia de fazer uma canção de estrada no contexto da Inglaterra foi um desafio, mas recompensador. E me agrada a ideia de que uma canção como essa continue rodando. E, na verdade, eu ainda tenho a Helen Wheels. Ela está em plena forma. Essas coisas são feitas para durar.



Sessões de gravação do álbum *Band on the Run*. Lagos, Nigéria, 1973



Ao volante de Helen Wheels, fotografado pela filha Mary. Em casa, Sussex, 2020

HELEN WHEELS

① Said farewell to my last hotel
It never was much kind of abode,
Glasgow town never brought me down,
When I was heading out on the road,
Carlisle city never ^{looked} seemed so pretty,
And the Kendal freeway's fast.
Slow down driver, want to stay
alive

I want to make this journey last

CHORUS. Helen - ~~Helen~~ ^{Hell on} Wheels
Aint nobody else gonna know the
way she feels

• Helen - hell on wheels
And they never gonna take her away

② M6 South down to Liverpool
where they play the West coast sound
Sailor Sam ^{had} came from Birmingham
But he never will be found.
Doing fine when a London sign
greet's me like a long lost friend,
Mr. Motor wont you check her
out, she's got to take me back
again.

CHORUS

Helen Wheels

and they never gonna take her away...

③ Got no time for a rum + lime
I wanna get my right foot down
shake some dust off of this
old bus

↳ Gotta get her out of town
Spend the day upon the motorway
Where the carburetors blast
Slow down driver, wanna stay
alive,
I want to make this journey
last

Chorus HELEN -

Helter Skelter

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>The Beatles</i> , 1968

When I get to the bottom I go back to the top of the slide
Where I stop and I turn and I go for a ride
Til I get to the bottom and I see you again
Yeah, yeah, yeah

Do you, don't you want me to love you?
I'm coming down fast but I'm miles above you
Tell me, tell me, tell me, come on, tell me the answer
Well you may be a lover but you ain't no dancer

Helter Skelter
Helter Skelter
Helter Skelter

Will you, won't you want me to make you?
I'm coming down fast but don't let me break you

Tell me, tell me, tell me the answer
You may be a lover but you ain't no dancer
Look out

Helter Skelter
Helter Skelter
Helter Skelter
Look out, 'cause here she comes

When I get to the bottom I go back to the top of the slide
And I stop and I turn and I go for a ride
And I get to the bottom and I see you again
Yeah, yeah, yeah

Well do you, don't you want me to make you?
I'm coming down fast but don't let me break you
Tell me, tell me, tell me your answer
You may be a lover but you ain't no dancer
Look out

Helter Skelter
Helter Skelter
Helter Skelter

Look out
Helter Skelter
She's coming down fast
Yes she is

ETE TOWNSHEND DECLAROU NA IMPRENSA MUSICAL QUE O THE Who
tinha acabado de gravar a coisa mais barulhenta, mais suja e mais

Prock de todos os tempos. Adorei essa descrição, então entrei no estúdio e disse ao pessoal: “Vamos ver o quanto a gente consegue ser barulhento e estridente. Vamos fazer os ponteiros dos decibéis atingirem o ápice”.

Muita gente nos Estados Unidos ainda não sabe o que significa “*helter skelter*”. Eles imaginam que é um tipo de montanha-russa. Na verdade, é uma espécie de tobogã construído em forma espiral em torno de uma torre. Brincamos nele um montão de vezes na infância. Você sobe as escadas por dentro, pega um tapete – tipo um saco de estopa –, senta em cima dele, desce escorregando e sobe de novo. Eu usava isso como um símbolo da vida. Num instante estamos lá em cima, no outro, lá embaixo. Alternamos momentos de euforia e de tristeza. Essa é a natureza da vida. As estrofes se inspiram na canção da Falsa Tartaruga de *Alice no País das Maravilhas*:

O badejo indagou ao caracol: “Quer andar mais rapidinho?
Tem alguém na minha cola, é o senhor golfinho.
Com que ânsia lagostas e tartarugas avançam!
Na praia de seixos, quem vai se juntar à dança?
Vai ou não vai, vai ou não vai se juntar à dança?
Vai ou não vai, vai ou não vai se juntar à dança?”

John e eu amávamos Lewis Carroll e o citávamos com frequência. Versos como “*She’s coming down fast*” têm um componente sexual, talvez um pequeno elemento de droga também. Um pouco mais sombrio.

Mas as coisas ficaram mesmo sombrias quando Charles Manson, um ano depois, sequestrou a canção. Ele pensava que os Beatles eram os Quatro Cavaleiros do Apocalipse e começou a ler tudo isso nas letras. Tudo que é tipo de significado secreto.

Aparentemente, ele leu em “Helter Skelter” o inferno. Fiquei sem tocar a canção em shows durante muitos anos após Sharon Tate e outras pessoas terem sido assassinadas pelos seguidores de Charles Manson. Tudo foi muito distorcido.

Só continuávamos interessados numa distorção: a sonora. E podíamos criá-la com as técnicas desenvolvidas com os grandes engenheiros do Abbey Road. O processo de gravação de “Helter Skelter” foi interminável, uma façanha de resiliência. Tanto que Ringo, ao final, gritou que estava com bolhas nos dedos. Foi um tipo de sessão daquelas. “Ardeamos no inferno” durante as gravações, e talvez por isso Manson tenha detectado algo infernal nela. A canção às vezes tem sido creditada como o início do heavy metal. Não sei se é o caso, mas com certeza a música anterior ao rock, a música dançante, suave e romântica, tornou-se página virada. E esta canção ajudou a virar essa página.

Ano após ano, procurei a faixa do The Who à qual Pete Townshend se referiu. Inclusive perguntei a Pete sobre isso, e ele não consegue se lembrar. Talvez fosse “I Can See for Miles”. A coisa mais barulhenta, suja e rock de todos os tempos? Nunca ouvi canção alguma do The Who que fosse tão barulhenta e suja quanto ela era na minha imaginação.

HELTER SKELTER.

DO YOU DONT YOU WANT ME TO LOVE YOU
I'M COMING DOWN FAST BUT I'M MILES ABOVE YOU
TELL ME TELL ME ^{COME ON TELL ME} THE ANSWER
WELL YOU MAY BE A LOVER BUT YOU AINT NO DANCER
LOOK OUT HELTER SKELTER HELTER SKELTER
" " YEAH

WHEN I GET TO THE BOTTOM I GO BACK TO THE TOP OF THE HILL
AND I STOP AND I TURN AND I GIVE YOU A THRILL
TILL I SEE YOU AGAIN

DO YOU DONT YOU WANT ME TO MAKE IT
I'M LOVING YOU BABY AND I CANT FAKE IT
TELL ME TELL ME TELL ME THE ANSWER
YOU MAY BE A LOVER BUT YOU AINT NO DANCER
LOOK OUT HELTER SKELTER. ++

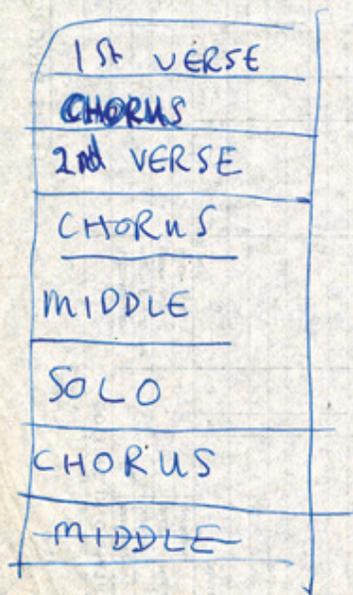
Rascunho de letra transcrita por Mal Evans com notas de Paul, 1968

HELTER SKELTER

DO YOU DONT YOU WANT ME TO LOVE YOU
IM COMING DOWN FAST BUT IM MILES ABOVE YOU
TELL ME TELL ME THE ANSWER
YOU MAY BE ALOWER BUT YOU AINT NO DANCER
LOOK OUT HELTER SKELTER - REPEAT

||
WHEN I GET TO THE BOTTOM, I GO BACK TO THE TOP
OF THE HILL (RIDE)
AND I STOP AND I TURN AND I GIVE YOU A
THRILL -

TILL I SEE YOU AGAIN.



Her Majesty

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Abbey Road</i> , 1969

Her majesty's a pretty nice girl
But she doesn't have a lot to say
Her majesty's a pretty nice girl
But she changes from day to day

I wanna tell her that I love her a lot
But I gotta get a belly full of wine
Her majesty's a pretty nice girl
Someday I'm gonna make her mine
Oh yeah someday I'm gonna make her mine



Com Linda e Sua Majestade, a Rainha, no evento “An Evening for Conservation”. Royal Albert Hall, Londres, 13 de dezembro de 1982

LÁ ESTÁ VOCÊ SENTADO COM O VIOLÃO, SÓ PARA SE DIVERTIR, E então tem uma ideiazinha, que às vezes é suficiente para acabar como uma “grande” canção. “Her Majesty” era só um pequeno fragmento, e eu não sabia direito o que fazer com ele. É engraçado tratar a rainha como se ela fosse só uma jovem legal e não se preocupar com o fato de que ela se tornaria a monarca com o mais longo reinado no Reino Unido ou de que ela era rainha da nação. Tem um quê de petulância. “*Her majesty’s a pretty nice girl/ But she doesn’t have a lot to say*” – parecia ser verdade que Sua majestade era uma garota legal, mas não tinha muito a dizer. Ela é de poucas palavras – apenas o discurso anual da rainha no Natal e na abertura do Parlamento.

Por mais leve que fosse a canção, gostei dela, por isso a levei à sessão. Acho que estávamos no segundo lado do que se tornaria o *Abbey Road*, e não sabíamos onde colocá-la. Foi apenas por acidente que ela acabou se concretizando, e pensamos: “Bem, na verdade, é uma boa ideia”. Seria uma reflexão tardia, um olhar um pouco irreverente sobre a monarquia, sob o prisma de um moço de quase 30 anos.

O detalhe é que tive o prazer de conhecer a rainha ao longo dos anos. Acho que parte do segredo por trás da popularidade dela, ao menos para a minha geração, envolvia o fato de ela ser muito atraente. Em 1953, quando ela foi coroada, eu tinha 10 anos, e ela, uns 27, por aí. E então, de nosso jeito moleque, a admirávamos muito. Ela era uma bela mulher, como uma estrela de cinema de Hollywood.

Mais tarde, quando nos tornamos os Beatles, nós a conhecemos em uma apresentação oficial; acho que pode ter sido a *Royal Command Performance*, no London Palladium, em 1963. Dizem que, se ela parar, você pode dirigir a palavra a ela, mas se ela não parar, não tente convencê-la a isso. Você deve chamá-la de “senhora”. “Sim, senhora.” Eis que ela parou e disse: “Onde será o próximo show de vocês?”. Respondi: “Em Slough, senhora”. Ela disse: “Ah, é bem pertinho de nós”. Ela fazia uma gracinha assim. É pertinho do Castelo de Windsor.

Mais tarde, ela veio inaugurar oficialmente o LIPA – o Instituto de Artes Cênicas de Liverpool –, a escola de artes cênicas que ajudei a fundar na minha antiga escola de ensino médio. Ela cortou a fita muito amavelmente. Então, quando eu a encontro hoje em dia, ela me indaga sobre o assunto: “Como está sua escola em Liverpool?”. E eu digo: “Está indo muito bem, senhora”.

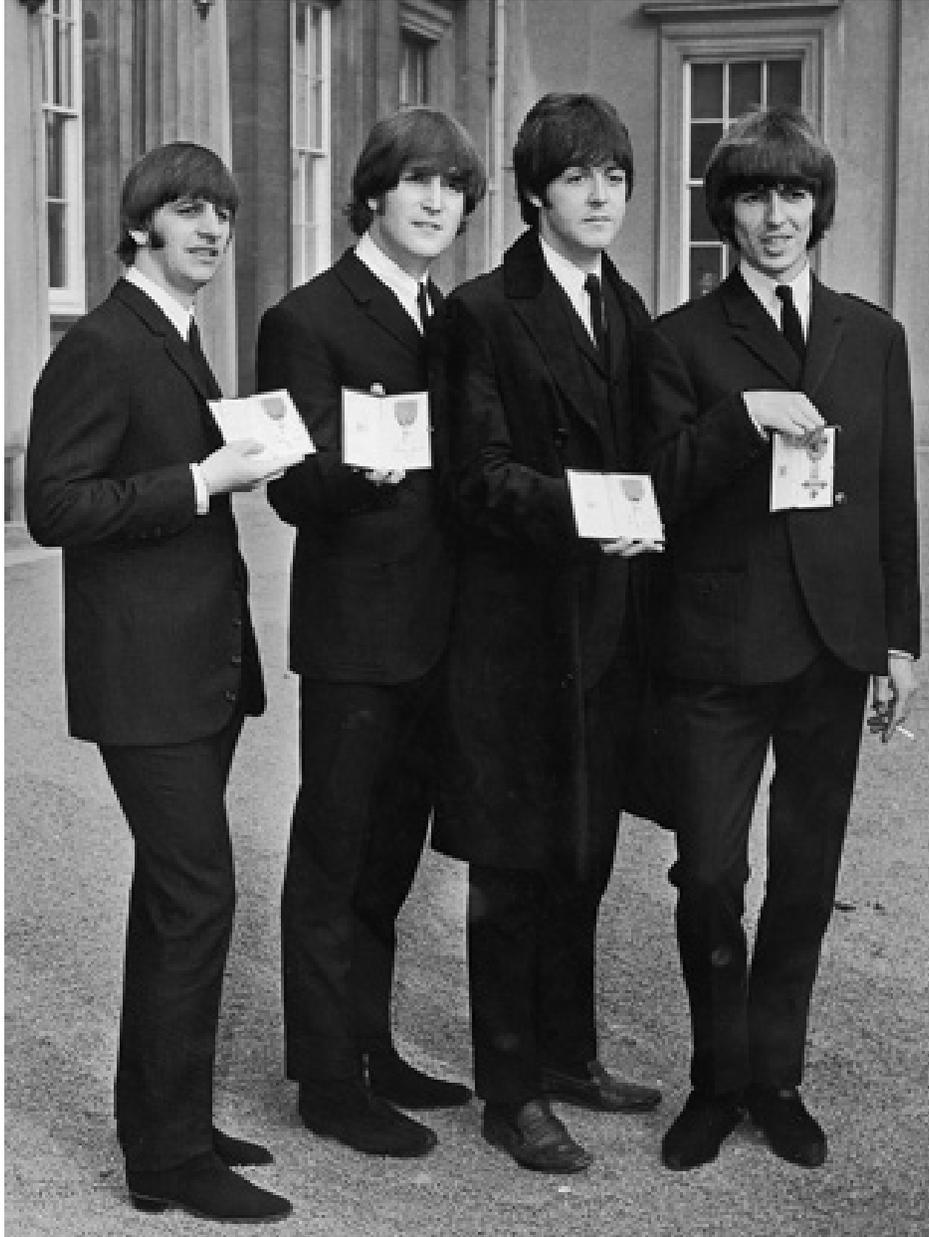
Eu a acho sensacional. Tenho muita admiração por ela. Eu a considero sensata e inteligente. Ao contrário de outros monarcas sobre os quais lemos na história, ela é bastante direta. E ela também tem senso de humor. A cerimônia de abertura das Olimpíadas com o lance do James Bond foi ótima. Daniel Craig vai buscá-la no palácio, eles entram num carro, depois num helicóptero, e aí, ao vivo nas Olimpíadas, você vê uma pessoa vestida com a mesma roupa pulando de paraquedas. Foi engraçado. Ela adora um pouquinho de *showbiz*.

Muitas vezes eu acho que ela é a cola que mantém a nação unida. A Commonwealth não é mais o império, mas uma congregação de pessoas, e todos gostam dela. Fiquei muito feliz quando ela se tornou a monarca britânica de mais longo reinado. Ela é um excelente exemplo a ser seguido, cumprindo o seu cargo, mostrando sensatez. Enfrenta muitos desafios e tira de letra.

Uma vez cantei esta canção para a rainha. Não sei como te revelar isso, mas ela não teve muito a dizer.



The Queen getting a joke, quadro pintado por Paul, 1991



Os Beatles com suas medalhas de MBE (Membro da Ordem do Império Britânico, do inglês *Member of the Order of the British Empire*). Palácio de Buckingham, Londres, 26 de outubro de 1965



Recebendo da Rainha a Ordem dos Companheiros de Honra. Palácio de Buckingham, Londres, 4 de maio de 2018

Here, There and Everywhere

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Revolver</i> , 1966

To lead a better life
I need my love to be here

Here, making each day of the year
Changing my life with a wave of her hand
Nobody can deny that there's something there

There, running my hands through her hair
Both of us thinking how good it can be
Someone is speaking, but she doesn't know he's there

I want her everywhere
And if she's beside me I know I need never care
But to love her is to need her

Everywhere, knowing that love is to share
Each one believing that love never dies
Watching her eyes and hoping I'm always there

I want her everywhere
And if she's beside me I know I need never care
But to love her is to need her

Everywhere, knowing that love is to share
Each one believing that love never dies
Watching her eyes and hoping I'm always there

I will be there and everywhere
Here, there and everywhere



PENSE EM “ANYTHING GOES”. ESSA CANÇÃO DE COLE PORTER TEM uma seção preliminar que aparentemente nada tem a ver com ela:

*Times have changed
And we've often rewound the clock
Since the Puritans got the shock
When they landed on Plymouth Rock*

Ao criar a letra de “Here, There and Everywhere”, tentamos espelhar as aberturas de canções antigas, nossas favoritas, que tinham preâmbulos completamente desconexos. É isso que está por trás dos versos: “*To lead a better life/ I need my love to be here*”.

O que eu mais aprecio nesta canção é que pensamos que estamos caminhando numa trilha no meio da charneca e de repente voltamos ao ponto de partida. Não é como se estivéssemos andando em círculo. É bem mais mágico do que isso. É que chegamos a outro ponto de partida. Você consegue avistar de onde veio e definitivamente não está lá. Está num novo lugar, embora tenha o mesmo cenário. Desse truque eu sempre gostei.

Mas, em termos de circularidade, é difícil não reconhecer o fato de que “Here, There and Everywhere” teve como influência mais imediata a canção “God Only Knows”, do álbum *Pet Sounds*, dos Beach Boys. O mais interessante é que “God Only Knows”, por sua vez, teve como inspiração as inúmeras audições de nosso álbum *Rubber Soul* por Brian Wilson.

O meu verso predileto é: “*Changing my life with a wave of her hand*”. Hoje eu olho para esse verso e me pergunto de onde é que ele veio. O que significa isso? Será que pensei na rainha acenando da carruagem real? Ou só no poder das pequenas coisas. No poder de fazer quase nada. Ela faz um simples aceno de mão, e a minha vida se transforma. Isso sintetiza muita coisa.

Então, hoje, quando eu a canto, eu olho para trás e penso: “O moleque não é ruim”. Na verdade, se me perguntassem, eu diria que “Here, There and Everywhere”, de todas as minhas canções, é a minha favorita.

HERE, THERE, and EVERYWHERE.

To lead a better life, I need my heart to be ~~here~~ ^{HERE}

Here,

making each day of the year
changing my life with a wave of her hand,
Nobody can deny that there's something there

there

Running my hands through her hair,
Both of us thinking how good it can be
Someone is speaking, but she ~~doesn't seem to care~~ ^{knows he's here}

^{want} I need her everywhere

AND IF
(as long as) she's beside me, I know I need

But ~~to~~ love her is to need her everywhere ^{never care}

Knowing that love is to share.

Each one believing that love never dies
Watching her eyes and (hoping she's always ^{here [NEAR]}
hoping I'm always there) ^[THERE]

ETC.

BEATLE PLANS FOR NINETEEN SIXTY-SIX

During early April the Beatles wrote and rehearsed no less than sixteen new songs. The rest of the month and part of May were spent in their London recording studio putting them on tape ready to be made into a new single record and new L.P. album. The album - as yet untitled - is not likely to be issued before August. The single "PAPERBACK WRITER" + "RAIN" - will be in the shops on Friday June 10. To hear it before this date you should send a request on a postcard to at least one of the Radio request programmes or Radio Stations as they are issued with a copy in advance.

"PAPERBACK WRITER" has Paul singing the main verses and John and George joining him on the chorus segments.

"RAIN" is a very simple song featuring John with Paul and George joining in on falsetto chorus parts.

The Beatles will play a short series of concerts in Germany during the final week of June. The schedule is as follows:

June 24 - Munich - Circus Kroner	} - two performances each date
June 25 - ESSEN - Grughalle	
June 26 - HAMBURG - Ernst Merk Halle	

Appearing with the Beatles on each of these dates in Germany will be Cliff Bennett & The Rebel Rousers.

On June 27 the Beatles will fly direct from Hamburg to Tokyo for further concert dates in Japan and then on to the Philippines for two concerts in Manila. The dates are as follows:

June 30	} -- Budo Kan Theatre Tokyo -- one performance on each date
July 1	
July 2	

July 4)--- National Football Stadium Manila - two performances

In the middle of August the Beatles will depart from London for a slightly extended repeat of last year's concert tour of America and Canada. The tour will open on Friday August 12 at the international Amphitheatre in Chicago. Then the rest of the schedule reads like this

August 13 : Detroit Olympic Stadium Michigan
August 14 : Louisville Fairground Stadium
August 15 : Washington Stadium
August 16 : Philadelphia Stadium
August 17 : Toronto Maple Leaf Gardens
August 18 : Boston Fenway Park
August 19 : Memphis Coliseum
August 20 : Cincinnati Crosley Field
August 21 : St. Louis Busch Stadium
August 23 : New York Shea Stadium
August 25 : Seattle Municipal Stadium
August 28 : Los Angeles Dodge Stadium
August 29 : San Francisco

The above details are included so that if you have a pen-pal living in a country mentioned you can send them on. The club is unable to give information of where tickets may be obtained for overseas performances.

For flight details please ring the fan club at COVENT GARDEN 2332 nearer the time of the tours.

It is unlikely that the Beatles' third film will go into production until the group returns from America. To date The Beatles and their producer Walter Shenson have not chosen a script.

Towards the end of the year Brian Epstein has confirmed that the Beatles will definitely undertake a British concert tour, but dates and cities will not be announced until much nearer the time.

Here Today

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	AIR Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Tug of War</i> , 1982

And if I said
I really knew you well
What would your answer be?
If you were here today
Here today

Well knowing you
You'd probably laugh and say
That we were worlds apart
If you were here today
Here today

But as for me
I still remember how it was before
And I am holding back the tears no more

I love you

What about the time we met?

Well I suppose that you could say that

We were playing hard to get

Didn't understand a thing

But we could always sing

What about the night we cried?

Because there wasn't any reason left

To keep it all inside

Never understood a word

But you were always there with a smile

And if I say

I really loved you

And was glad you came along

Then you were here today

For you were in my song

Here today



Com John Lennon durante a sessão de fotos para a capa do álbum *Abbey Road*.
Abbey Road Studios, Londres, 8 de agosto de 1969

UMA CANÇÃO DE AMOR PARA JOHN, COMPOSTA LOGO APÓS A sua morte. Fiquei me lembrando de coisas sobre o nosso relacionamento e sobre as milhões de coisas que tínhamos feito juntos, desde ficar de boa nas salas ou nos quartos de nossas casas até andar na rua juntos ou pegar carona – longas jornadas juntos que nada tiveram a ver com os Beatles. Fiquei pensando em tudo isso no que então era o meu estúdio de gravação em Sussex. Antes de ser transformado em estúdio, era só uma casinha com um pequeno cômodo no andar de cima, com assoalho de tábuas de madeira e paredes nuas, e lá estava eu com o meu violão, então me sentei ali e comecei a compor.

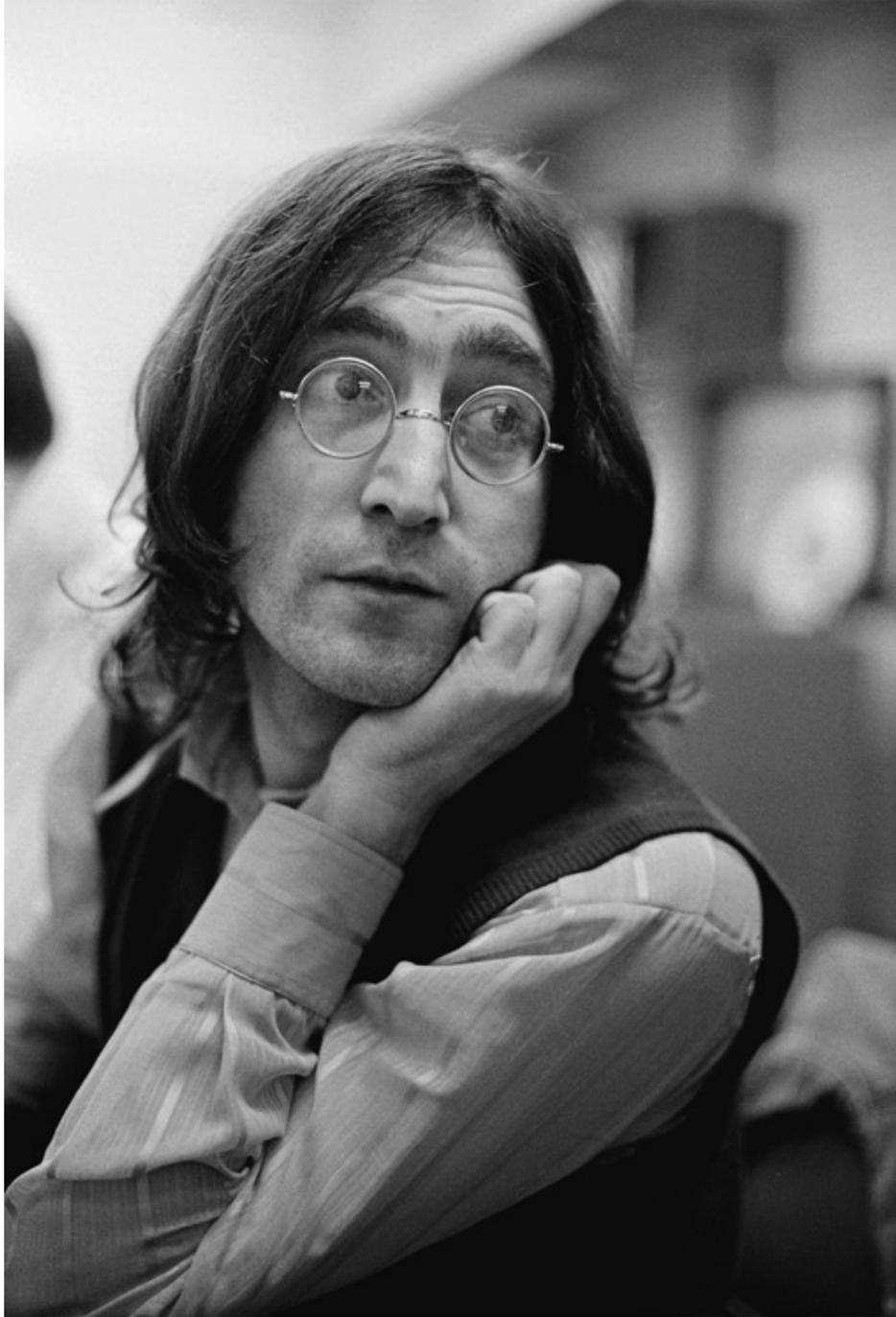
Tudo começou, como muitas vezes acontece, com a descoberta de algo legal no violão, nesse caso, um acorde

adorável. Simplesmente encontrei esse acorde e continuei a partir dele; ele era o cais de onde eu parti com meu barco para terminar a canção.

Tem um verso que na verdade não é para ser entendido ao pé da letra: “*Well knowing you/ You’d probably laugh and say/ That we were worlds apart*”. Estou me referindo ao lado mais cínico de John, mas não creio que houvesse essa distância entre nós.

“*But you were always there with a smile*” – isso era bem a cara de John. Se você discutia com ele, e a coisa ficava um pouco tensa, ele só tirava os óculos e dizia: “Só sou eu”, e depois recolocava os óculos, como se eles fizessem parte de uma identidade completamente diferente.

“*What about the night we cried?*”. A noite em que choramos foi em Key West, em nossa primeira grande turnê nos Estados Unidos, quando um furacão estava chegando e tivemos que cancelar um show em Jacksonville. Tivemos que nos recolher por uns dias em nosso quartinho de hotel em Key West, nos embriagamos e choramos porque nos amávamos tanto. Ontem eu estava conversando com alguém que me contou que, quando ele chorava, seu pai dizia: “Meninos não choram. Não faça isso”. Meu pai não era assim, mas em geral a atitude era: pessoas do sexo masculino não choram. Acho que hoje se reconhece que isso é uma coisa perfeitamente normal, e eu costumo dizer: “Deus não nos daria lágrimas se não fosse para chorarmos”.



John Lennon nas sessões de gravação do álbum *The Beatles*. Abbey Road Studios, Londres, 1968



Estação de metrô Leicester Square, Londres, 9 de dezembro de 1980

and its always the same hard back along.
~~Norma: If your mother was here...~~
 Mother: Now, now, that's enough. Are you
 leaving Abie tonight?
 Norma: Yes I'd be picking me up at half
 seven.
 Mother: I don't know where he gets the
 money from, what with the car, and all
 these little presents.
 Norma: His dad's a wholesaler.
 Mother: A wholesaler what?
 Norma: He never told me, he's not a one
 for talking.
 [Enter Tony] (Exit Mother laughing) car, Tony
 Did you see Abie's ~~car~~
 Tony: How could I, I've only been down
 the wall? You'd think it was 10 days canal
 side.
 Norma: There's no need to be sarcastic,
 sonny.
 Tony: Just because you're patronising every
~~body~~ that comes into the county, it
 doesn't mean that you
 Norma: ~~What~~ you little ~~shit~~
 He'll!
 Knock, Knock
 Oh, lor. If he heard that - 114, 'Come in
 Abraham.
 Abraham: Is anybody home?

Tony: No, we're gone out for the night.
 Abie: ~~What~~ Ho, Ho, how left
 unwanted Abraham, Ho.
 Norma: [gushing] He's only joking, aren't
 you Tony?
 Tony: — yes, and a bunch of toad.
 Abie: Well Norma, are you ready?
 Norma: Coming. (Exit)
 Tony: ~~What~~ Did you see that, ~~mother~~?
 (Enter Mother)
 Mother: No dear, what happened?
 Tony: Oh nothing startling - it just the way
 she kept that pho out along! He's ~~not~~
 a mug not to see through her. It doesn't
 take much to see what she's after. I should
 have thought it was as plain as the nose
 on his face.
 Mother: I thought she rather liked him.
 Tony: Liked him? She likes him like she
 likes bacon.
 [Knock, Knock] [Enter Mrs. Penn]
 What is it this time Penn?
 Penn: I wondered if your ma had such
 a thing as a cup of sugar, I ~~was~~ seem to
 have left it off me list.
 Mother: Tony, see if you can find some.
 Here, take Mrs. Penn's soup. [Tony exits]
 Penn: Thanks, Mrs. [light pause]... and back

História escrita com John Lennon, final dos anos 1950

① And if I ~~say~~ SAID
 I really knew you well
 (what would your answer be) ~~what would you have to say?~~
 (if you were here with me)
 If you were here today.....

② Well knowing you...
 You'd probably laugh and say
 That we were worlds apart
 If you were here today
 here today

But ~~well~~ as for me
 I still remember how it was before
 And I ~~was~~ holding back the tears no more
~~to see you~~ I love you

What about the time we met
 well I suppose that you could say that we
 were playing hard to get
 Didn't understand a thing
 but we could always sing -

③ (LAST VERSE)
 And if I ~~say~~ say
 I really loved you
 and I was glad you came along
 THEN you were here today
 For you were in my song
 ooh... here today...

What about
 the night we cried
 because there wasn't any reason left
 to keep it all inside
 Never ~~understood~~ understood a
 word
 but we were always there with
 a smile



Com George Harrison, John Lennon e Stuart Sutcliffe. Hamburgo, 1960



Com John Lennon. Trident Studios, Londres, 1968

Recentemente, ouvi em algum lugar: “Por que os homens não podem dizer ‘eu te amo’ um ao outro?”. Hoje isso não é tão verdadeiro quanto nas décadas de 1950 e 1960, mas certamente quando estávamos crescendo você tinha que ser gay para dizer isso a outro homem, então essa postura bitolada gerou um pouco de sarcasmo. Se você falasse algo piegas, alguém tinha que caçoar disso, nem que fosse para amenizar o constrangimento na sala. Mas a saudade pulsa nos versos: “*If you were here today*” e “*I am holding back the tears no more*”, porque foi muito emocionante compor esta canção. Ali estava eu, sentado naquela sala vazia, pensando em John e percebendo que eu o havia perdido. E foi uma perda poderosa, então ter uma conversa com ele numa canção foi uma forma de consolo. De certa forma,

eu estava com ele de novo. *“And if I say/ I really loved you”* – pronto, agora está dito. Coisa que eu nunca teria falado para ele.

É uma experiência muito intensa tocar esta canção num show. Só violão e voz. No show atual, eu faço “Blackbird” e depois “Here Today”, e estou lá no meio de uma grande arena com todas essas pessoas, e muitas delas estão chorando. É sempre um momento muito emotivo, nostálgico e tocante.

Hey Jude

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Trident Studios, Londres
LANÇAMENTO	Single, 1968 <i>Hey Jude</i> , 1970

Hey Jude, don't make it bad
Take a sad song and make it better
Remember to let her into your heart
Then you can start to make it better

Hey Jude, don't be afraid
You were made to go out and get her
The minute you let her under your skin
Then you begin to make it better

And anytime you feel the pain
Hey Jude, refrain
Don't carry the world upon your shoulder
For well you know that it's a fool
Who plays it cool

By making his world a little colder

Hey Jude, don't let me down

You have found her, now go and get her

Remember to let her into your heart

Then you can start to make it better

So let it out and let it in

Hey Jude, begin

You're waiting for someone to perform with

And don't you know that it's just you

Hey Jude, you'll do

The movement you need is on your shoulder

Hey Jude, don't make it bad

Take a sad song and make it better

Remember to let her under your skin

Then you begin to make it better

Better, better, better, better, better

Hey Jude

A PRIMEIRA VEZ QUE EU TOQUEI ESTA CANÇÃO PARA JOHN E YOKO FOI no chamado “Piano Mágico”, na minha sala de música. Eu estava sentado ao piano, e eles estavam em pé, atrás de mim, quase em meu ombro. Então, quando cantei “*The movement you need is on your shoulder*”, imediatamente me virei para John e falei: “Não se preocupe, vou mudar isso”, e ele me olhou bem sério e disse: “Não vai, não. É o melhor verso da letra”. Então, esse verso que eu ia jogar fora teve que ficar. É um ótimo exemplo de como funcionava a nossa colaboração. Foi

tanta a firmeza dele em manter aquele verso que hoje, quando eu canto “Hey Jude”, eu sempre penso em John, e para mim esse acabou se tornando um ponto emocional da canção.

Era um momento delicado, claro, porque eu nem tenho certeza se ele sabia na época que a canção era para o filho dele, Julian. A canção se originou no dia em que viajei para visitar Julian e a mãe dele, Cynthia. Nesse ponto, John tinha deixado Cynthia, e fui a Kenwood como amigo, para dar um oi e ver como eles estavam. As pessoas insinuaram que eu gostava de Cynthia, isso é normal, mas não é o caso. Eu estava pensando em como seria difícil para Jules, como eu o chamava, aquela situação toda. O pai saindo de casa, os pais se divorciando. Começou como uma canção de encorajamento.

Em geral, o que acontece com uma canção é que ela começa num filão – nesse caso, estar preocupado com algo na vida, uma coisa específica, como um divórcio –, mas depois começa a se transformar numa criatura própria. Primeiro, o título era “Hey Jules”, mas mudou rapidamente para “Hey Jude”, pois achei que era um pouco menos específico. Percebi que ninguém ia saber exatamente do que se tratava, então eu poderia muito bem abri-la um pouco. Ironicamente, por um tempo John pensou que era sobre ele, sobre eu dar permissão para ele ficar com Yoko: “*You have found her, now go and get her*”. Até então eu não conhecia alguém chamado Jude. Mas eu gostava desse nome – em parte, acredito, por conta daquela melancólica canção do Oklahoma!, “Pore Jud Is Daid”.

O que acontece a seguir é que eu começo a adicionar elementos. Quando eu escrevo “*You were made to go out and get her*”, entra em cena agora outro personagem, uma mulher. Portanto, agora pode ser uma canção sobre um rompimento ou

um contratempo romântico. Nesse ponto, a canção deixou de ser sobre Julian. Agora pode ser sobre o relacionamento com essa nova mulher. Acho legal que minhas canções tenham elementos masculinos ou femininos que se universalizam.

E a canção ganhou outro elemento adicional: o refrão. Não era para “Hey Jude” ter essa duração, mas estávamos nos divertindo tanto improvisando no final que se transformou num hino, e a orquestração foi aumentando e aumentando, em parte porque houve tempo para isso.

Aconteceu uma coisa engraçada no estúdio durante a gravação. Achando que todos estavam prontos, eu comecei a canção, mas Ringo tinha escapulado para o banheiro. Então, durante a gravação, eu o senti passando atrás de mim, na ponta dos pés, e ele assumiu a bateria exatamente na parte que ele entrava, sem perder uma só batida. Então, enquanto estamos gravando, estou pensando “O *take* é este”, e você acaba colocando um pouco mais nele. Estávamos nos divertindo tanto que deixamos escapar um palavrão na metade, quando eu cometi um erro na parte do piano. Você tem que ouvir com atenção para ouvir, mas está ali.

Depois que a mixamos, Mick Jagger ouviu o acetato original da gravação no Vesuvio Club, na Tottenham Court Road. Entreguei uma cópia ao DJ quando cheguei lá e pedi a ele que a tocasse em algum momento da noite para ver como soava. Depois de escutá-la, Mick se aproximou e disse: “Que coisa mais incrível! É como se fossem duas canções!”.



Cynthia Lennon fotografada por Paul. Londres, fevereiro de 1964



Com Julian Lennon. Weybridge, 1968

“Hey Jude” também foi o primeiro single de nossa nova gravadora Apple, e acredito que se tornou o nosso single de maior sucesso. A canção era muito longa para um single padrão

de sete polegadas, então os engenheiros tiveram que fazer uns truques de estúdio com o volume para fazê-la caber num lado, e acabou chegando ao número um nas paradas de quase todos os países. Foi divertido fundar a gravadora. O logotipo da Apple foi inspirado numa pintura de René Magritte que eu tinha comprado, e nas etiquetas dos discos da gravadora colocamos uma maçã verde Granny Smith no lado A e um corte transversal dela no lado B. Algumas pessoas pensaram que a imagem do lado B era um tanto provocante, talvez até pornográfica, mas era só um trocadilho visual com “Apple Corps”.

A partir daí, a canção se tornou um destaque de nossos shows, e o refrão ganhou vida própria. Quando as pessoas me perguntam por que ainda faço turnês, digo que é por causa de momentos de interação como esse. Pode haver plateias de dezenas de milhares de pessoas ou até mesmo centenas de milhares, todas cantando, e isso é um regozijo. A letra é tão simples que qualquer um pode cantar junto!

Assim, “Hey Jude” começou com a minha preocupação com Julian e se transformou num momento de celebração. Também vejo com bons olhos o fato de que as pessoas interpretam as minhas canções a seu modo. Sempre fico feliz quando a letra é um pouco modificada. Quando as pessoas entendem mal uma parte da letra, isso mostra que elas “se apropriaram” da canção, como o pessoal diz. Deixei a canção ir. Agora ela é de vocês. Agora façam com ela o que quiserem. É como se você pudesse carregar a canção em seus próprios ombros.

Hey Jude don't make it bad,
take a sad song and make it better,
Remember to let her into your heart,
then you can start to make it better.

Hey Jude don't be afraid
You were made to go out and get her,
the minute you let her under your skin
Then you'll begin to make it better.

And any time you feel the pain
hey Jude refrain don't carry the world upon
your shoulders

For well you know that's it, a fool who plays it cool
by making his ^{life} (world) a little colder.

Hey Jude don't let me down.
She had found you now make it better
Remember to let her into your heart,
then you can start to make it better.

So let it out and let it in, hey Jude begin
you waiting for someone to perform with
+ don't you know that it's just you



Com Martha, ao lado do quadro de Magritte que inspirou o logotipo da Apple. Londres, 1968



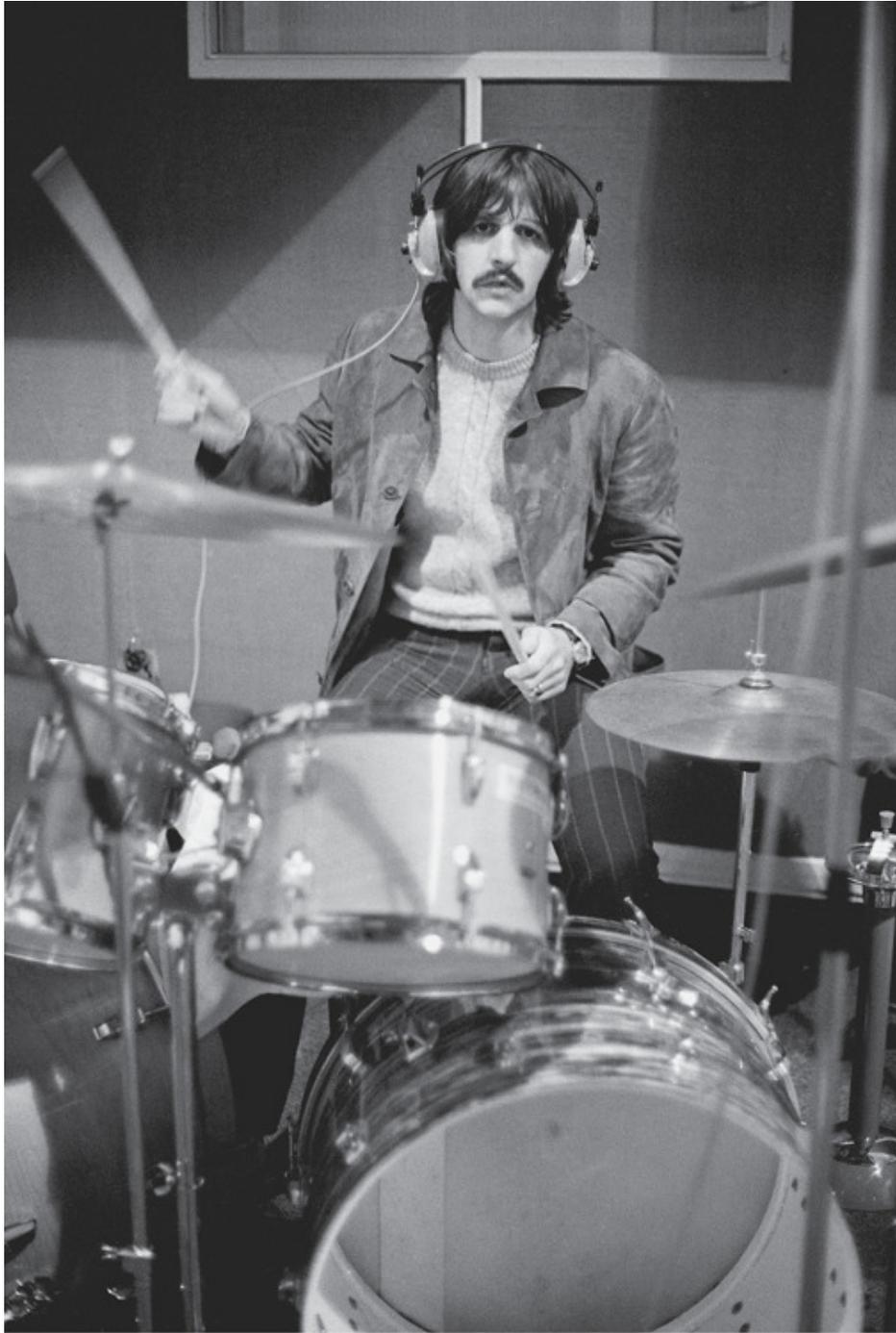
Acetato do single de "Hey Jude", 1968

APPLE CATALOGUE



3 Savile Row London W.1. 01-734 8232

Catálogo da Apple Corps, 1968



Ringo Starr durante as sessões de gravação do álbum *The Beatles*. Abbey Road Studios, Londres, 1968

INTERNAL MEMO

To:

From:

Subject:

Date:

SO YOU THINK YOU'VE
GOT TALENT?



Whatever it is - songs,
singers,
Send it to APPLE
Our address is 14 Baker St. W.I.

So you think you're
TALENTED?



Most people are
singers, songwriters, musicians.
Send it to Apple  Baker St
94

This man has talent...



One day he sang his songs to a tape recorder (borrowed from the man next door). In his neatest handwriting he wrote an explanatory note (giving his name and address) and, remembering to enclose a picture of himself, sent the tape, letter and photograph to *apple* music, 94 Baker Street, London, W.1. If you were thinking of doing the same thing yourself—do it now!
This man now owns a Bentley!

Esboços e pôster final para anúncio da Apple Corps, 1969



Em casa com o Piano Mágico, fotografado pela filha Mary. Londres, 2018

Hi, Hi, Hi

COMPOSITORES	Paul McCartney e Linda McCartney
ARTISTA	Paul McCartney e Wings
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	Single com duplo lado A: "Hi, Hi, Hi"/ "C Moon", 1972

Well when I met you at the station
You were standing with a bootleg in your hand
I took you back to my little place for a taste
Of a multicoloured band

We're gonna get hi, hi, hi
The night is young
I'll put you in my pocket, little mama
Gonna rock it and we've only just begun

We're gonna get hi, hi, hi
With the music on
Won't say bye-bye, bye-bye, bye-bye, bye-bye
Til the night is gone
I'm gonna do it to you, gonna do ya, sweet banana
You've never been done
We're going to get hi, hi, hi

In the midday sun

Well well take off your face
Recover from the trip you've been on
I want you to lie on the bed
Getting ready for my polygon
I'm gonna do it to you, gonna do ya, sweet banana
You've never been done
Yes so like a rabbit, gonna grab it
Gonna do it til the night is done

We're gonna get hi, hi, hi
With the music on
Won't say bye-bye, bye-bye, bye-bye, bye-bye
Til the night has gone
I'm gonna do it to you, gonna do ya, sweet banana
You've never been done

We're gonna get hi, hi, hi
We're going to get hi, hi, hi
We're going to get hi, hi, hi
In the midday sun

Hi, hi, hi
Hi, hi, hi
Hi, hi, hi
In the midday sun

O DRAMATURGO DO ABSURDO ALFRED JARRY APARECE EM ALGUMAS de minhas canções, incluindo “Maxwell’s Silver Hammer”. Ele era uma figuraça, e seus escritos eram muito divertidos. Conheci o trabalho dele numa produção de rádio da peça

Ubu Cocu, continuação da mais famosa *Ubu Rei*. Isso foi na época em que estávamos compondo o material do álbum *Sgt. Pepper*. Um dos protagonistas de *Ubu Cocu* é um personagem chamado Achras, o criador de “poliedros”. É por isso que utilizo o termo “polígono” nesta canção. “Hi, Hi, Hi” foi banida pelos nossos amigos da BBC por ser sexualmente sugestiva. Devem ter pensado que eu cantava “*body gun*” (“pistola corporal”) em vez de “*polygon*” (“polígono”). Não sei bem ao certo qual das duas opções é mais sugestiva.

Por sinal, a ideia de “*I met you at the station*” é bem comum na tradição do blues:

*Yeah, when the train left the station
It had two lights on behind
Whoa, the blue light was my baby
And the red light was my mind*

Esses versos pertencem a “*Love in Vain*”, a canção de Robert Johnson que ganhou uma cover dos Rolling Stones em 1969, três anos antes de “*Hi, Hi, Hi*” ser lançada.

A referência ao *bootleg* remonta à visita que recebemos em nossa fazenda na Escócia de um sujeito que veio de Norman, Oklahoma. Esse cara apareceu um dia com um LP de vinil numa sacola – feita de estopa – que era, anunciou ele, um *bootleg*, ou disco pirata. Então é provável que fosse nisso que eu estivesse pensando ao começar a canção.

Então temos a expressão “*get hi, hi, hi*”, dar oi, que faz trocadilho com “*get high, high, high*”, ficar alto. Devo confessar que isso tem um certo humor atrevido. É certo que a BBC pensou assim. Acontece que nessa época todo mundo estava ficando “alto” no sentido de “chapa-do”. Todo mundo fumava maconha. Até fomos presos por cultivá-la em nossa fazenda na Escócia. Claro, também pode se referir a ficar alto com uma droga legalizada, como o álcool.

Aqui o ponto principal é que sexo e drogas são dois elementos básicos do rock'n'roll. Mais do que isso, esse é um gênero que reconhece abertamente o sexo e as drogas como diversão.

As pessoas me dizem: “Uau, meu Deus, como você faz isso?”. E eu respondo: “Sexo e drogas” – o que não é verdade, estritamente falando, mas tem seu fundo de verdade. Uma das características que mantêm a vitalidade do rock'n'roll é que ele acalenta possibilidades de transgressão – ou aquilo que em geral é considerado transgressão.

As pessoas me dizem: “Uau, meu Deus, como você faz isso?”. E eu respondo: “Sexo e drogas” – o que não é verdade, estritamente falando, mas tem seu fundo de verdade. Uma das características que mantêm a vitalidade do rock'n'roll é que ele acalenta possibilidades de transgressão.



Capa para o single de duplo lado A, "Hi, Hi, Hi"/ "C Moon", 1972

Paul McCartney

New Single - Paul McCartney

Bag → bright red (plain)
Hole (label to show)

Label → black + silver type
A Title - Hi Hi High
CAPS (McCartney's)
up/c
CAPS: THE WINGS
Promising re: Rebecca
info.

B Title - The Great Cock +
Seagull Race
CAPS (McCartney's)
THE WINGS.

~~_____~~ This is Apple Records + etc

Well —
 when I met you at the station
 you were standing with a bootleg in your hand

Drove you back to my little place
 For a taste of a multicolour band
 were gonna get high high high
 The night is young
 Put you in my pocket little mama
 gonna rock it and were only just begun

CHORUS

Were gonna get high high high
 with the music on
 we won't say bye bye bye being —
 till the night has gone
 Gim gonna do it to you, gonna do you
 like ^{sweet banana} you've never been done
 gonna get high, high, high,
 in the midday sun.

Well-Take A your face, recover from the trip
 you've been on
 I want you to lie on the bed, getting ready
 for my polygon,
 Gim gonna do it to you, gonna do you Sweet banana
 like you've never been done
 + like a rabbit gonna grab it gonna bit
 till the night is done

Notas para a arte do single de "Hi, Hi, Hi" e o lado B originalmente planejado, "The Great Cock and Seagull Race", 1972

Honey Pie

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Trident Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>The Beatles</i> , 1968

She was a working girl
North of England way
Now she's hit the big time in the USA
And if she could only hear me
This is what I'd say

Honey Pie, you are making me crazy
I'm in love but I'm lazy
So won't you please come home?

Oh Honey Pie, my position is tragic
Come and show me the magic
Of your Hollywood song

You became a legend of the silver screen

And now the thought of meeting you
Makes me weak in the knee

Oh Honey Pie, you are driving me frantic
Sail across the Atlantic
To be where you belong
Honey Pie, come back to me

Will the wind that blew
Her boat across the sea
Kindly send her sailing back to me?

Now Honey Pie, you are making me crazy
I'm in love but I'm lazy
So won't you please come home?
Come, come back to me, Honey Pie

Honey Pie
Honey Pie

“**N**ÃO SABE CANTAR. NÃO SABE ATUAR. FICANDO CARECA. Sabe dançar um pouquinho.” Sempre gostei dessa citação de quando Fred Astaire fez o teste de ator. Fred é uma espécie de inspiração para mim e, às vezes, quando estou cantando, finjo que sou ele para conseguir aquela “vozinha”. Isso me ajuda a chegar a um lugar bem particular. Às vezes encarno Fats Waller, e isso me ajuda a chegar a outro lugar.

Com certeza absoluta pensei em Fred e em toda a indústria do cinema quando eu estava compondo “Honey Pie”. Eu me apaixonei não só por Fred, mas por todos aqueles outros

maravilhosos cantores que ouvi na minha infância. Por exemplo, ainda me lembro de estar na cozinha na Forthlin Road e ouvir “When I Fall in Love”, de Nat King Cole. Naquela hora estendi o braço para pegar o frasco de molho HP e fiquei pensando: “Meu Deus, isso é bom”.

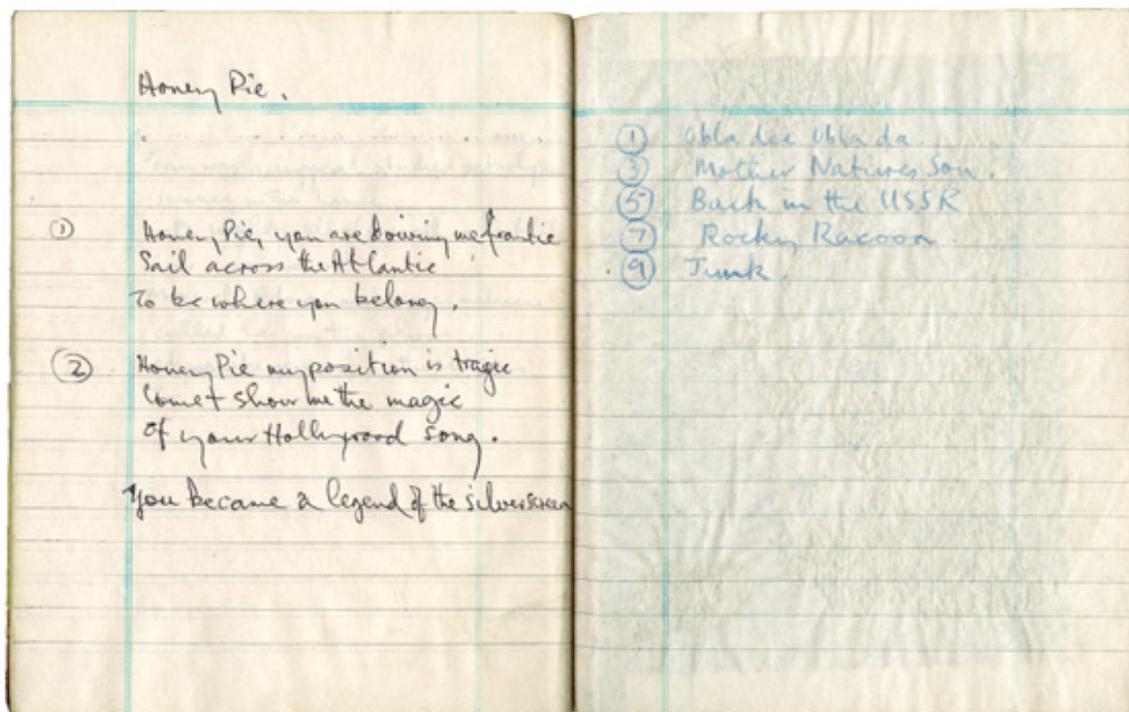
Se eu tivesse que escolher alguém, eu ficaria muito feliz em ser considerado um canalizador de Nat King Cole, Fats ou Fred. Não acho que alguém possa negar a ideia de ser um médium. Sem sombra de dúvida, “Yesterday” me veio num sonho, então tenho certeza que canalizei muitas outras canções.

“Honey Pie”, nesse sentido, é um retorno aos anos 1930 ou mesmo aos anos 1920, a era das “melindrosas” e de Hollywood (“*You became a legend of the silver screen*”). Como sempre, foi muito divertido usar efeitos sonoros. Os engenheiros usaram muita tecnologia de equalização para ajustar as frequências, o que dá essa pequena sensação de megafone soprano.

Às vezes, o pessoal tem a ideia de que, no final dos anos 1960, o foco no trabalho em estúdio começou a cobrar seu custo, impedindo os Beatles de fazer shows. É exatamente o contrário. As apresentações ao vivo estavam nos afastando das gravações. Quando estávamos no estúdio, éramos quatro artistas, além de George Martin e um engenheiro. Aliás, seis artistas fazendo algo de modo diligente e meticuloso, se divertindo muito e com muita liberdade artística. Na estrada, era diametralmente o oposto. Éramos enfiados num carro ou quarto de hotel, sufocados num elevador ou presos no meio da multidão ensandecida.

O catalisador para a mudança de tocar ao vivo para focar no estúdio foi a nossa experiência no Candlestick Park, em São Francisco, quando todos nós ficamos completamente fartos. Normalmente era eu que fazia o contraponto otimista: “Não se

preocupem, rapazes. Vai se dissipar. Vamos dar um jeito". Mas, no final, acabei concordando com os outros três e me irritando como eles. Fomos enfiados num desses caminhões-baú de transportar carne e deslizamos como gado num vagão de carga enquanto éramos retirados do Candlestick Park. Essa foi a gota d'água. Foi o nosso último show.





Com George Martin, Ringo Starr, John Lennon e George Harrison durante as sessões de gravação do álbum *The Beatles*. Trident Studios, Londres, 1968



Com George Martin durante as sessões de gravação do álbum *The Beatles*. Abbey
Road Studios, Londres, 1968

Hope of Deliverance

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Hog Hill Mill, Sussex
LANÇAMENTO	Single no Reino Unido, 1992 Single nos EUA, 1993 <i>Off the Ground</i> , 1993

I will always be hoping, hoping
You will always be holding, holding
My heart in your hand
I will understand

I will understand someday, one day
You will understand always, always
From now until then

When it will be right, I don't know
What it will be like, I don't know
We live in hope of deliverance
From the darkness that surrounds us

Hope of deliverance
Hope of deliverance
Hope of deliverance
From the darkness that surrounds us

And I wouldn't mind knowing, knowing
That you wouldn't mind going, going
Along with my plan

When it will be right, I don't know
What it will be like, I don't know
We live in hope of deliverance
From the darkness that surrounds us

Hope of deliverance
Hope of deliverance
Hope of deliverance
From the darkness that surrounds us

Hope of deliverance
Hope of deliverance
I will understand



Com Robbie McIntosh no set do videoclipe de “Hope of Deliverance”, 1992

ALGUNS TEMAS CÓSMICOS REMONTAM A TEMPOS ANTIGOS, bem antigos. Na Bíblia, no Alcorão ou na Torá, você obtém essas ideias muito profundas que também são bastante primordiais. Uma delas é sobre como sair do escuro.

É verdade não só para nós, mas para os animais, que vivem suas vidas olhando por cima dos ombros. Acho que esse é um sentimento cósmico, o de que todos nós queremos ser libertados de algo, do escuro, e esse é um tema muito gratificante para uma canção. Você pode estar sentindo o peso de todos os problemas do mundo, então deixe-me ajudá-lo, e é assim que eu gostaria de fazer isso. Em essência, o enredo é esse.

“Libertação” (“*deliverance*”), para mim, é uma palavra religiosa, uma palavra bíblica que você ouve na igreja, e me alegra usá-la em um contexto laico – ou seja, no contexto de uma

canção de amor. Queremos libertação de todas as trevas que nos cercam.

Sempre busco um pouco de paz e sossego no sótão de minha casa, e foi lá que eu escrevi esta canção. O acesso é por um alçapão com escadinha retrátil, que, depois de fechado, ninguém mais sobe. Levei um violão Martin de doze cordas comigo, com um capotasto, aquele grampo no braço da guitarra para mudar o som. Assim, o som fica bem mais ressonante e me lembra o tilintar do Natal e das igrejas. Pode ser que tenha sido isso que me levou à ideia de esperança e libertação.



Com Linda. Gravações do videoclipe de “Hope of Deliverance”, 1992

Há muitas imagens de nuvens, escuridão, luz, tochas, velas e fogueiras. É tudo muito primevo. “*We live in hope of deliverance/ From the darkness that surrounds us*” – isso pode ser qualquer

coisa. Para o marinheiro no alto-mar, é literalmente a escuridão da noite e a esperança de avistar um farol. Mas, principalmente para os americanos, pode ser uma turbulência política, porque hoje em dia tudo está muito polarizado, e estamos buscando uma saída para essa escuridão. Do ponto de vista romântico, pode significar que você não está se dando bem com seu parceiro ou parceira e precisa de libertação. Que você está pensando de uma maneira e, de repente, precisa mudar. Essa mudança pode ser desencadeada por um simples interruptor em seu cérebro.

Quando estou em turnê com a minha banda, cantamos esta canção em nossos ensaios com bastante frequência. Em geral, nós a fazemos sem a bateria, como um momento acústico, com toda a banda, menos Wix Wickens, o nosso tecladista. Já o nosso baterista, Abe Laboriel, toca violão nela e canta em harmonia comigo. Realmente gostamos de interpretá-la, mas não entrou no set list principal. Pelo menos por enquanto.

ALBUM IMAGES -

Ground. (^{vid.} we can all fly!)
still. feet.

Looking. Still. illustration cat, rabbit, monkey.
(Chrissie?)

Vid. holding animals (approaching cam.)

Hope. vid. religious (Sally army / cosmic)
(Spiritual)

Mistress. vid. hologram game operated by humans...

hologram
illustrates
words of
song



Still. 50s/60s
flat with couple.

(-o:ital. vid. French caves /
locations mentioned in words)

Biker. Icon pic. vid. wild ones movie.

Get Out. vid. illustrates words.

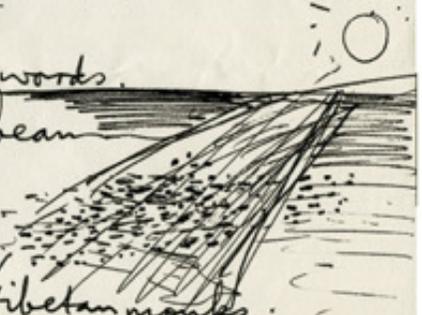
Golden Still. fish in a sunbeam

Perce. ^(or vid.) neighbourhood barbecue
(veggie / course)

Common People ancient minstrels / tibetan monks.

Winedark. Style. vid. 22 legs continuation /
spring girl (fabrics?)

Long leather illustration of story? Lichtenstein style.



House of Wax

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Memory Almost Full</i> , 2007 Lado B do single "Ever Present Past", 2007

Lightning hits the house of wax
Poets spill out on the street
To set alight the incomplete
Remainders of the future

Hidden in the yard
Hidden in the yard

Thunder drowns the trumpets' blast
Poets scatter through the night
But they can only dream of flight
Away from their confusion

Hidden in the yard

Underneath the wall
Buried deep below a thousand layers
Lay the answer to it all

Lightning hits the house of wax
Women scream and run around
To dance upon the battleground
Like wild demented horses

Hidden in the yard
Underneath the wall
Buried deep below a thousand layers
Lay the answer to it all



Pappy & Harriet's Pioneertown Palace. Califórnia, 13 de outubro de 2016



QUANDO ESCREVI O LIVRO DE POEMAS *O CANTO DO PÁSSARO-PRETO* com Adrian Mitchell, eu fiz uma pequena turnê com ele e propus: “Por que não ressuscitamos aquela coisa dos anos 1960, em que a gente toca uma música ambiente enquanto recita um poema?”. Ele gostou da ideia, e foi isso que fizemos.

Adrian era meu poeta favorito, e como eu o conhecia tão bem, eu vivia perguntando a ele um monte de coisas sobre poesia.

Nessa época acho que eu estava tentando escrever algo mais direcionado à poesia. Estou sempre tentando me desafiar, tentando forçar um pouco meus limites, aprender coisas novas e não ficar preso à rotina. Se acabei de escrever algo bem simples, como “Isso é tão doce, baby”, então é melhor não fazer outra nesse estilo imediatamente. Eu estava em estado de espírito poético.

“Lightning hits the house of wax” – eu me lembro de falar esse verso ao Adrian com uma ponta de orgulho. A expressão “casa de cera” evoca muitas referências. Pode ser um museu de cera como o Madame Tussauds ou um lugar onde discos são fabricados – conforme o contexto, a expressão *“put to wax”* pode significar “gravar em disco”. Suponho que o “museu de cera” mais famoso seja o daquele filme de terror de 1953 homônimo, com Vincent Price – um filme realmente assustador. Eu não tinha em mente uma casa de cera específica e não creio que tenha me inspirado no abominável assassino encarnado por Price – esse simplesmente não é meu estilo –, mas gostei da ideia de uma casa de cera.

Lendo agora, com certa distância, percebo que é um primeiro verso muito ardente. Não tenho certeza se eu estava tentando dizer conscientemente: “Uau, fogo!”. Você embarca numa linha de pensamentos e as coisas simplesmente vão surgindo sem a gente notar. Os poetas estão prestes a incendiar as incompletas sobras do futuro (*“To set alight the incomplete/ Reminders of the future”*). Acho que é apenas uma forma de dizer “esclarecer as coisas”.

“Hidden in the yard/ Underneath the wall/ Buried deep below a thousand layers/ Lay the answer to it all”. Ampliei isso com a imagem de mulheres gritando e correndo ao redor, como cavalos

selvagens dementes (“*like wild demented horses*”). A canção em si se torna bem dramática. Eu tinha essa concepção de que as sobras do futuro (“*remainders of the future*”) estavam enterradas em algum lugar do quintal, como um tesouro escondido. Ou seja: não sabemos a resposta para essas sobras inacabadas, não sabemos o que vai acontecer. Quer dizer, aqui estamos nós, no meio da crise da covid-19 e realmente não sabemos o que vai acontecer, mas já vi crianças completamente à vontade com máscaras, então essa geração de crianças vai pensar: “Todo mundo usa máscaras, não é mesmo?”.

Depois do raio vem o trovão, e o trovão abafa o toque das trombetas. É como um filme; há uma espécie de trilha sonora heráldica acontecendo, e o trovão está ribombando, então é como a trilha sonora de um filme. Fiz essa composição ao piano, então não elaborei muito o arranjo enquanto estava compondo, e sim mais na hora de gravar. Eu ia pensando: “Certo, aqui vamos deixar um pouquinho mais dramático; os acompanhamentos devem ser um pouco mais dramáticos e vamos começar a aprimorar a partir daí”. Nós a tocávamos ao vivo, mas tínhamos que tomar uma generosa dose de uísque e dar um tapinha na nuca para lembrar. É meio temperamental. Eu gosto de tocá-la, a banda gosta de tocá-la, e algumas pessoas na plateia gostam de ouvi-la no show.

Em geral, porém, canções como esta não perduram em seu repertório, porque você percebe que é nessas que o público dispersa para tomar uma cerveja, e você pensa: “Bem, deixe-me atraí-los de volta com ‘Lady Madonna’”. Fui ao show do Prince e fiquei muito triste porque ele não tocou “Purple Rain”, mas ele provavelmente estava cansado de “Purple Rain”. É uma grande decisão que você deve tomar como artista performático – se vai

apenas seguir seus próprios caprichos: “Ok, galera, esta noite só vamos tocar acústico, e todas essas canções de que ninguém nunca ouviu falar”. Quando você está diante de cinquenta mil brasileiros, tem a sensação de que essa não é a melhor coisa a fazer. Você pensa: “Sabe de uma coisa? Vamos tocar só alguns sucessos”. Então é isso que eu costumo fazer, mas se estivermos num clube menor, podemos pegar coisas menos conhecidas, e canções como “House of Wax” ganham vida novamente.

Hoje em dia, ainda tocamos em espaços menores por escolha própria, quando estamos nos preparando para uma turnê ou entre um projeto e outro. Anos atrás, tocamos no Coachella, um festival de dois fins de semana no deserto da Califórnia. Você toca no sábado, tem uma semana de folga e volta no sábado seguinte. Queríamos nos manter em forma, então fizemos um show surpresa num pequeno lugar chamado Pappy & Harriet’s, que fica na região da Joshua Tree, nas imediações de onde o Coachella é realizado, então nosso equipamento estava nas proximidades. Era um desses bares de beira de estrada, com música ao vivo e capacidade para trezentas pessoas. Anunciamos às pessoas no mesmo dia. Não foi um show programado, mas foi divertido.

Levamos David Hockney para nos acompanhar. Eu disse a ele: “Ah, vamos tocar nesse local, talvez você goste disso, David”. E ele trouxe o iPad e ficou desenhando. É um jovem de 83 anos.

I

I Don't Know
I Lost My Little Girl
I Saw Her Standing There
I Wanna Be Your Man
I Want to Hold Your Hand
I Will
I'll Follow the Sun
I'll Get You
I'm Carrying
I'm Down
In Spite of All the Danger
I've Got a Feeling



I Don't Know

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Henson Studios, Los Angeles; Hog Hill Mill, Sussex; e Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	Single com duplo lado A: "Come On to Me"/ "I Don't Know", 2018 <i>Egypt Station</i> , 2018

I got crows at my window
Dogs at my door
I don't think I can take any more
What am I doing wrong?
I don't know

My brother told me
Life's not a pain
That was right when it started to rain
Where am I going wrong?
I don't know

But it's alright, sleep tight
I will take the strain
You're fine, love of mine
You will feel no pain

Well I see trouble
At every turn
I've got so many lessons to learn
What am I doing wrong?
I don't know

Now what's the matter with me?
Am I right, am I wrong?
Now I've started to see
I must try to be strong
I tried to love you
Best as I can
But you know that I'm only a man
Why am I going wrong?
I don't know

But it's alright, sleep tight
I will take the strain
You're fine, little love of mine
You will feel no pain

I got crows at my window
Dogs at my door
But I don't think I can take any more
What am I doing wrong?

I don't know

Now what's the matter with me?

I don't know, I don't know

What's the matter with me?

I don't know, I don't know

What's the matter with me?

I don't know, I don't know



SER PAI OU MÃE É UM NEGÓCIO INTERESSANTE. FAZEMOS NENÉNS pela pura alegria de trazer uma criaturinha ao mundo e tudo o que vem com ela. Mas, às vezes, a gente se esquece de que um dia elas vão crescer. Conheço gente que diz: “Ah, eu não gosto delas quando são nenéns. Gosto delas quando ficam um pouco mais velhas”. Não concordo. Eu gosto delas quando são nenéns, mas digamos que vai ficando mais interessante à medida que crescem, porque entram na conversa

outras coisas além de “gu-gu-dá-dá” e “mamã”. Aos poucos, o vocabulário vai se expandindo. Às vezes, é “desafiador”, como se diz, e esse foi um desses momentos.

Andei uns dias um pouco frenético com o que estava acontecendo em casa – o tipo de coisa que acontece com todos nós. É por isso que a canção começa assim: “*I got crows at my window/ Dogs at my door*”; porque era assim que eu estava me sentindo, com corvos na minha janela e cachorros na minha porta, e meio que transbordou, como quem diz: “Nossa, estou tão mal, preciso desabafar”. Assim que a terminei, senti como se estivesse saindo de uma sessão de terapia.

Não é sempre que eu me sinto tão deprimido, mas, nessa ocasião, eu parecia estar carregando um verdadeiro fardo. Após uma ou duas estrofes gemendo comigo mesmo, tendo a chuva como símbolo de tristeza, então penso: “Qual é o outro lado disso? Não vai dar certo ou ainda posso encontrar um consolo?”. Imagino que, na condição de pai, eu queria dizer: “Está tudo bem, vai dar certo, não se preocupe”. Em seguida, temos esta seção de ponte: “*But it's alright, sleep tight/ I will take the strain/ You're fine, love of mine/ You will feel no pain*”.

Portanto, isso define a ideia básica. Estou falando sobre os meus problemas, como eu faria numa canção de blues. “*Well I see trouble/ At every turn/ I've got so many lessons to learn*”. Quando você está triste, está triste. Se eu vou cantar uma música sobre tristeza, levando em conta os meus gostos musicais ao longo dos anos, a coisa tende a se inclinar para o blues, a forma que serviu de base ao rock'n'roll. É uma sensação boa cantar naqueles termos. É uma sensação boa incorporar a tristeza em vez de só dizer: “Tô muito triste hoje”.

Em muitos aspectos, a poesia e a música têm a ver com isso – a capacidade de projetar ou mostrar algo por meio da própria arte, de elevar todos esses tipos de emoções a um nível mais alto, exatamente como um bom professor de redação às vezes pede a você para “mostrar” em vez de apenas “contar”.

Esta é uma canção que ainda não tocamos em shows, porque é um pouco complicada, e eu ando na linha tênue entre fazer música que é muito simples – rock’n’roll com três, quatro acordes, no máximo, muito minimalista – ou a música da época do meu pai, por causa das melodias e das harmonias e da sagacidade dessas canções. Eu penso nos grandes compositores dos sucessos da época de papai, como Harold Arlen, Cole Porter, os Gershwin, todos egressos dessa tradição. Nessa época, a Broadway estava no auge, e Hollywood estava no auge, então esse pessoal que se tornou adepto de inventar pequenas rimas inteligentes transformou isso numa grande tradição estadunidense.

Sempre me interessei muito por esse período, a época que talvez tenha durado até pouco depois de eu nascer, quando havia um piano em cada casa, quando existia, em muitos lares, a tradição generalizada de compor pequenas cantigas para o aniversário de alguém. Todo mundo se arriscava como compositor. Por isso, às vezes, eu me afasto dos três ou quatro acordes e tento explorar outras formações.

“I Don’t Know” é uma daquelas canções em que eu acabo saindo de minha zona de conforto. Não se restringe a Dó, Fá, Sol. Também tem Lá bemol e Mi bemol. Tem um pouco mais de colorido. Se tem uma coisa de que eu gosto é tentar coisas diferentes e experimentar.

Costumo dizer que compor uma canção é como falar com um psicoterapeuta, e esta canção é exatamente isso. Sou eu expondo meus problemas e pensamentos e me perguntando o que é que estou fazendo de errado. Mas a resposta é: “Não sei”.



Sessões de gravação do álbum *Egypt Station*. Henson Studios, Los Angeles, 22 de fevereiro de 2016



Edição limitada do single promocional de "I Don't Know", com 7" e etiqueta branca

I Lost My Little Girl

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Limehouse Studios, Londres
	<i>Unplugged (The Official Bootleg)</i> , 1991
LANÇAMENTO	Composta em 1956, mas só gravada em 1991

Well I woke up late this morning
My head was in a whirl
And only then I realised
I lost my little girl
Uh huh huh huh

Well her clothes were not expensive
Her hair didn't always curl
I don't know why I loved her
But I loved my little girl
Uh huh huh huh huh huh



Primórdios da banda The Quarry Men, ao lado de Arthur Kelly, George Harrison e John Lennon

NÃO É NECESSÁRIO SER UM SIGMUND FREUD PARA VOCÊ reconhecer que a canção é uma resposta muito direta à morte de minha mãe. Ela morreu em outubro de 1956, muito jovem, aos 47 anos. Escrevi esta canção naquele mesmo ano. Na época eu tinha quatorze anos.

Como o meu pai tocava trompete, eu aprendi um pouco. Desisti porque não tinha como cantar com a boquilha na boca. A questão é que a ideia de cantar me agradava e eu estava vendo muita gente entrando em cena. Quando você olha para trás e pensa nisso, o rock'n'roll estava só começando.

Já que o trompete era meio inviável no rock'n'roll, acabei com um violãozinho improvisado. Um Zenith acústico. Era um violão para destros, porque não vendiam violões para canhotos, então tive que adaptar. Virei-o para que as cordas grossas e graves

ficassem nos buracos finos e as cordas finas e agudas nos buracos largos. Tive de entalhar os buracos finos para permitir que os fios grossos entrassem e, em seguida, encaixar um pedaço de palito de fósforo em cada buraco largo para que o fio fino passasse por cima. Agora eu tinha um violão para canhotos e poucos acordes no repertório – acordes muito básicos, recém-aprendidos.

Os acordes em “I Lost My Little Girl” vão de Sol a Sol maior com sétima até chegar em Dó, então temos um efeito decrescente. Eu queria que a melodia aumentasse à medida que a progressão dos acordes diminuísse. Então, eu já estava tentando pensar nessas coisas aos quatorze anos, talvez porque sempre convivi com música em casa – meu pai tocava, ou um amigo dele, ou as nossas tias, e eu provavelmente os via improvisando um pouco. Por isso, decidi: enquanto o violão estivesse baixando, o meu canto ia subir.

O verso de abertura, “*Well I woke up late this morning*”, ou uma variação disso, é um elemento básico do blues americano. Não sei ao certo se eu tinha uma canção de blues em particular na minha cabeça. Era uma configuração bem familiar. Blues 101, ou seja, as 101 progressões essenciais do blues. O verso “*Her hair didn’t always curl*” me fez encolher de vergonha ao longo dos anos, mas, puxa vida, eu tinha só quatorze anos. E esse, como se diz, foi o primeiro passo.

Eu nem preciso falar, a coisa começou para valer quando eu conheci John Lennon. Fomos apresentados por um amigo em comum, Ivan Vaughan, que me levou para ver John tocar na Woolton Village Fête, na Igreja de São Pedro. O palco era um caminhão-plataforma, e eu achei que John era muito bom. Ele estava cantando “Come Go With Me”, dos Del-Vikings, e eu só

conhecia vagamente essa canção. Para mim ficou claro que ele também a conhecia apenas vagamente e estava inventando à medida que prosseguia. Ele cantou algo como “Vem, vem, vem, venha comigo até a penitenciária”. Sem dúvida, a letra não é essa, mas ele deve ter tirado isso de Lead Belly ou de outra pessoa. Achei aquilo muito inteligente da parte dele.

John e eu então nos encontramos no intervalo entre o show diurno e o show noturno, que aconteceu no salão da igreja – e ali tinha uma pequena área de bastidores. Eu me lembro de que havia um piano e eu estava com o meu violão. Então, toquei a canção “Twenty Flight Rock”, que era a minha peça festiva, e ele aparentemente ficou muito impressionado porque eu sabia a letra de cor e salteado.

Eu tive a sensação de que ele não queria realmente fazer uma parceria comigo, porque eu era um pouco mais jovem do que ele, mas ele tinha que admitir, bem, existia um pouco de talento ali.

Compareci ao show naquela noite e depois saí com Ivan e ele. A banda não era grande coisa, mas John era bom. Cerca de uma semana depois, um dos amigos de John, Pete Shotton, me alcançou quando eu estava na minha bicicleta e disse: “Querem você na banda”. Fiz uma pausa e disse: “Vou pensar no assunto”.

Eu não estava me fazendo de difícil. Mas eu era um mocinho precavido. Eu me perguntei se eu realmente queria fazer parte de uma banda. Era uma coisa boa ou seria melhor me dedicar aos estudos?

Para o bem ou para o mal, eu os procurei e disse: “Sim”.

Eu nem preciso falar, a coisa começou para valer quando eu conheci John Lennon.

Fomos apresentados por um amigo em comum, Ivan Vaughan, que me levou para ver John tocar na Woolton Village Fête, na Igreja de São Pedro. O palco era um caminhão-plataforma, e eu achei que John era muito bom.

Woolton Parish Church
Garden Fete
and
Crowning of Rose Queen
Saturday, July 6th, 1957

To be opened at 3p.m. by Dr. Thelwall Jones

PROCESSION AT 2p.m.

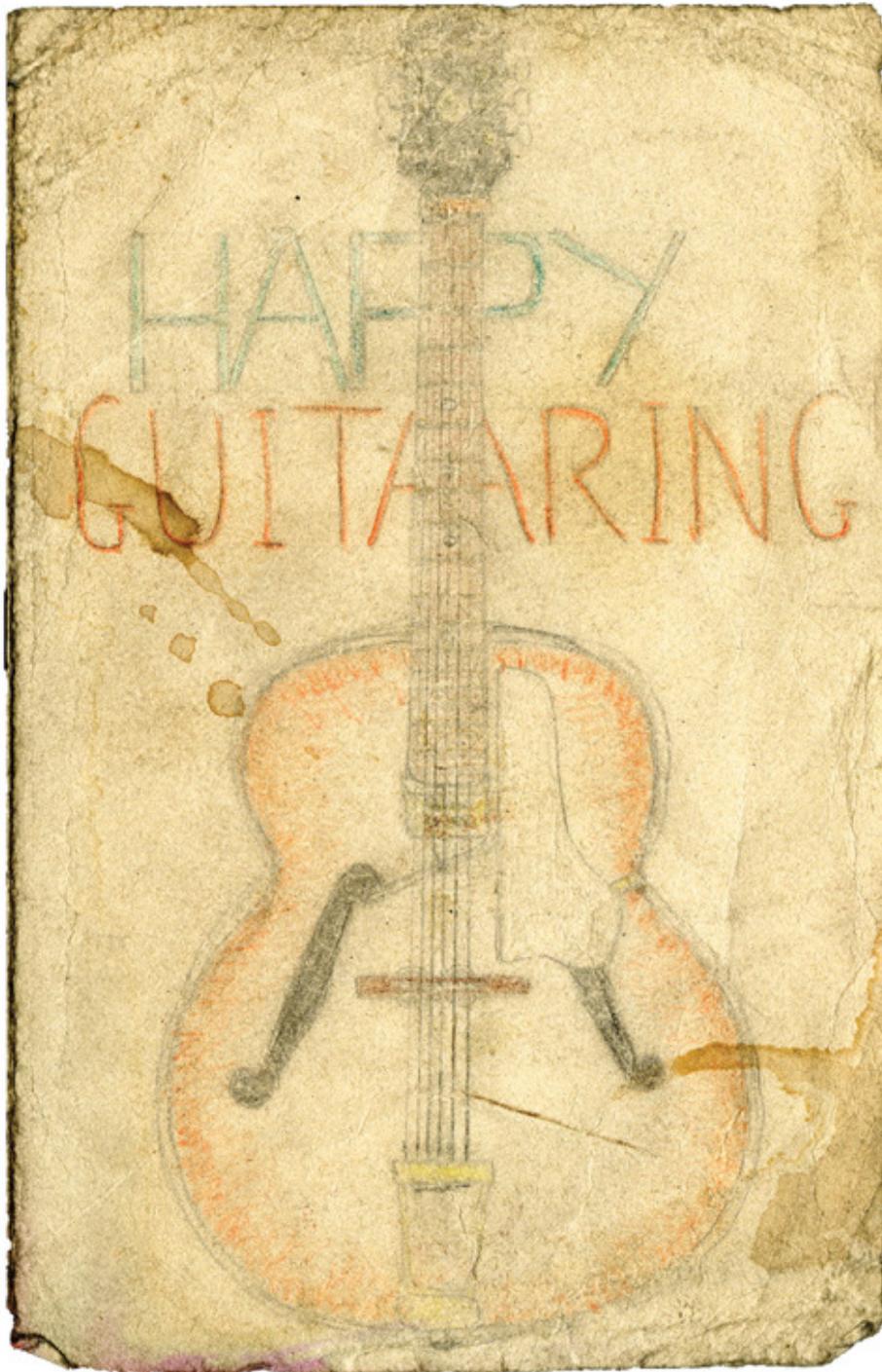
LIVERPOOL POLICE DOGS DISPLAY
FANCY DRESS PARADE
SIDESHOWS REFRESHMENTS
BAND OF THE CHESHIRE YEOMANRY
THE QUARRY MEN SKIFFLE GROUP

ADULTS 6d., CHILDREN 3d. OR BY PROGRAMME

GRAND DANCE

at 8p.m. in the Church Hall
GEORGE EDWARDS' BAND
THE QUARRY MEN SKIFFLE GROUP

Tickets 2/-



Desenho da guitarra Zenith encontrado num exemplar escolar de *Hamlet*, final dos anos 1950



Com Ivan Vaughan. Londres, 1968



Tocando a guitarra acústica Zenith no set do videoclipe de "Early Days". Los Angeles, 5 de março de 2014

I Saw Her Standing There

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
	<i>Please Please Me</i> , 1963
LANÇAMENTO	Lado B do single "I Want to Hold Your Hand" nos EUA, 1963 <i>Introducing... The Beatles</i> , 1964

Well she was just seventeen
You know what I mean
And the way she looked was way beyond compare
So how could I dance with another
Ooh when I saw her standing there

Well she looked at me
And I, I could see
That before too long I'd fall in love with her
She wouldn't dance with another
Ooh when I saw her standing there

Well my heart went boom
When I crossed that room

And I held her hand in mine

Oh we danced through the night
And we held each other tight
And before too long I fell in love with her
Now I'll never dance with another
Ooh when I saw her standing there

Well my heart went boom
When I crossed that room
And I held her hand in mine

Oh we danced through the night
And we held each other tight
And before too long I fell in love with her
Now I'll never dance with another
Ooh since I saw her standing there
Since I saw her standing there
Since I saw her standing there



Alan Durband, professor titular de inglês do Liverpool Institute High School for Boys

E SCREVI MUITAS CANÇÕES, MAS ALGUMAS DELAS SE DESTACAM, E se eu tivesse que escolher quais representam meus melhores trabalhos ao longo dos anos, eu provavelmente incluiria “I Saw Her Standing There”. Ou melhor: com absoluta certeza eu a incluiria.

A primeira vez que toquei esta canção para John foi quando nos reunimos para fumar chá no cachimbo do meu pai (e quando eu digo chá, eu quero dizer chá). Cantei: “*She was just seventeen. She’d never been a beauty queen*”. E John falou: “Tenho lá minhas dúvidas quanto a isso”. Assim, a nossa principal tarefa era nos livrarmos da parte da rainha da beleza. Após muitas tentativas, surgiu uma solução.

Ao cantá-la hoje – e isso acontece com todas as canções dos Beatles que eu toco –, percebo que estou revisitando o trabalho de um rapaz de 18, 20 anos. E eu acho isso interessantíssimo,

porque tem um quê de inocência – um ar ingênuo – que é impossível de inventar.

Falando nisso, Jerry Seinfeld fez uma bela sátira com esta letra. Fomos à Casa Branca, e Jerry disparou: “Paul, estive olhando o trecho: ‘*She was just seventeen/ You know what I mean*’. Não sei bem se nós sabemos o que você quer dizer, Paul!”.

O fato é que já tínhamos ouvido todas essas coisas – eu tinha uns 20 anos, e estávamos compondo esta canção na casa do meu pai, na Forthlin Road –, e continuamos: “*She was just seventeen/ You know what I mean/ And the way she looked was way beyond compare*”. Esse ritmo vem da versão de Stanley Holloway de “The Lion and Albert”. Esse poema cômico escrito por Marriott Edgar tem uma métrica semelhante.

Eu trazia na bagagem todas as melodias que eu tinha ouvido. As composições de Hoagy Carmichael, Harold Arlen, George Gershwin e Johnny Mercer. Eu ouvia isso tudo em minha infância e adolescência. Eu não tinha feito ainda muitas composições próprias, mas tinha absorvido isso tudo. E depois, no colégio, o meu professor de inglês, Alan Durband, me ensinou sobre o dístico rimado no final dos sonetos de Shakespeare. Não sei de onde veio “nada se compara”, mas pode ter saído do Soneto 18: “Devo comparar você a um dia de verão?”. Também pode ser que eu tenha ouvido, na infância, uma tradicional canção irlandesa em que a mulher é descrita como “sem comparação”.

Mas não é bem o que você esperaria no rock’n’roll. Não sei de onde eu a resgatei, mas na grande rede de arrasto da minha juventude, essa expressão simplesmente se emaranhou como um golfinho.



Com John Lennon. Liverpool, fim dos anos 1950

You're just seventeen
You act like a queen
your ... are beyond
compare

So how could I dance
with another
when I see you standing
there.



Com John Lennon comendo "I Saw Her Standing There". Forthlin Road, Liverpool, 1962



Compondo com John Lennon, fotografados pelo irmão, Mike. Forthlin Road, Liverpool, início dos anos 1960

I Wanna Be Your Man

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>With The Beatles</i> , 1963

I wanna be your lover, baby
I wanna be your man
I wanna be your lover, baby
I wanna be your man

Love you like no other, baby
Like no other can
Love you like no other, baby
Like no other can

I wanna be your man
I wanna be your man
I wanna be your man
I wanna be your man

Tell me that you love me, baby
Let me understand
Tell me that you love me, baby
I wanna be your man

I wanna be your lover, baby
I wanna be your man
I wanna be your lover, baby
I wanna be your man

I wanna be your man
I wanna be your man
I wanna be your man
I wanna be your man

I wanna be your lover, baby
I wanna be your man
I wanna be your lover, baby
I wanna be your man

Love you like no other, baby
Like no other can
Love you like no other, baby
Like no other can

I wanna be your man
I wanna be your man
I wanna be your man
I wanna be your man



Os Beatles no programa *Thank Your Lucky Stars*. Birmingham, 1964

EM CADA ÁLBUM SEMPRE ESCREVÍAMOS UMA CANÇÃO PARA Ringo, porque ele era muito popular entre os fãs, e como Keith Richards me disse certa vez: “Vocês tinham quatro cantores na banda. Nós só tínhamos um”. E é pura verdade. Ringo não era o melhor vocalista do grupo, mas sem dúvida conseguia sustentar uma canção. Ele sempre fazia uma canção chamada “Boys”, originalmente cantada pelas moças do The Shirelles.

O público gay deve ter ficado muito feliz em ouvir o baterista dos Beatles cantando sobre garotos, mas nunca pensamos nisso. E para quem se preocupava com as letras, costumávamos dizer: “Ninguém dá bola para as palavras. O que importa é o som da canção”.

Hoje, eu não tenho tanta certeza disso. Acho que os tempos são outros. Mas, no início, essa preocupação com as palavras e

suas nuances não era uma prioridade. “*I wanna be your lover, baby/ I wanna be your man*”. Muito básico, mas era uma canção legalzinha, que cumpria a função, e Ringo a interpretou muito bem.

Um dia, quando nos mudamos de Liverpool para Londres, no verão de 1963, John e eu estávamos na Charing Cross Road, que era a central das guitarras. Pegávamos um táxi e íamos lá só para olhar as guitarras. No início dos anos 1960, essa região inteira era dominada por lojas de instrumentos musicais, e simplesmente íamos lá e ficávamos a tarde inteira olhando e cobiçando guitarras que não podíamos pagar.



Mick Jagger e Keith Richards fotografados por Linda. Nova York, 1966

Além disso, o escritório de Dick James ficava lá. Na época, ele era o nosso editor. Essa provavelmente era a verdadeira razão para ir até lá. Um dia, estávamos olhando as guitarras quando passou um táxi londrino preto e avistamos Mick Jagger e Keith Richards nele. Gritamos: “Ei!”, eles nos viram acenando e

mandaram o táxi parar. Corremos e dissemos: “Ei, podem nos dar uma carona?”. “Sim, claro. Para onde estão indo?” “Estamos indo para o norte de Londres.”

Então, fomos trocando ideias no táxi sobre o que andávamos fazendo. “Assinamos um contrato de gravação”, contou Mick. Já sabíamos disso, porque George Harrison tinha encaminhado isso para eles. Dick Rowe foi o cara que rejeitou os Beatles e não nos aceitou na Decca e, sou obrigado a dizer, se você ouvir a fita de nossa audição, não é brilhante, mas tem algo ali. Então George estava num coquetel e Dick Rowe perguntou: “Conhece alguma banda boa? Cometi um erro com vocês e agora quero fazer uma boa contratação”. George falou: “Sim, o nome deles é The Rolling Stones. Vale a pena tentar contratá-los”. Ele disse a Rowe que os Stones estavam no Station Hotel em Richmond, onde costumavam tocar, e Rowe foi vê-los e os contratou praticamente na mesma hora.

Então ali estávamos nós, no táxi, batendo papo, e Mick disse: “O único problema é que não temos um novo single”. Eles nos perguntaram se tínhamos alguma canção, e eu disse: “Bem, tem uma de nosso último disco, *With The Beatles*, mas não foi lançada como single. Não foi e nem será, porque tem Ringo no vocal. Mas acho que pode funcionar bem para vocês”. Então enviamos “I Wanna Be Your Man” a eles, e eles a gravaram. A nossa versão era mais um pastiche de Bo Diddley; a deles é bastante crua e distorcida, quase como um punk, e foi seu primeiro grande sucesso.

Depois disso, saíamos juntos; conversávamos sobre o tipo de música que eles andavam fazendo. Eu ia visitar o Keith no apartamento dele, então tínhamos uma boa amizade. John e eu cantamos uma das canções deles – “We Love You” – em 1967,

então interagíamos bastante. Mas a ideia de que éramos rivais foi apenas algo iniciado pela mídia, e então o pessoal começou a se perguntar: “De quem você gosta, Beatles ou Stones?”. E se tornou um clichê do tipo isso ou aquilo. Nos primeiros anos não teve esse viés, mas isso foi desenvolvido pela imprensa, à medida que as bandas foram se tornando mais bem-sucedidas. E não era verdade mesmo. Mick costumava vir à minha casa em Londres para que eu tocasse a ele todos os novos discos americanos enquanto isso tudo estava sendo composto.

Então, era esse o tipo de relacionamento que tínhamos. Com a imprensa, você precisa dela e ela precisa de você, e fomos descobrindo isso ao longo de nossas carreiras, mas algumas coisas que são ditas acabam pegando. Por exemplo, eles chamavam o que fazíamos de “Mersey Beat” – o nome de um jornal local de entretenimento –, e pensamos: “Ora, que inferno. Isso é tão brega”. Nunca nos consideramos Mersey, éramos de Liverpool, e faz uma grande diferença se você vem de lá. “Mersey Beat” e “Mop Tops” – todos esses bordões pegaram e eram bastante irritantes. Você fazia uma coisinha de nada e aquilo se transformava numa grande história.

Stones, Beatles – éramos grandes amigos, e sempre fomos, mas os fãs começaram a acreditar que existia algo de verdadeiro nessa rivalidade fabricada. Nunca houve.

I Want to Hold Your Hand

COMPOSITORES	John Lennon e Paul McCartney
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	Single, 1963 <i>Meet The Beatles!</i> 1964

Oh yeah I'll tell you something
I think you'll understand
When I say that something
I want to hold your hand

I want to hold your hand
I want to hold your hand

Oh please say to me
You'll let me be your man
And please say to me
You'll let me hold your hand

Now let me hold your hand
I want to hold your hand

And when I touch you I feel happy inside
It's such a feeling that my love
I can't hide
I can't hide
I can't hide

Yeah you got that something
I think you'll understand
When I say that something
I want to hold your hand

I want to hold your hand
I want to hold your hand

And when I touch you I feel happy inside
It's such a feeling that my love
I can't hide
I can't hide
I can't hide

Yeah you got that something
I think you'll understand
When I feel that something
I want to hold your hand

I want to hold your hand
I want to hold your hand
I want to hold your hand

OR TRÁS DE TUDO HAVIA UM EROTISMO. SE EU ME OUVISSE usando essa palavra quando eu tinha dezessete anos, eu daria uma gargalhada. Mas o erotismo foi uma das forças motrizes de tudo o que fiz. É uma coisa muito poderosa. E, sabe, era isso que estava por trás de muitas dessas canções de amor. “*I want to hold your hand*”, mas subentende-se, entre parênteses: (quero segurar a sua mão e provavelmente fazer muito mais!).

Na época em que esta canção foi escrita, eu tinha uns 21 anos, e tínhamos ido morar em Londres. O nosso empresário conseguiu um apartamento para os Beatles: apartamento L, 57 Green Street, Mayfair. Era tudo muito empolgante; Mayfair é uma área chique de Londres. Por algum motivo, fui o último a aparecer lá e a conhecer o local, e me deixaram num quartinho. Os outros já tinham escolhido os quartos maiores. E me deixaram nesse quartinho medonho.

Mas eu tinha uma namorada, Jane Asher, uma jovem muito elegante, cujo pai tinha um consultório médico na Wimpole Street e cuja mãe era uma senhora maravilhosa, a professora de música Margaret Asher. Então, eu sempre ia visitá-los na casa deles. Eu adorava ir lá por causa do ambiente familiar. Margaret e eu nos dávamos muito bem. Ela me tratava como se fosse minha segunda mãe. Era com esse carinho que eu estava acostumado antes de minha mãe morrer, quando eu tinha quatorze anos. Mas eu nunca tinha visto uma família como a deles. As únicas pessoas que eu conhecia pertenciam à classe trabalhadora de Liverpool. Essa era a Londres sofisticada; todos eles tinham uma rotina que se estendia das oito da manhã às seis ou sete da noite – uma agenda sempre cheia. Nem um segundo sequer era desperdiçado. Jane ia ao agente dela,

passava o texto de uma peça teatral, encontrava-se com alguém para almoçar, tinha aula com o instrutor vocal para aprender um sotaque de Norfolk para seu próximo espetáculo. É natural que eu me apaixonasse por tudo isso. Era como se eu estivesse em uma história, vivendo em um romance.

Conversa vai, conversa vem, acabei morando com os Asher. Eu já tinha me hospedado lá algumas vezes, mas Margaret deve ter dito: “Bem, sabe, vamos deixar você ficar com o quarto do sótão”. Então fui morar lá, e eles colocaram um piano naquele quarto.

Quando John vinha me visitar, também havia um piano no porão – uma salinha de música onde eu acho que a Margaret dava aulas aos alunos dela. Assim, podíamos compor ali no porão, os dois sentados ao piano ao mesmo tempo, ou frente a frente, cada qual com seu violão.

“I Want to Hold Your Hand” não é sobre Jane, mas com certeza foi escrita quando eu estava com ela. Para dizer a verdade, acho que estávamos compondo mais para o público em geral. Eu podia aproveitar minha experiência com a pessoa por quem eu estava apaixonado na época – e, às vezes, isso era muito específico –, mas em linhas gerais estávamos compondo para o mundo.

I WANNA HOLD YOUR HAND

oh yea, I'll tell you something

I think you'll understand

when I say that something

I wanna hold your hand

Repeat twice

oh please say to me

you'll let me be your man

and please say to me

you'll let me hold your hand

and when I touch you
I feel happy inside
its such a feeling
that my love

- I can't hide
I can't hide

Oh yes god that something
I think you understand
when I feel that something
I wanna hold your hand



Com Jane Asher na estreia do filme *Como eu ganhei a guerra*. Pavilion Theatre, Londres, 18 de outubro de 1967

I Will

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>The Beatles</i> , 1968

Who knows how long I've loved you
You know I love you still
Will I wait a lonely lifetime
If you want me to I will

For if I ever saw you
I didn't catch your name
But it never really mattered
I will always feel the same

Love you forever and forever
Love you with all my heart
Love you whenever we're together
Love you when we're apart

And when at last I find you
Your song will fill the air
Sing it loud so I can hear you
Make it easy to be near you
For the things you do endear you to me
You know I will
I will



Com Jane Asher e o Maharishi. Rishikesh, Índia, abril de 1968

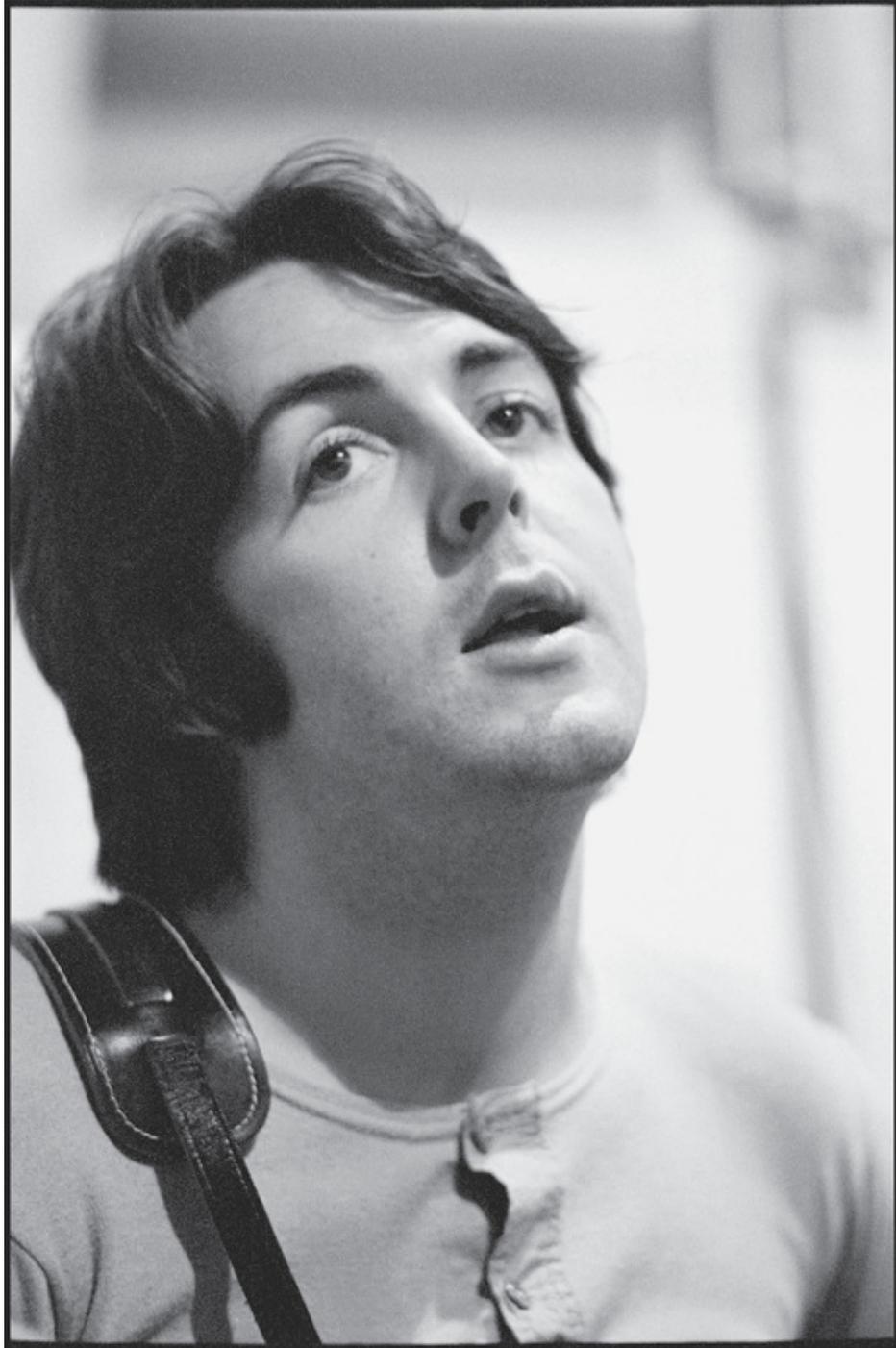
A LAN-A-DALE. O TROVADOR VAGANDO PELA FLORESTA DE Sherwood na lenda de Robin Hood. Sou eu mesmo. Nesta canção ativei o meu modo menestrel.

Existe uma tese de que as canções de amor mais interessantes são aquelas sobre um amor que deu errado. Não concordo com isso. Esta canção é sobre a alegria do amor. Às

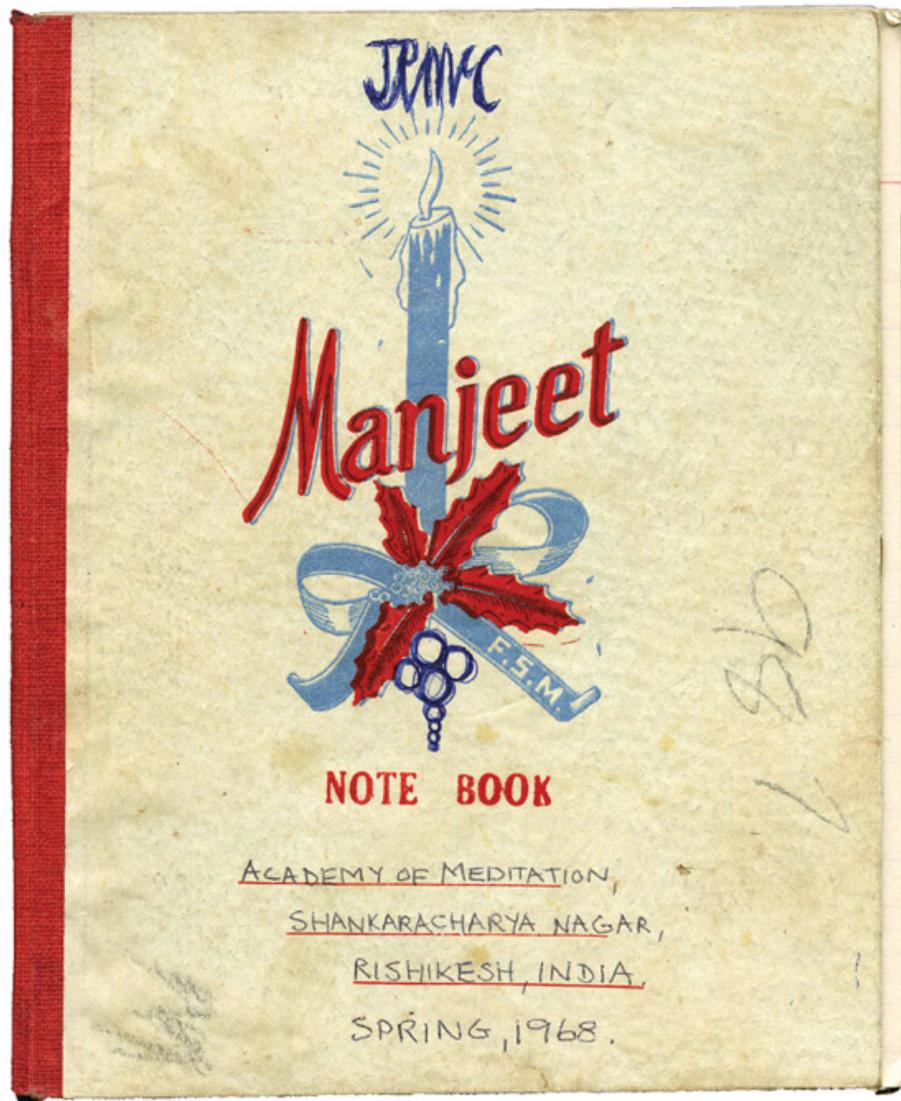
vezes, essas canções são rotuladas de piegas, doces ou açucaradas. Sim, eu compreendo isso. Mas o amor pode ser a força mais poderosa e intensa do planeta. Agora mesmo, no Vietnã ou no Brasil, pessoas se apaixonam. Muitas vezes, querem ter filhos. É uma força universal e profunda. Não tem nada de piegas.

Quando eu me sento para tentar compor uma canção, é comum eu pensar: “Ah, como eu gostaria de capturar aquele sentimento de estar apaixonado pela primeira vez”. Esta canção foi iniciada em fevereiro de 1968, quando eu estava na Índia com Jane Asher. Pelo que eu me lembro, a melodia já existia havia um tempo e a música ganhou forma bem rápido. Continua sendo uma de minhas melodias favoritas que eu compus. Escrever a letra levou mais tempo. Sei que parece estranho, porque é um conjunto de ideias bem básico. O cantor folk Donovan, que passou algum tempo conosco em nossa viagem para visitar o Maharishi Mahesh Yogi, contribuiu com uma versão inicial da letra, mas não foi aproveitada. Era mais básica ainda, com rimas do tipo “*moon/June*”.

De novo, só porque eu estava envolvido com Jane na época, isso não significa que esta canção seja dedicada a Jane ou sobre ela. Quando estou compondo, é como se eu definisse o texto e a música para o filme que estou assistindo em minha cabeça. É uma declaração de amor, sim, mas nem sempre para alguém em especial. A menos que seja para a pessoa que estiver ouvindo a canção. E ela tem que estar pronta para isso. Com certeza quase absoluta não é para a pessoa que disser: “Lá vem ele de novo com aquelas canções de amor bobinhas”. Então, este sou eu no meu modo menestrel.



Sessões de gravação do álbum *The Beatles*. Abbey Road Studios, Londres, 1968



Esta canção é sobre a alegria do amor. Às vezes, essas canções são rotuladas de piegas, doces ou açucaradas. Sim, eu compreendo isso. Mas o amor pode ser a força mais poderosa e intensa do planeta. Agora mesmo, no Vietnã ou no Brasil, pessoas se

apaixonam. Muitas vezes, querem ter filhos.
É uma força universal e profunda. Não tem
nada de piegas.

I'll Follow the Sun

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Beatles for Sale</i> , 1964; <i>Beatles '65</i> , 1964

One day you'll look
To see I've gone
For tomorrow may rain, so
I'll follow the sun

Some day you'll know
I was the one
But tomorrow may rain, so
I'll follow the sun

And now the time has come
And so, my love, I must go
And though I lose a friend
In the end you will know, oh

One day you'll find
That I have gone
But tomorrow may rain, so
I'll follow the sun

Yes tomorrow may rain, so
I'll follow the sun

And now the time has come
And so, my love, I must go
And though I lose a friend
In the end you will know, oh

One day you'll find
That I have gone
But tomorrow may rain, so
I'll follow the sun

A ÚLTIMA CASA EM QUE MOREI EM LIVERPOOL FICA NO ENDEREÇO 20 Forthlin Road. A essa altura, já tínhamos melhorado de vida. A minha mãe tinha grandes aspirações para nós e encontrou essa casa numa área relativamente agradável. As cortinas eram de renda, talvez por isso eu ainda faça questão de ter cortinas de renda em todos os lugares. Um hábito irlandês, acho eu. Assim, o pessoal não consegue espiar lá dentro. Eu me lembro de tocar esta canção na sala de estar com meu violão. Se você for analisar, é uma canção sobre “deixar Liverpool”. Estou deixando esta cidade chuvosa nortista e indo a um lugar onde as coisas acontecem.

A melodia é interessante também. Eu estava procurando novas combinações de notas marcantes. Tem algo de muito original nela. Uma das minhas canções favoritas da época do meu pai era “Cheek to Cheek”, a canção de Fred Astaire, e eu gosto que o verso “*Heaven, I’m in heaven*” aparece em duas estrofes e, depois do contraste, o “céu” volta na última estrofe. É uma frase que resume tudo. Era como a nossa casa na Forthlin Road. Você entra pela porta da frente, passa na sala de estar, na sala de jantar, cozinha, corredor e está de volta ao ponto de partida. “I’ll Follow the Sun” também faz isso.

Mesmo se estivéssemos abertos a receber influências, uma das melhores coisas nos Beatles era nossa aversão a nos repetirmos. Éramos moços inteligentes; tédio não era conosco. Quando tocamos em Hamburgo, às vezes tínhamos que preencher um período de oito horas. Tentamos aprender canções suficientes para não precisarmos repeti-las. Algumas bandas tinham só um set de uma hora, folgavam uma hora e depois repetiam o mesmo set. Tentávamos variar, porque decidimos que, caso contrário, simplesmente não sobreviveríamos. Quando voltamos à Inglaterra, tínhamos um vasto repertório, e acho que, quando começamos a fazer discos, essa ideia persistiu. Por que ficar nos repetindo? Por que fazer duas vezes o mesmo disco?

É verdade que, como já falei, existia uma certa fórmula para algumas das primeiras canções – a recorrência de pronomes como “eu”, “você”, “mim”, “dele”, “dela”, “meu”, “ela” –, mas isso era porque queríamos estabelecer contato com os fãs. Criar um vínculo com eles. Mas não eram padronizadas. O que fez dos Beatles uma banda tão sensacional foi a diversidade do repertório: não há duas músicas iguais. É incrível quando você pensa nessa produção. E tem outra coisa. John e eu escrevemos

cerca de trezentas canções em sessões que duravam poucas horas ou um só dia, e nunca – nunca mesmo – saímos de uma sessão dessas sem terminar uma canção. Sempre que nos sentávamos para compor, só saíamos dali quando tínhamos uma canção.



No jardim da 20 Forthlin Road, fotografado pelo irmão, Mike. Liverpool, início dos anos 1960. Esta imagem foi usada mais tarde na capa do álbum de 2005, *Chaos and Creation in the Backyard*

PAUL

MEAN WOMAN BLUES. A. (std.)

WHOLE LOTTA SHAKING. E. (ord.)

HONEY DON'T. E to C

I'LL NEVER LET YOU GO. D.D.T.A.

BABY LET'S PLAY HOUSE E

A I DON'T CARE IF THE SUN DON'T SHINE

A THINKING OF LINKING.

A THAT'S ALL RIGHT

A BLUE MOON OF KENTUCKY

A ANY PLACE IS PARADISE

A SINCE MY BABY LEFT ME

C LOVE OF MY LIFE to A minor

X HALLELUJA!

Lista de canções, final dos anos 1950

I'll Get You

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	Lado B do single "She Loves You", 1963 <i>The Beatles' Second Album</i> , 1964

Oh yeah, oh yeah
Oh yeah, oh yeah

Imagine I'm in love with you
It's easy 'cause I know
I've imagined I'm in love with you
Many, many, many times before
It's not like me to pretend
But I'll get you, I'll get you in the end
Yes I will, I'll get you in the end
Oh yeah, oh yeah

I think about you night and day
I need you and it's true
When I think about you, I can say

I'm never, never, never, never blue
So I'm telling you, my friend
That I'll get you, I'll get you in the end
Yes I will, I'll get you in the end
Oh yeah, oh yeah
Well there's gonna be a time
When I'm gonna change your mind
So you might as well resign yourself to me
Oh yeah

Imagine I'm in love with you
It's easy 'cause I know
I've imagined I'm in love with you
Many, many, many times before
It's not like me to pretend
But I'll get you, I'll get you in the end
Yes I will, I'll get you in the end

Oh yeah, oh yeah
Oh yeah, oh yeah, oh yeah

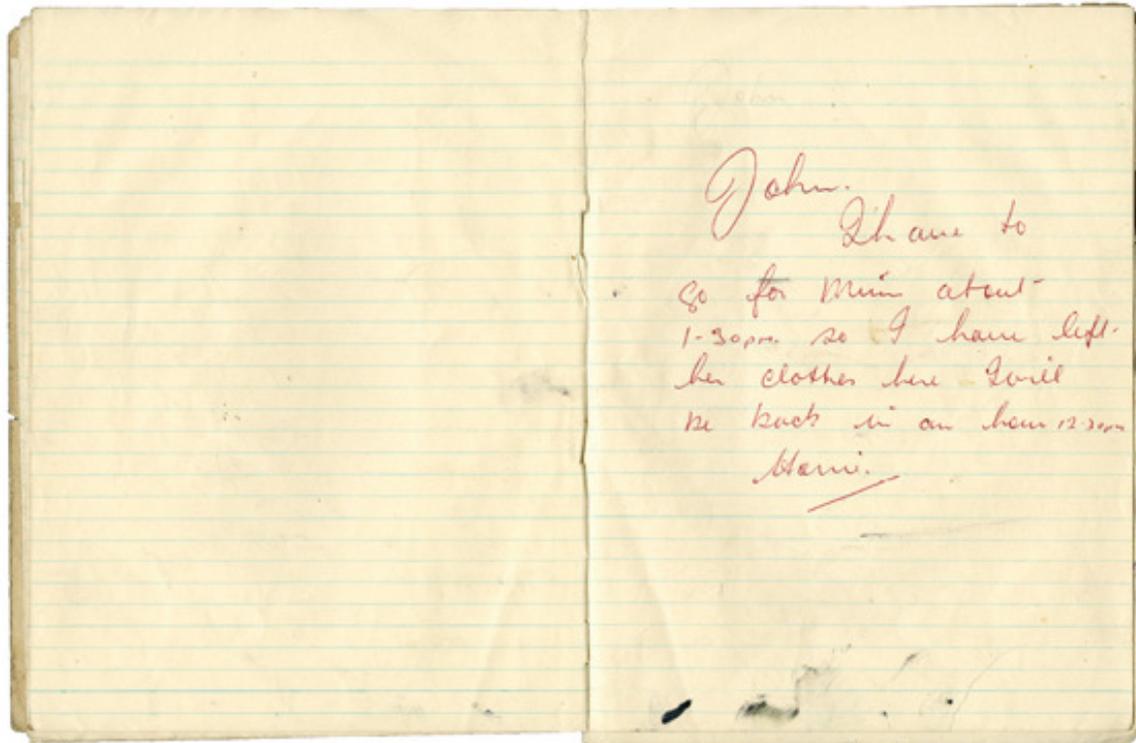
ESTA CANÇÃO FOI COMPOSTA NA MENLOVE AVENUE, EM Liverpool, onde John ainda morava com a tia dele, Mimi. Ela era uma senhora bondosa, de vontade férrea; sem dúvida, ela era decidida. O estranho nisso é que Mimi não ligava muito para a nossa música e preferia não nos ver por perto, porque ela achava que estávamos incentivando John a dedicar mais tempo ao violão dele do que aos estudos. Mimi sempre dizia: “O violão serve como hobby, John, mas você nunca vai ganhar a vida com isso!”.

Esta canção traz a palavra “*imagine*”, e essa ideia de “imaginar” é algo que John reaproveitaria em sua própria canção “Imagine”. Também funciona um pouco como a abertura de “Lucy in the Sky With Diamonds”, com sua exortação: “*Picture yourself...*”. Portanto, tem um lance cinematográfico, além de literário. Quando eu digo “literário”, estou pensando no mundo imaginário de Lewis Carroll que John e eu tanto amávamos. Carroll foi uma grande influência para nós dois. Isso pode ser mesmo percebido nos livros de John, *In His Own Write* e *A Spaniard in the Works* [no Brasil, coligidos no volume *Um atrapalho no trabalho*, transcrição de Paulo Leminski].

Com relação à estrutura musical, essa é uma abertura realmente eficaz – acorde de Ré maior enquanto cantamos “*oh yeah*” em oitava. Havíamos aprendido o tipo de sequências em Dó, Lá menor, Fá, Sol e Ré – as tradicionais tríades. Mas então você começa a justapô-las um pouco, e a abertura de “I’ll Get You” é um exemplo do que acontece. No mais, temos acordes na forma padrão até chegarmos a “*It’s not like me to pretend*”. Esse verso termina com um acorde esquisito. Parece que destoa um pouco, mas esse que é o segredo desta canção.

Talvez seja um pouco demais dizer que o acorde faz um comentário sobre “fingir”, sugerindo que o personagem da canção talvez não seja confiável, que ele é realmente um fingidor, mostrando um sentimento com o qual não está comprometido. Que ele pode estar só brincando. Em geral, porém, os sentimentos nessas primeiras canções são bem diretos. Sem muita ironia. E é por isso que o público gostou e ainda gosta dessas canções. Elas dizem o que elas querem dizer. “*It’s not like me to pretend/ But I’ll get you, I’ll get you in the*

end". Pensando bem, acho que é justo dizer que também temos uma pitada de humor escolar pairando no ar.



Bilhete para John Lennon escrito pela tia dele, Mimi, no fim dos anos 1950



Os Beatles ensaiando. The Cavern Club, Liverpool, começo dos anos 1960



Com John Lennon e o irmão Mike, fotografados por George Harrison. The Cavern Club, Liverpool, começo dos anos 1960

I'm Carrying

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Wings
GRAVAÇÃO	<i>Fair Carol</i> , Ilhas Virgens; e Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>London Town</i> , 1978 Lado B do single "London Town", 1978

By dawn's first light I'll come back to your room again
With my carnation hidden by the packages
I'm carrying
Something
I'm carrying something for you

Ah long time no see, baby, sure has been a while
And if my reappearance lacks a sense of style
I'm carrying
Something
I'm carrying something for you

I'm carrying
Can't help it
I'm carrying something for you

I'm carrying
Something
I'm carrying something for you

CONTINUAR A CARREIRA APÓS O TÉRMINO DOS BEATLES SEMPRE seria difícil. Na cabeça de muita gente, eu estava carregando bagagem emocional. Mas, após uns lançamentos solo, eu queria voltar à camaradagem de estar numa banda, e poderia ter abordado o Wings de duas maneiras: entrar no topo como um Beatle ao lado de um ex-membro do Small Faces ou Cream e fazer o que eles costumavam chamar de “supergrupo”, ou eu poderia simplesmente começar algo que fosse agradável e tentar construir uma trajetória, como os Beatles fizeram. Escolhi a segunda opção. O único problema era que dessa vez teríamos que cometer nossos erros em público. Com os Beatles, foi tudo no privado, porque o público nos clubes de Hamburgo era reduzido, então pouca gente nos ouvia pisando na bola.

No início, a caminhada foi dura, porque o Wings não tinha sucessos e eu não queria tocar nada dos Beatles. Eu queria fazer uma divisão clara. Todos os promotores renomados da época me indagavam: “Vai tocar ‘Yesterday’?”. Era possível ver no semblante deles: era isso que eles queriam. E tínhamos que lutar contra isso. Isso dá uma ideia de quem eu sou; eu abomino duplicar qualquer coisa ou pessoa. Por isso, eu queria que o grupo Wings fosse bem-sucedido por méritos próprios. Assim, desde o começo, ficou óbvio que teríamos de nos conformar com o fato de que esse processo levaria tempo. Começamos em escala pequena, crescemos um pouquinho, excursionamos na Europa. No começo não éramos uma banda muito boa, faltava

aparar as arestas. Um show aqui, outro ali, aparecendo nas universidades e pedindo para tocar nas entidades estudantis naquela noite, sem ter nenhuma canção conhecida do público. Mas então fomos melhorando e nos entrosando mais. Súbito, em meados dos anos 1970, já tínhamos sucessos como “Band on the Run”, “Silly Love Songs” e um repertório suficiente para sermos conhecidos sem depender dos Beatles.

As pessoas me indagam: “O que significa esta canção?”, e eu respondo: “Bem, depende de você”. Pode significar um milhão de coisas. O que é que estou carregando aqui? Fica claro que são pacotes. Sou como um dândi com pacotes que escondem meu cravo na lapela. Estou trazendo presentes pra você, estou carregando algo pra você, mas também, quando a mulher está grávida, ela “carrega” um neném. Talvez pudéssemos descartar outros significados. Uma pessoa carrega uma arma. E outra está carregando drogas. Um significado que pode funcionar aqui é a ideia de a pessoa “carregar” uma banda nas costas, com os outros se beneficiando do sucesso alheio. Não estou bem certo em relação a isso. Só estou brincando com a palavra “carregar”. É uma cançãozinha pra lá de ambígua, mas esse é o tipo de liberdade do Wings, de fazer algo meio ambíguo.

Já insinuaram que esta canção soa lennoniana. Eu admitiria se fosse, mas para mim soa mais mccarthiana: apenas a vozinha. Não consigo imaginar John fazendo uma vozinha dessas. Mas sabe, se alguém a considerar lennoniana, não tem problema. Afinal de contas, aprendemos a compor canções juntos.

As pessoas me indagam: “O que significa esta canção?”, e eu respondo: “Bem,

depende de você”. Pode significar um milhão de coisas.



Sessões de gravação de *London Town*. Ilhas Virgens, 1977



Arte para a capa dupla de *London Town*, 1979



Wings partindo para sua *University Tour*, 1972

I'm Down

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	Lado B do single "Help!", 1965

You tell lies thinkin' I can't see
You can't cry 'cause you're laughing at me

I'm down (I'm really down)
I'm down (down on the ground)
I'm down (I'm really down)
How can you laugh when you know I'm down?
(How can you laugh?) When you know I'm down?

Man buys ring
Woman throws it away
Same old thing
Happen every day

I'm down (I'm really down)

I'm down (down on the ground)
I'm down (I'm really down)
How can you laugh when you know I'm down?
(How can you laugh?) When you know I'm down?

We're all alone
And there's nobody else
You still moan
Keep your hands to yourself

I'm down (I'm really down)
Oh babe, I'm down (down on the ground)
I'm down (I'm really down)
How can you laugh when you know I'm down?
(How can you laugh?) When you know I'm down?

Oh babe, you know I'm down (I'm really down)
Oh yes I'm down (I'm really down)
I'm down on the ground (I'm really down)
I'm down (I'm really down)
Ah baby, I'm upside down
Oh yeah, yeah, yeah, yeah, yeah



É UM GRITO DE ROCK'N'ROLL, E A VOZ PERTENCE A LITTLE RICHARD. Na escola, eu cantava “Long Tall Sally” nas festas do final de semestre. Você só podia levar o violão para a escola no último dia. O professor de história se chamava Walter Edge, mas o apelidamos de “Cliff” Edge, para fazer um trocadilho com “*edge*” (“beira”) e “*cliff*” (“penhasco”). Ele era um dos professores favoritos da turma. Nesse dia ele nos deixava tocar, por isso eu ia lá na frente da turma e cantava “Long Tall Sally” com meu violão.

Nunca prestei muita atenção em minha voz. E foi sorte minha não ter precisado fazer isso. As pessoas me dizem: “Você usa a voz da cabeça ou a voz do peito?”. Eu digo: “Acho que nem sei a diferença”. Não fico analisando isso.

Com o lance do Little Richard, você só tem que se deixar levar. Não tem como ficar racionalizando uma coisa dessas. Certa vez, fiquei pensando nisso quando estávamos gravando “Kansas City” com os Beatles. John tinha me perguntado,

semanas antes, como eu fazia aquele lance do Little Richard. Eu disse: “É algo espontâneo, que vem de dentro”. Então, eu estava gravando “Kansas City” e enfrentando problemas, pois me flagrei pensando: “Esta tem de ser a minha melhor performance de todos os tempos”, e não estava conseguindo acertar. E John estava na sala de controle com todos os outros caras, enquanto eu estava no estúdio fazendo o vocal. Ele desce um minuto, entra e sussurra em meu ouvido: “É algo que vem de dentro, lembra?”.

Já na redação da primeira estrofe, você praticamente estabelece tudo o que está acontecendo. Depois é só desenvolver. Além disso, quando você está gritando uma canção de rock’n’roll, você quer ser prático; não quer muita sofisticação. O seu padrão natural de rima é tentar encontrar as duas rimas. “*Man buys ring/ Woman throws it away/ Same old thing/ Happen every day*”. Parece um telegrama.

Uma das melhores coisas sobre o rock’n’roll e o blues é ser tão econômico. Na primeira estrofe, você encontra seu padrãozinho de rimas, e então basta mantê-lo nas estrofes sucessivas. Vai ser uma canção de três minutos; não há tempo para ser muito sofisticado. Temos que definir a ideia e transmiti-la de forma poderosa e rápida, em dois minutos e meio ou três minutos. Claro, com o tempo, as canções começaram a ficar um pouco mais extensas. Duravam uns três minutos, talvez três minutos e dez ou três minutos e trinta segundos.



Os Beatles com Little Richard. The Tower Ballroom, New Brighton, Merseyside, 12 de outubro de 1962

In Spite of All the Danger

COMPOSITORES	Paul McCartney e George Harrison
ARTISTA	The Quarry Men
GRAVAÇÃO	Phillips Sound Recording Service, Liverpool <i>Anthology 1</i> , 1995
LANÇAMENTO	Gravada no verão de 1958

In spite of all the danger
In spite of all that may be
I'll do anything for you
Anything you want me to
If you'll be true to me

In spite of all the heartache
That you may cause me
I'll do anything for you
Anything you want me to
If you'll be true to me

I'll look after you

Like I've never done before
I'll keep all the others
From knocking at your door

In spite of all the danger
In spite of all that may be
I'll do anything for you
Anything you want me to
If you'll be true to me

In spite of all the heartache
That you may cause me
I'll do anything for you
Anything you want me to
If you'll be true to me
I'll do anything for you
Anything you want me to
If you'll be true to me

SEMPRE TIVEMOS PROBLEMAS COM BATERISTAS. BEM NO comecinho, quando éramos apenas garotos inocentes começando a formar a nossa banda, John e George estavam certos de que nós três estaríamos nela, mas nunca tínhamos certeza de quem seria o nosso baterista. Por um tempo, até começamos a dizer ao pessoal que o ritmo vinha das guitarras.

Muitas vezes, literalmente jogávamos pedrinhas na janela de um baterista, dizendo: “Temos um show na terça”. Ele estava tentando dormir, ou a esposa ou namorada dele nos xingava. Naquele tempo também era difícil encontrar alguém que

realmente tivesse uma bateria. Um violão era bem mais fácil de adquirir. Mas tinha um cara chamado Colin Hanton, ele era um pouco mais velho que nós, e havia tocado no grupo de John, The Quarry Men; ele ficou conosco por um tempo. Então esse foi o começo dos Beatles: eu, John, George, Colin Hanton na bateria e meu amigo da escola, John “Duff” Lowe, no piano.

No início de “Mean Woman Blues”, Jerry Lee Lewis toca um arpejo. Eu nem sabia que o nome era esse, só aprendi mais tarde. É um arpejo estendido – o que em essência significa que você toca as notas de um acorde individualmente, em vez de ao mesmo tempo, e com muita rapidez, ao longo de várias oitavas. Nenhum de nós sabia fazer isso, mas Duff sabia, então ficamos muito impressionados com aquilo, e foi o bastante para o colocarmos no grupo.

O nome “The Quarry Men” veio da escola de ensino médio de John, a Quarry Bank High School. George e eu frequentávamos uma escola mais tradicional, o Liverpool Institute High School for Boys, onde hoje fica o Liverpool Institute for the Performing Arts. Mas enquanto estava na Quarry Bank, John formou uma banda e a denominou The Quarry Men, então meio que herdamos e aceitamos esse nome. Era um nome, apenas.

Ao longo de 1958, quisemos fazer um disco para dizer: “Olhem aqui, somos nós”, para mostrar a nossa capacidade. Encontramos um anúncio de um pequeno estúdio, o Percy Phillips, no bairro Kensington – o Kensington de Liverpool, não tão elegante quanto o Kensington de Londres. Cerca de meia hora de ônibus. Ao custo de cinco libras, você fazia um disco de demonstração em goma-laca; é a maneira antiquada de gravar um disco. Cada um de nós precisou levantar uma libra e, assim

que decidimos fazer isso, não foi tão difícil. Se fossem cinco libras para cada um, teria sido mais desafiador.

Então aparecemos no estúdio de gravação do Percy Phillips, basicamente uma salinha com um microfone. Éramos garotos com equipamento próprio, e você tinha que esperar a sua vez, como num consultório médico. Quando chegou a nossa vez, ele se limitou a dizer: “Certo, entrem lá e vamos ensaiar a canção, e em seguida vocês podem gravá-la. Só me avisem qual será o lado A e qual será o lado B”. E dissemos que estava tudo certo.

Tinha uma canção de Buddy Holly, hoje um clássico, chamada “That’ll Be the Day”, da qual gostávamos muito, e decidimos que íamos gravá-la. E então, para o lado B, arriscamos um épico de nossa lavra, que se chamava “In Spite of All the Danger”. John e eu já tínhamos começado nossas carreiras como compositores e feito algumas canções na época. Ele tinha um par de canções e eu também, e quando nos reuníamos, consertávamos as canções um do outro e, de fato, elas permanecem sem registro em disco, o que provavelmente é uma coisa boa, porque não eram canções muito boas. Mas levamos essas duas – “That’ll Be the Day” e “In Spite of All the Danger” – e as gravamos nesse escuro e acanhado estúdio de gravação, ao preço de cinco libras.

O único problema foi que só recebemos uma cópia do disco, a qual foi sendo alegremente compartilhada. Combinamos que cada um ficaria com ele por uma semana. Mostrávamos para os nossos parentes e dizíamos: “Olhem só isto. Nós que fizemos”. Só de ouvir um disco nosso já ficávamos muito empolgados, porque nunca fizéramos isso antes. John ficou com ele por uma semana e depois me passou. Fiquei com ele por uma semana, George ficou com ele por uma semana, Colin ficou com ele por uma semana e então Duff Lowe, por vinte e três anos.

Meio que nos esquecemos do assunto, afinal de contas, pois cada um pôde ouvi-lo por uma semana. Além disso, não havia muito mais a fazer. Não tínhamos promotores ou empresários para quem tocar o disco. Realmente foi só para nós mesmos e nossas famílias. Eu o recebi de volta em 1981 e mandei fazer cópias para amigos e familiares. Na verdade, você não pode tocar o acetato original, porque a goma-laca se desgasta. É considerado um dos discos mais valiosos do mundo, mas para mim o valor está nas memórias daqueles sulcos.

Com frequência, alguns têm considerado “In Spite of All the Danger” um grito de socorro, que reflete, de alguma forma, a angústia de John em relação a tudo. Isso ficou ainda pior quando a mãe dele, Julia, morreu logo depois de gravarmos a canção; talvez isso tenha acontecido apenas uns dias depois. Mas, nesse caso, John não se envolveu na ideia inicial da canção. Eu já notei uma coisa. O pessoal imagina que muitas de nossas canções, especialmente as bem antigas, vieram de mim, como em “I Saw Her Standing There”, que realmente começou comigo, com John me ajudando a consertar alguns versos.

Sim, é verdade. Uma parte dessas canções começou comigo, outra parte com John, ou em parceria. Entretanto, a informação mais importante sobre “In Spite of All the Danger” é que se trata da única gravação cujo crédito traz a parceria McCartney-Harrison. Isso foi antes de entendermos como funcionavam os créditos de composição. George fez o solo, mas uma parte veio de John. Foi a primeira canção original que gravamos, a primeira coisa em que nossos nomes apareceram, a primeira gravação oficial da banda que mais tarde se tornou os Beatles.

Country • Western • Rock 'n' Roll • Skiffle

The Quarry Men

LEOSDENE,
VALE ROAD, WOOLTON,
LIVERPOOL.

OPEN FOR ENGAGEMENTS

SUN

UP ALAZT RIVER.
AIN'T SHE SWEET
MAILMAN.
VACATION TIME
BEAUTIFUL DELILAH.
I'LL NEVER LET YOU GO.
KEEP A KNOCKIN
KEEP LOOKING THAT WAY,
TRUE LOVE
BLUE SUEDE SHOES.
GONNA BACK UP BABY
DANCE IN THE STREETS
MEMPHIS TENNASSÉE

Primitiva lista de canções manuscrita por John Lennon



Acetato original de 1958 de "In Spite of All the Danger"

I've Got a Feeling

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Terraço da Apple Corps
LANÇAMENTO	<i>Let It Be</i> , 1970

I've got a feeling
A feeling deep inside, oh yeah
I've got a feeling
A feeling I can't hide, oh no
I've got a feeling

Oh please believe me
I'd hate to miss the train, oh yeah
And if you leave me
I won't be late again, oh no
I've got a feeling

All these years I've been wandering around
Wondering how come nobody told me
All that I've been looking for was

Somebody who looked like you

I've got a feeling

That keeps me on my toes, oh yeah

I've got a feeling

I think that everybody knows, oh yeah

I've got a feeling

Everybody had a hard year

Everybody had a good time

Everybody had a wet dream

Everybody saw the sunshine

Oh yeah

Everybody had a good year

Everybody let their hair down

Everybody pulled their socks up

Everybody put their foot down

Oh yeah

Everybody had a good year

(I've got a feeling)

Everybody had a hard time

(A feeling deep inside, oh yeah)

Everybody had a wet dream

(Oh yeah)

Everybody saw the sunshine

Everybody had a good year

(I've got a feeling)

Everybody let their hair down
(A feeling deep inside, oh no)
Everybody pulled their socks up
(Oh no)
Everybody put their foot down
Oh yeah
I've got a feeling



Filmando o documentário *Let it Be*, 1969

ESTA CANÇÃO É UM CASAMENTO APRESSADO ENTRE A MINHA própria “I’ve Got a Feeling” e outra que John escreveu, chamada “Everyone Had a Bad Year”. Uma das coisas mais empolgantes em compor com John era que ele

frequentemente encarava as coisas de outro ângulo. Eu dizia que a coisa estava cada vez melhor, e John rebatia que pior do que está não fica, imediatamente abrindo a canção.

Os últimos dois anos tinham sido difíceis para John. A dissolução do casamento. O afastamento do filho Julian. Um problema com heroína. E a conjuntura da banda nessa época andava crítica. Isso está encapsulado na combinação das expressões “*Everybody pulled their socks up/ Everybody put their foot down*”, que literalmente significam que todo mundo puxa as meias para cima e todo mundo bate pé, mas também têm o sentido idiomático de que todo mundo tenta melhorar e todo mundo tenta se impor. De certa forma, esses versos podem se referir ao estado da nação ou à situação dos Beatles.

À medida que eu sigo compondo as minhas próprias canções, ainda estou muito consciente de que ele não está mais por perto, mas eu ainda o escuto sussurrando em meu ouvido mesmo após todos esses anos. Muitas vezes, eu fico me perguntando o que John teria pensado – “Isso é água com açúcar demais” – ou que ele teria expressado de modo diferente, então eu acabo mudando algo. Mas ser um compositor é exatamente isto: você tem que ser capaz de ficar se vigiando.

Hoje em dia, eu tenho que fazer isso sozinho. E se alguém me perguntar como foi trabalhar com John, a verdade é que foi bem mais fácil – muito mais fácil, porque eram duas mentes trabalhando. A minha estava fazendo isso, a dele fazendo aquilo, e a interação era simplesmente milagrosa. E é por isso que as pessoas ainda escutam as canções que compusemos. Elas simplesmente não caem no esquecimento como as canções pop comuns. O clima que nós dois criamos ao compor não era um clima de canção pop água com açúcar. Criamos um ambiente em

que pudéssemos crescer, experimentar coisas novas, talvez até aprender uma ou duas coisas.

Agora que John se foi, eu não posso ficar sentado suspirando pelos velhos tempos. Não posso ficar de braços cruzados desejando que ele ainda estivesse conosco. É impossível substituí-lo, e não preciso fazer isso, em algum sentido mais profundo. Uma vez perguntaram a Bob Dylan por que ele não escreveu outra canção como “Mr. Tambourine Man”. Ele respondeu: “Eu não sou mais aquele cara”. O mesmo vale para mim.

APPLE CORPS LIMITED
3 SAVILE ROW LONDON W1
TELEPHONE 01-734 8232
CABLES APCORE LONDON W1

I've got a feeling

I've got a feeling
a feeling deep inside Oh yea.

I've got a feeling
a feeling I can't like.

Oh please believe me
I'd hate to miss the train
And if you leave me
I won't be ^{late} here again.

All these years I've been wandering around
wondering how come nobody told me
All that I was looking for was somebody
who looked like you.

I've got a feeling
(that everybody knows) Oh yea
I've got a feeling
(that keeps me on my toes) ~~Oh~~
know
know

DIRECTORS N ASPINALL D O'DELL H PINSKER

→ 14



→ 14A

→ 15



→ 15A

→ 16



→ 16A

→ 17



→ 17A

KODAK SAFETY FILM

Compondo com John Lennon durante as sessões do álbum *The Beatles*. Abbey Road Studios, Londres, 1968

J

Jenny Wren

Jet

Junior's Farm

Junk



Jenny Wren

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	AIR Studios, Londres; e Ocean Way Recording Studios, Los Angeles
LANÇAMENTO	<i>Chaos and Creation in the Backyard</i> , 2005 Single, 2005

Like so many girls
Jenny Wren could sing
But a broken heart
Took her song away

Like the other girls
Jenny Wren took wing
She could see the world
And its foolish ways

How we spend our days
Casting love aside
Losing sight of life
Day by day

She saw poverty
Breaking up a home
Wounded warriors
Took her song away

But the day will come
Jenny Wren will sing
When this broken world
Mends its foolish ways

Then we'll spend our days
Catching up on life
All because of you
Jenny Wren
You saw who we are
Jenny Wren

EM LOS ANGELES, HÁ UM CÂNION ONDE EU ADORO FAZER caminhadas. Tem que ir de carro para chegar lá, então muitas vezes vou sozinho. No dia em que escrevi esta canção, encontrei um lugar tranquilo para estacionar à beira da estrada, em uma área bem rural e, em vez de fazer uma caminhada, pensei: “Vou compor uma canção”.

As pessoas costumam pensar que Liverpool é uma cidade industrial, mas não tive problemas para praticar a observação de pássaros quando eu era menino. Eu gostava de me desligar do corre-corre do mundo, e isso era permitido pelo simples fato de que morávamos em Speke, no sul de Liverpool, a apenas um quilômetro e meio da área rural. Eu tinha um livrinho de bolso, *The Observer's Book of Birds*, e costumava sair sozinho para

fazer caminhadas no campo, em busca de um pouco de solidão. Eu curtia me distanciar das coisas normais – escola, vida familiar, rádio, televisão, incumbências, seja lá o que fosse – e só ficar na minha, capaz de perambular e meditar. Logo aprendi a identificar os pássaros, e a corruíra (“*wren*”) provavelmente se tornou a minha ave favorita – pequenina, muito reservada, uma coisinha tão delicada. Não é fácil de avistá-la, mas súbito ela surge, pulando de arbusto em arbusto. Por isso, se o assunto é passarinho – os melros-pretos, também entre os meus favoritos, ou as cotovias, ou as Jenny Wrens –, estamos falando de uma coisa pela qual há muito tempo eu cultivo uma afeição.

Sempre é bom, quando você está escrevendo algo, escrever sobre um mundo de que você gosta. Então, quando estou falando sobre Jenny Wren, primeiro estou me lembrando da ficção, da corajosa moça de *Our Mutual Friend* (*O amigo comum*), de Dickens, cuja atitude positiva lhe permitiu superar suas deformidades dolorosas, mas num átimo me vem à mente a corruíra, e em seguida estou vendo de novo uma personagem, e nessa história ela canta como ninguém. A criançada talvez não tenha mais ouvido falar nela, mas as gerações de meus pais e avós conheciam a grande cantora de ópera sueca Jenny Lind, que tinha o cognome de “Jenny Wren”.

Na minha narrativa, eis que Jenny Wren, tendo sido privada de sua alma, parou de cantar como forma de protesto. Por isso, a canção se torna um pouco reflexiva sobre nossa sociedade – como nós colocamos as coisas a perder e como nos solidarizamos com a pessoa que protesta. Ela presenciou as nossas tolas decisões, a maneira como deixamos o amor de lado, a maneira como perdemos de perspectiva as nossas vidas – a pobreza destruindo lares, criando guerreiros feridos. Ela

percebeu quem somos e, como todo mundo, só está buscando um caminho melhor. E se estivermos, digamos, num ano de eleição, e isso pode ser em qualquer lugar do mundo, você espera que a perturbação, este mundo fraturado (*“this broken world”*) em que estamos no momento – vá embora, assim como as pessoas que criaram isso, e alguém melhor virá para que consigamos retomar o nosso lado melhor, consertar as nossas tolas decisões (*“foolish ways”*). Você sabe que lá está o nosso lado melhor, mas nem sempre é tão fácil de acessá-lo.

Mesmo assim, preciso manter o otimismo – afinal de contas, eu nasci em plena Segunda Guerra Mundial, e a Grã-Bretanha conseguiu superar aqueles dias sombrios. Por isso, ainda estou convencido de que é um bom velho mundo, de verdade, mas acho que estamos pisando na bola. Por exemplo, o oceano se enchendo de plástico é um caso óbvio; o plástico não chegou lá sozinho. Pensar que a mudança climática é uma farsa é outro vacilo, e eu espero que ainda consigamos consertar isso a tempo de beneficiar nossos filhos e os filhos de nossos filhos.

Estou ciente de que estou cantando para pessoas que podem estar passando por momentos difíceis, porque, no meio onde eu cresci, muita gente passava por momentos difíceis pela falta de dinheiro, e nunca me esqueci que há um monte de coisas que você não consegue se não tiver dinheiro. Por isso, estou sempre muito ciente do poder de uma bela canção, pois sei que quando eu ouvia uma – mesmo uma canção sobre um passarinho – na minha adolescência em Liverpool, isso me dava esperança e me deixava feliz. Compreendi o quanto aquele sentimento era valioso para mim. E agora sou eu o cara que diz: “Olha só, as coisas nem sempre são ruins”. Isso me dá um lugar para ir na canção, e também me dá um lugar onde eu gostaria de estar.

Lembra muito a canção “Smile”, de Charlie Chaplin. É a SCO – Síndrome da Canção Otimista.

Muitas vezes, as canções estabelecem um diálogo com outras canções, e esta obviamente conversa com “Blackbird”. Acho que, se você está ali sentado com o violão, pode seguir alguns caminhos. Em “Blackbird”, o canto responde ao dedilhar dos acordes, e eu acho que “Jenny Wren” tem essa mesma ideia. É provável que eu estivesse revisitando “Blackbird”, talvez intencionalmente. Eu não admitiria isso pra ninguém caso eu não estivesse trabalhando neste livro, que, como diz a letra de “Jenny Wren”, está me permitindo pôr a vida em dia (“*catching up on life*”).



Ao volante. Sussex, Inglaterra, 1978



Jamaica, 1979

Muitas vezes, as canções estabelecem um diálogo com outras canções, e esta obviamente conversa com “Blackbird”. Acho que, se você está ali sentado com o violão, pode seguir alguns caminhos. Em “Blackbird”, o canto responde ao dedilhar dos acordes, e eu acho que “Jenny Wren” tem essa mesma ideia.

Like so many birds
(Jenny wren) could sing
(morning Dove)
but a broken heart
^{took} kept her song away

Like the other birds
(wren?) ~~could fly~~ ^{to high above}
(high above)
she could see the world
& its foolish ways

She saw poverty
Breaking up a home
So much violence
Took her song away
How we spend our days

like to wear pink
(I'm sure you could see)
but a broken heart
left her ^{heart} ~~heart~~ ^{broken} ~~broken~~
like the other birds
~~to wear pink~~

Get up you
lazy dreamer
The sun is at the door
~~asking~~ asking if you're coming
out to play

the sun is at the door
asking if you're coming
out to play

Jet

COMPOSITORES	Paul McCartney e Linda McCartney
ARTISTA	Paul McCartney e Wings
GRAVAÇÃO	EMI Studios, Lagos; e AIR Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Band on the Run</i> , 1973 Single, 1974

Jet

Jet

Jet, I can almost remember their funny faces

That time you told them that you were going to be marrying soon

And Jet, I thought the only lonely place was on the moon

Jet

Jet

Jet, was your father as bold as the sergeant major

How come he told you that you were hardly old enough yet

And Jet, I thought the major was a lady suffragette

Jet

Jet

Ah Mater

Want Jet to always love me

Ah Mater

Want Jet to always love me

Ah Mater

Much later

Jet

And Jet, I thought the major was a lady suffragette

Jet

Jet

Ah Mater

Want Jet to always love me

Ah Mater

Want Jet to always love me

Ah Mater

Much later

Jet, with the wind in your hair of a thousand laces

Climb on the back and we'll go for a ride in the sky

And Jet, I thought that the major was a little lady suffragette

Jet

Jet

And Jet, you know I thought you was a little lady suffragette

Jet

A little lady

My little lady, yes



Mary e Stella com Jet. Escócia, 1975

QUANDO ESTÁVAMOS NOS BEATLES, APRENDEMOS A COMPOR canções de sucesso. Afinal de contas, éramos os Beatles, então tínhamos que fazer isso. Não podíamos compor fracassos. Isso não seria adequado para os Beatles.

Por isso, desenvolvi um talento para escrever uma canção popular ou um hit. Naquela época, eu estava tentando intencionalmente fazer o Wings soar diferente dos Beatles, mas os truques do ramo ainda se aplicavam. Então, quando se trata de “Jet”, eu lancei mão de um monte de truques. Um deles é gritar, isso funciona. Um grito é sempre uma boa maneira de abrir uma canção.

Na verdade, “Jet” é o nome de um pônei, um ponezinho Shetland que tínhamos na fazenda para a criançada. Minha filha

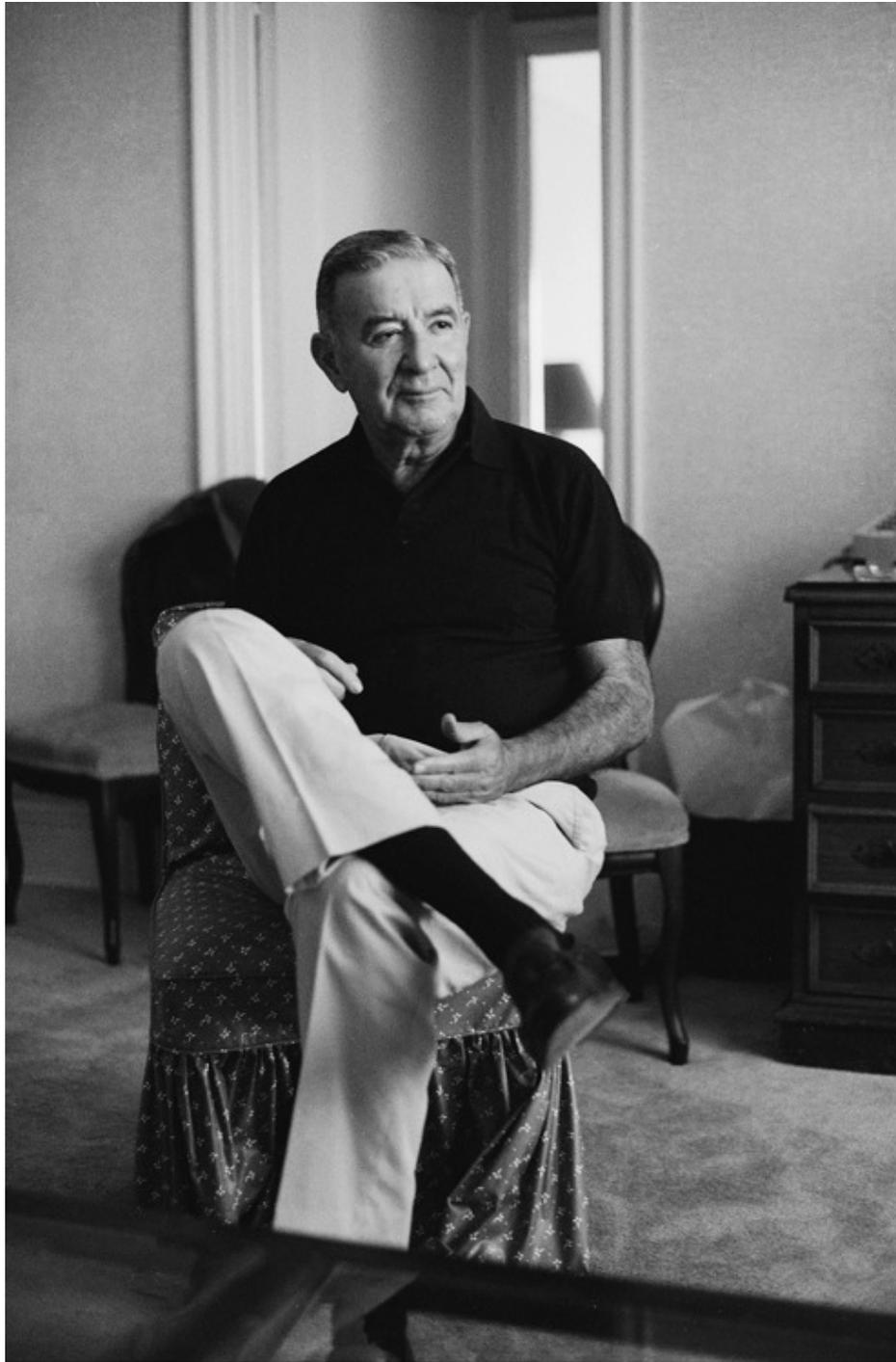
Mary nasceu em 1969, por isso, em 1973, quando a canção foi escrita, ela estava com quatro anos. Stella tinha uns dois anos, então elas eram pequenas. Mas saber que Jet é um pônei é tão importante ou desimportante quanto saber que Martha, de “Martha My Dear”, é um cão pastor inglês.

Eu me lembro exatamente o que me fez começar a canção. Estávamos na Escócia, e adivinha só! Eu tinha o meu violão. No alto de uma grande colina havia uma fortaleza, um antigo forte celta. Hoje serve principalmente como um marco da agência de mapeamento Ordnance Survey. É um local com uma vista extraordinária. O tipo de lugar em que você pode imaginar os vikings tentando subir a colina enquanto derramávamos óleo quente em cima deles ou, senão, caso isso não funcionasse, arremessávamos uma chuva de lanças sobre eles. Na encosta da colina havia uns locais adoráveis, onde todos nós gostávamos de passear.

Eu disse a Linda que eu ia ficar um tempo no campo e me deitei ali, naquele lindo dia de verão, e deixei a mente vagar. Algumas das imagens são extraídas do relacionamento entre Linda e seu pai. Ele era um cara legal – muito bem-sucedido –, mas um pouco patriarcal demais para o meu gosto. Eu me dava bem com ele, mas ele era um pouco severo. É meio daí que vem o “sargento-mor”. Em parte, é uma referência à canção de Gilbert e Sullivan “I Am the Very Model of a Modern Major-General”. Parcialmente, também, uma citação de *Bootsie and Snudge*, seriado de televisão do Reino Unido, que tinha um personagem chamado Sargento-mor Claude Snudge.

“*Mater*”, que significa “mãe”, remonta às minhas aulas de latim na escola. Essa é uma figura materna imaginária, embora eu

ache justo dizer que, ao fundo, o fantasma de minha mãe verdadeira sempre assoma em algum lugar.



O pai de Linda, Lee Eastman. Sussex, 1983



Mary e Jet, fim dos anos 1970

O fato é que inventei tudo, toquei no violão, voltei à casa da fazenda e toquei para Linda. Perguntei o que ela achava. Ela gostou! E foi esse o resultado de minha tarde no alto da colina. Não era o Monte Sinai e não voltei com as Tábuas da Lei, mas voltei com “Jet”.

ready for take off...

JET

**PAUL McCARTNEY
and
WINGS**

Apple Single 1871



JET
(1871)

destination: #1

**PAUL McCARTNEY
AND
WINGS**



from the
Band On The Run
album (SO-3415)



Junior's Farm

COMPOSITORES	Paul McCartney e Linda McCartney
ARTISTA	Paul McCartney e Wings
GRAVAÇÃO	Soundshop Recording Studios, Nashville
LANÇAMENTO	Single, 1974

You should have seen me with the poker man
I had a honey and I bet a grand
Just in the nick of time I looked at his hand
I was talking to an Eskimo
Said he was hoping for a fall of snow
When up popped a sea lion ready to go

Let's go, let's go, let's go, let's go
Down to Junior's Farm where I want to lay low
Low life, high life, oh let's go
Take me down to Junior's Farm

At the Houses of Parliament
Everybody's talking 'bout the President
We all chip in for a bag of cement

Ollie Hardy should have had more sense
He bought a gee-gee and he jumped the fence
All for the sake of a couple of pence

Let's go, let's go, let's go, let's go
Down to Junior's Farm where I want to lay low
Low life, high life, oh let's go
Take me down to Junior's Farm
Let's go, let's go
Down to Junior's Farm where I want to lay low
Low life, high life, oh let's go
Take me down to Junior's Farm
Everybody tag along

I took my bag into a grocer's store
The price is higher than the time before
Old man asked me, why is it more?
I said, you should have seen me with the poker man
I had a honey and I bet a grand
Just in the nick of time I looked at his hand

Let's go, let's go, let's go, let's go
Down to Junior's Farm where I want to lay low
Low life, high life, oh let's go
Take me down to Junior's Farm
Let's go, let's go
Down to Junior's Farm where I want to lay low
Low life, high life, oh let's go
Take me down to Junior's Farm
Everybody tag along

Take me down to Junior's Farm

Take me back

Take me back

I want to go back

Yeah, yeah, yeah



Com Stella e James. Escócia, 1982

LINDA E EU FUGIMOS – FRONTEIRA ESCOCESA ADENTRO, PASSANDO reto por Gretna Green, que na verdade fica no caminho – e fomos morar na fazenda que eu tinha comprado uns anos antes. Para ser sincero, eu não estava muito convicto disso, mas Linda sim. Ela abriu meus olhos para ver como o local era lindo.

Passamos um bom tempo na fazenda, só criando os filhos e trabalhando na agropecuária. Tornou-se uma espécie de refúgio, e era bom se afastar de Londres e da cidade – mas tudo tem seus prós e contras. Eu pilotava um trator Massey Ferguson 315 para segar o feno, e adorava isso porque quando criança sempre fui um fanático pela natureza e, em meio a toda essa liberdade, não me faltava tempo para pensar – “*Down to Junior’s Farm where I want to lay low*”. Era um alívio sair daquelas reuniões de negócios com esse pessoal de terno, o tempo inteiro falando tão sério, e ir à Escócia e poder ficar à vontade, só de camiseta e calça de veludo cotelê. Era essa a mentalidade que me dominava quando fui compor esta canção. A mensagem básica é: vamos dar o fora daqui. Você pode dizer que é minha canção pós-Beatles sobre “dar-o-fora-da-cidade”.

O Wings se bandeou para Nashville para se aglutinar como banda. Tínhamos perdido um guitarrista e um baterista antes de gravar *Band on the Run*, e agora tínhamos dois novos membros. Então a ideia era ensaiar e gravar umas canções, e uma delas era esta. Ficamos na casa de um compositor chamado Curly Putman, que compôs “The Green, Green Grass of Home”. Acho que ele e a esposa tinham saído de férias, e o lugar ficou só para nós.

Minha própria fazenda ficava bem retirada, mas ali estávamos numa espécie de rancho, muito estadunidense e muito diferente da Escócia. Vastas planícies em vez de colinas onduladas. Cadeiras de balanço na varanda. Então decidi entrar numa fantasia para criar as estrofes. A canção “Maggie’s Farm”, de Bob Dylan, tinha sido lançada quase uma década antes, em 1965, e sem dúvida foi uma influência para esta canção. E o “esquimó” é provavelmente o Mighty Quinn da canção de Dylan, “Quinn the

Eskimo”. A estrofe que começa com *“I took my bag into a grocer’s store/ The price is higher than the time before”* – bem, isso é sempre muito relevante, porque muita gente precisou apertar o cinto, já que o começo dos anos 1970 foi um período financeiro difícil para o povo, e a grana andava curta. Por que tudo está bem mais caro do que de costume?

Agora, aquela segunda estrofe. Nem sempre eu canto essa estrofe quando tocamos esta canção ao vivo, por isso, às vezes ela não aparece na letra: *“At the Houses of Parliament/ Everybody’s talking ’bout the President/ We all chip in for a bag of cement”*. Esta canção foi gravada no verão de 1974 e lançada em outubro do mesmo ano. Por volta da mesma época, Richard Nixon teve sua audiência de impeachment; na verdade, acho que ele teve que renunciar em desonra naquele verão. A ideia da canção era dar a ele a chamada despedida da Máfia. Não acho que exista um motivo para não cantarmos essa estrofe hoje. Pode ser apenas que isso torne a canção muito longa e já temos quarenta canções em nosso set list.

Existem modismos na música e nas canções, e na época do álbum *Band on the Run*, que esta canção seguiu, a moda era essa ideia do bandido, parcialmente um reflexo da canção “Desperado”, dos Eagles – sem falar na popularidade de Butch Cassidy e Sundance Kid. Apenas levamos isso a um nível mais amplo e pessoal. A ideia era que todos estávamos fugindo da lei. Quando você está fumando maconha, os policiais se tornam uma preocupação, caso perguntem: “Que cheiro é esse?”. Você sabe que não é culpado, mas se sente culpado porque acha que será acusado de uma contravenção, e eles podem prendê-lo por isso. Na minha infância era diferente; naquela época, um policial para mim era só um velho e amigável guardinha fazendo sua ronda, e

não havia muitas associações negativas com a polícia. Uma vez, porém – uma ou duas vezes –, me fizeram parar quando eu estava ao volante de meu carro novo, o meu primeiro carro, um Ford Consul Classic. Eu era um pouco novinho demais para ter um carro tão reluzente, e o policial me parou: “Onde é que você conseguiu este carro?”. Sabe, eu era um garoto de Liverpool e parecia que eu tinha acabado de roubá-lo. Respondi: “É meu. Eu o comprei”.

“Junior’s Farm” continua funcionando ao vivo, e em geral a colocamos no início do set. Tem muitos elementos que funcionam bem – uma introdução reconhecível, uma boa e constante levada rock’n’roll, sem falar na letra interessante e ligeiramente surreal e no refrão empolgante de “*Let’s go, let’s go*”. Isso insufla nas pessoas a vontade de espalhar e, bem na hora H (“*just in the nick of time*”), escapular para sua própria variante da “Junior’s Farm”, seja lá qual for o seu refúgio – seja onde for, um lugar para sumir, se esconder e só se enfurnar.



1. You should have seen me with the Poker man
I had a honey and I bet a grand
Just in the nick of time I looked at his hand
I was talking to an Eskimo
Said he was hoping for a fall of snow
When up popped a sea-lion ready to go



2. At the Houses of Parliament
Everybody's talking 'bout the President
We all chip in for a bag of cement
Ollie Hardy should have had more sense
He bought a gee-gee and he jumped the fence
All for the sake of a couple of pence

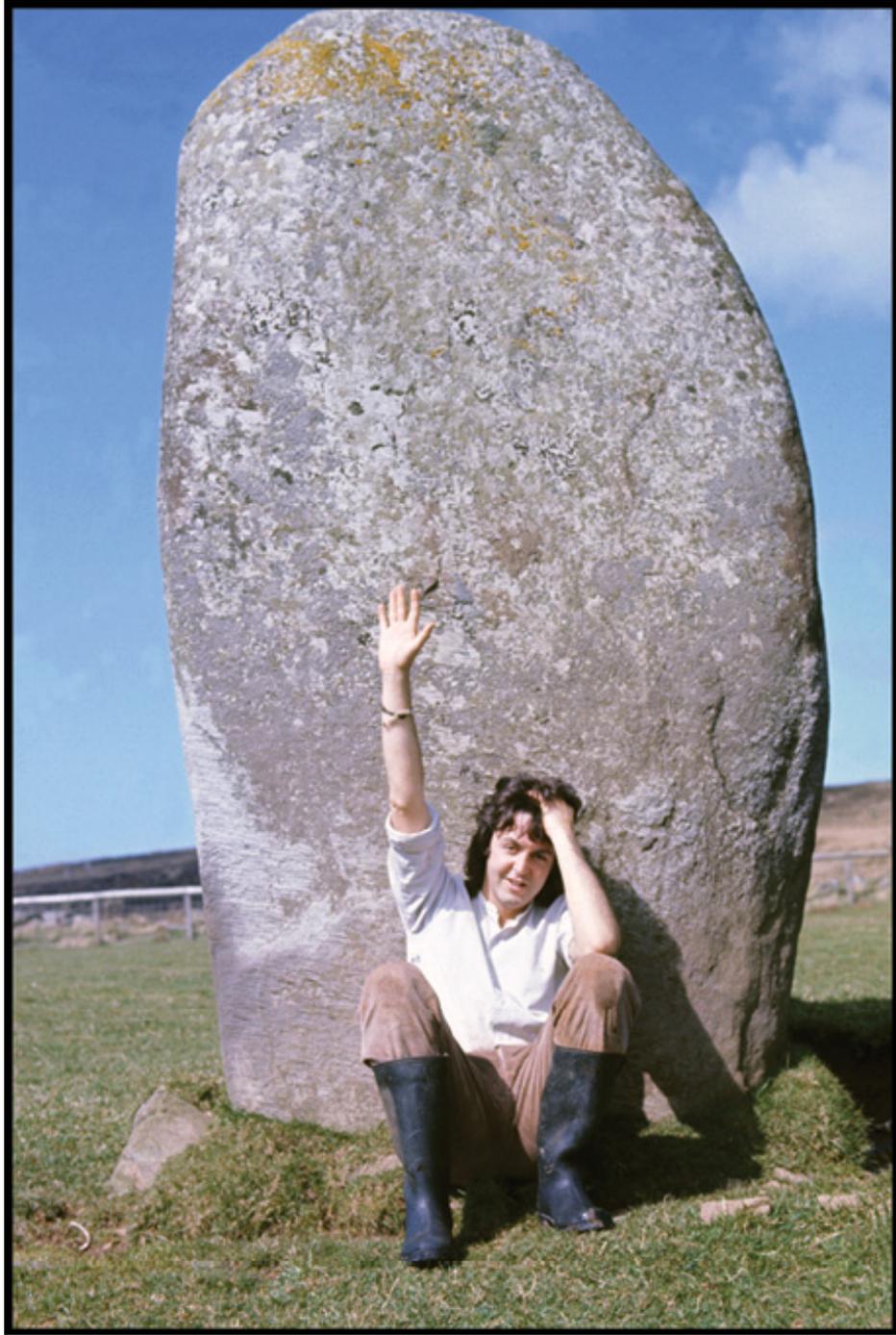


3. I took my bag into a grocer's store
The price is higher than the time before
Old man asked me "Why is it more?"
You should have seen me with the Poker man
I had a honey and I bet a grand
Just in the nick of time I looked at his hand



Chorus: Let's go, let's go, let's go, let's go
Down to Junior's Farm where I want to lay low
Low life, high life, let's go, let's go
Take me down to Junior's Farm
Everybody tag along
Take me down to Junior's Farm

apple single R 3999
Marketed by EMI Records
20 Manchester Square, London, W1A 1ES.



Escócia, 1974



Nashville, 1974

But just in the nick of time I looked at his hand.
lets go, lets go -

② I was talking to an Eskimo -
said he was hoping for a fall of snow -
and up popped a sea lion ready to go

CHORUS lets go - - - - down to junior's farm
where I wanna lay low
when
low life ~~to~~ high life oh lets go (go life go!)
Take me
heading down to Junior Farm

- - - students union - - - -
- ③ At the houses of Parliament.
Everybody's talkin' bout the President
All chip in for a bag of cement.
(Everybody tags along.)
- ④ Ollie Hardy should have had ^{more sense}
He bought a gee gee and he ^{jumped a}
fence
All for the sake of a couple
of fence.
- ③ Took my bag into a grocery store (gross restore)
The prices ~~to~~ higher than the time before
Old man asking, when is it more? (Everybody tags along)

Junk

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Em casa, Londres; e Morgan Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>McCartney</i> , 1970

Motor cars, handlebars, bicycles for two
Broken-hearted jubilee
Parachutes, army boots, sleeping bags for two
Sentimental jamboree

Buy, buy, says the sign in the shop window
Why? Why? says the junk in the yard

Candlesticks, building bricks, something old and new
Memories for you and me

Buy, buy, says the sign in the shop window
Why? Why? says the junk in the yard



Com Wilfrid Brambell. *A Hard Day's Night*, 1964

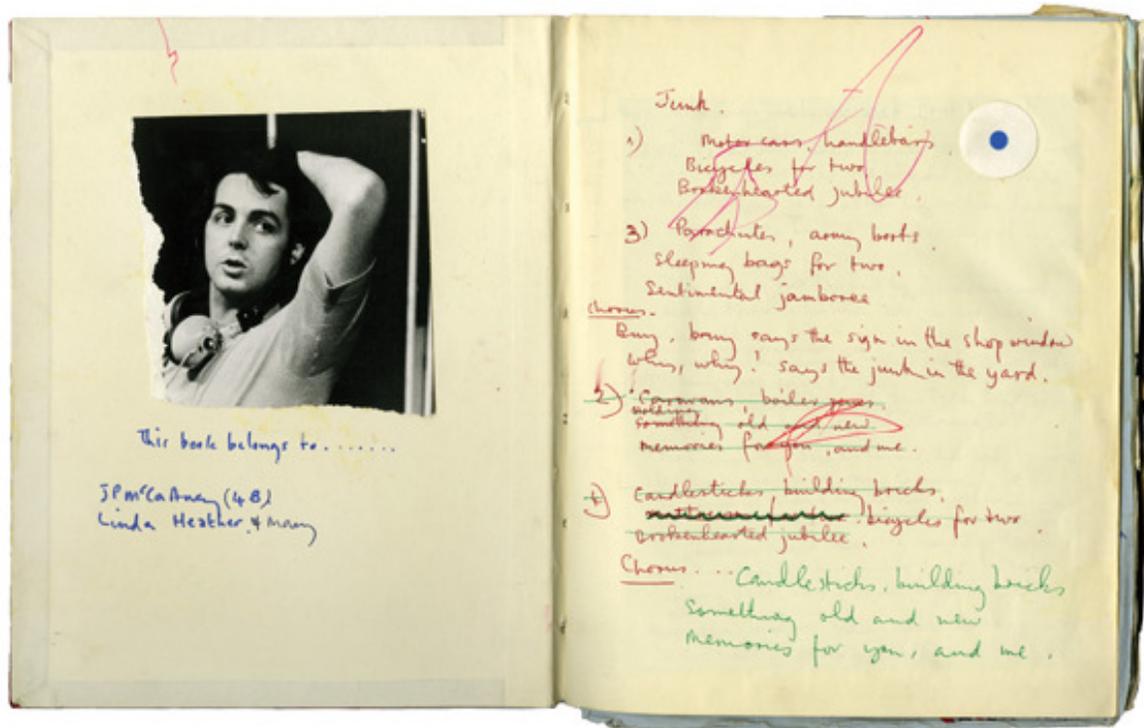
WILFRID BRAMBELL, O ATOR IRLANDÊS, INTERPRETOU O personagem do meu avô “bem limpinho” no filme dos Beatles *A Hard Day's Night*. Ele também estrelava *Steptoe and Son*, o famoso sitcom da BBC. O seriado enfocava os constantes conflitos entre Albert Steptoe, muitas vezes chamado de “velhote sujo”, e o filho dele, Harold, um personagem fadado a ter aspirações sociais que aparentemente nunca vão se materializar. Acho que todos nós estamos familiarizados com esse cenário!

Se me permitem usar uma expressão antiquada, o ambiente de “Junk” foi influenciado pela loja de “trecos e cacarecos”, o cenário principal de *Steptoe and Son*. Essa loja, um misto de quinquilharias e ferro-velho, se tornou tão familiar para o público britânico nas décadas de 1960 e 1970 quanto o rancho de *Bonanza* ou a mansão em *The Beverly Hillbillies*.

O gatilho da canção, como de muitas outras, foi uma sequência de acordes legais e, depois, a melodia. Sei que pode soar estranho, mas o acorde inicial desta canção realmente me faz pensar em um ferro-velho ou nos fundos de uma loja. O tipo de atmosfera na qual, se eu estivesse escrevendo um romance, eu gostaria de situar uma cena. Quem costuma fazer isso é o Dickens. Os fundos de uma loja, um porão ou até mesmo a fundição Rouncewell em *A casa soturna*. Aqui temos “*Motor cars, handlebars, bicycles for two*”. Muita gente vai reconhecer que “bicicletas para duas pessoas” é uma reciclagem da canção “Daisy Bell (Bicycle Built for Two)”. Essa canção de Harry Dacre, feita em 1892, tornou-se um grande sucesso com Nat King Cole, em 1963.

Não que a reciclagem fosse um tópico muito importante na década de 1960. Em parte, é porque a ideia de obsolescência programada ainda não havia decolado. Naquela época, se você comprasse um carro, ele precisava durar muito tempo. Poderia até ser transmitido de geração em geração. Quando eu era menino, você se apegava às coisas. Hoje eu tenho o instinto de me apegar às coisas e, mais do que isso, espero que elas durem. Por isso, esta canção serve de comentário sobre a sociedade de consumo. Esta é uma coisa que você faz como compositor: comenta sobre a sociedade e transmite uma opinião. Coloco opiniões em minhas canções – nem sempre uma opinião que eu tenho, mas pode ser uma opinião que ouvi, gostei ou que me interessa. Assim, a ideia de que as coisas vão ficar inúteis depois que você comprar é um comentário sobre o consumismo da sociedade. Ao que parece, foi só a partir da década de 1960 que atravessamos a linha de ter necessidades para ter desejos e

então agir de acordo com esses desejos. De modo que esta canção entra nesse contexto.



Mas é basicamente uma canção de amor. De bicicletas para duas pessoas passamos a sacos de dormir para duas pessoas (“*sleeping bags for two*”). E logo depois temos o verso “*Buy, buy, says the sign in the shop window*”, que soa como um amante dizendo “*Bye-bye*”, e então o interlocutor indaga melancolicamente: Por quê, por quê? (“*Why, why?*”). É como se a sucata no quintal (“*the junk in the Yard*”) estivesse exigindo uma explicação para essa ânsia de obter algo – ou alguém – novo.

- 1 ~~Lovely Linda~~ ✓ mix?
- 2 ~~That would Be something~~ ✓
- 3 ~~Mama - Miss America~~ mix
- 4 Oh Woman words + mix
- 5 ~~instrumental~~ ✓ mix?
- 6 ~~Teddy Boy~~ ✓
- 7 ~~Junk~~ 1:46 ✓ 1:46
- 8 ~~Junk Instrumental melitron~~ + mix
- 9 ~~guitar Instrumental~~ ✓ mix
- 10 ~~glasses~~ ✓
- 11 ~~Maybe I'm amazed~~ ✓ mix 4.00
- 12 ~~Every Night~~ add guitar + mix
- 13 ~~Kreen - AKrore~~
We was lonely - man.

Notas para McCartney, 1970

K

The Kiss of Venus



The Kiss of Venus

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Hog Hill Mill, Sussex
LANÇAMENTO	<i>McCartney III</i> , 2020

The kiss of Venus
Has got me on the go
She scored a bullseye
In the early morning glow
Early morning glow

Packed with illusions
Our world is turned around
This golden circle has a
Most harmonic sound
Harmonic sound

And in the sunshine
When we stand alone
We came together with

Our secrets blown
Our secrets blown

Now moving slowly
We circle through the square
Two passing planets in the
Sweet, sweet summer air
Sweet summer air

And in the sunshine
When we stand alone
We came together with
Our secrets blown
Our secrets blown

Reflected mountains in a lake
Is this too much to take?
Asleep or wide awake?
And if the world begins to shake
Will something have to break?
We have to stay awake

Packed with illusions
Our world is turned around
This golden circle has a
Most harmonic sound
Harmonic sound

And in the sunshine
When we stand alone

We came together with
Our secrets blown
Our secrets blown

The kiss of Venus
Has got me on the go
She scored a bullseye
In the early morning glow
Early morning glow

The kiss of Venus
Has got me on the go

O *LIVRO DAS COINCIDÊNCIAS: A HARMONIA DOS PLANETAS,* DE John Martineau, é um minitratado sobre os planetas, suas órbitas e as revoluções do Sol e da Lua. Eu o reli faz pouco tempo. É uma leitura fascinante, pois quem concebeu esse livro visualizou essas órbitas e revoluções. Por exemplo, do ponto de vista geocêntrico, Vênus traça um pentagrama ao redor da Terra a cada oito anos.

Quando eu li o livro pela primeira vez, fiquei surpreso ao ver esses designs complexos no universo, e isso me fez pensar: “Sim, é mágico... Essa vida, a interdependência de tudo, as árvores fornecendo oxigênio; há tanta coisa mágica acontecendo”.

Falando em coisas mágicas, quando tocamos no Festival de Glastonbury em 2004, adorei a ideia de que provavelmente estávamos na confluência de linhas retas, as linhas que cruzam o globo e ao longo das quais se acredita que nossos ancestrais fundaram cidades significativas. Esse tipo de história me atrai.

Glastonbury também é considerado o lugar em que o Rei Arthur está enterrado. De uma forma ou de outra, é um lugar muito especial e tem uma *vibe* muito vívida. Não há como negar: o local tem uma aura distinta.

Desde os anos 1960 eu me interesso por constelações, cosmologia e sons cósmicos. O livro de Martineau também aborda o som – a música das esferas –, em que cada planeta emite uma nota diferente. Isso, para mim, é muito “hippie” – toda essa ideia de apenas curtir as coisas simples da vida e de estar em harmonia com a natureza. “*We came together with/ Our secrets blown*” – não estamos tentando esconder nada, estamos desnudos na chuva, entramos em sintonia com nossos segredos revelados, e o cosmos cuida de seus afazeres.

Pensar nessas coisas maiores nos torna humildes. Aqui estamos nós, pequenos pontos neste planeta, ele próprio um pontinho no universo, e ao mesmo tempo no coração de tudo. E temos esse modelo da flor de lótus, que ao menos algumas religiões (budismo e hinduísmo) consideram um símbolo importante.

Outra coisa que aprendi no livro de Martineau é que de vez em quando Vênus passa bem pertinho da Terra, fenômeno conhecido como “o beijo de Vênus”. Isso bastou para incendiar a minha imaginação. Esse foi o embalo que me pôs em movimento.

“*Two passing planets in the/ Sweet, sweet summer air*”. É como se nós, na condição de pessoas, fôssemos planetas que passam – um pouco como navios passando à noite. A sequência “*Now moving slowly/ We circle through the square*” me lembra de “*through the fair*” (“pela feira”), expressão usada em muitas baladas, inclusive na tradicional balada irlandesa, “She Moved

Through the Fair". A ideia de esquadrar o círculo ("squaring the circle") – de fazer algo impossível – também está à espreita em algum lugar na vegetação rasteira desse verso. Em certo sentido, cada canção supera a grande chance de acabar nem sendo escrita.

CarAmc 12.7.18.

HARMONIC SOUND

1. Packed with illusions
 my world is ^{turned} turning around
~~The kiss of venus~~
 Has a most harmonic sound
 (harmonic sound)

~~my golden circles~~

2. The kiss of venus
 Has got me on the go
 She scores a bulls eye
 In the early morning glow
 (early morning glow)

CH And in the sunshine
 where we stand alone
 we came together
 with our secrets blown
 (secrets blown)

3. Now moving slowly
 we circled in the square
~~Two passing planets~~
~~and came together~~ in the
 Sweet sweet summer air
 (sweet summer air)

CH. And in the sunshine ... etc.

[MID] reflected mountains
 in a lake
 Is this too much to take.
 Asleep or wide awake

1. Packed with illusion
 my world is turned around
 This golden circle
 Has a most harmonic sound.

THE KISS OF VENUS

① The kiss of Venus
 Has got me on the go
 She scored a bullseye
 In the early morning (show)
 (" " " ")

② Packed with illusion
 Our world is turned around
 This golden circle has a
 Most harmonic sound
 (" | " " ")

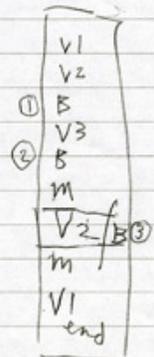
(Bridge) And in the sunshine
 when we stand alone
 we came together with
 our secrets blown
 (" " " ")

③ Now moving slowly
 we circle through the square
 Two passing planets in the
 Sweet sweet summer air
 (" " " ")

(Bridge) And in the sunshine when we stand alone
 we came together with our secrets blown (" " " ")

[MID] Reflected mountain in a lake / is this too much to take?
 Asleep or wide awake / REPEAT
 And if the world begins to shake / will something have to
 We have to stay awake / break?
 Our world is turned around / stay awake

④ The kiss of Venus most harmonic sound (" " " ")
 Has got me on the go (" " " ")
 She scored a bullseye
 In the early morning (show)
 (" " " ")





Como atração principal do Festival de Glastonbury, Inglaterra, 26 de junho de 2004

L

Lady Madonna

Let 'Em In

Let It Be

Let Me Roll It

Live and Let Die

London Town

The Long and Winding Road

Love Me Do

Lovely Rita



Lady Madonna

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	Single, 1968

Lady Madonna, children at your feet
Wonder how you manage to make ends meet
Who finds the money when you pay the rent?
Did you think that money was heaven sent?

Friday night arrives without a suitcase
Sunday morning creeping like a nun
Monday's child has learned to tie his bootlace
See how they run

Lady Madonna, baby at your breast
Wonders how you manage to feed the rest

See how they run

Lady Madonna, lying on the bed
Listen to the music playing in your head

Tuesday afternoon is never-ending
Wednesday morning papers didn't come
Thursday night your stockings needed mending
See how they run

Lady Madonna, children at your feet
Wonder how you manage to make ends meet

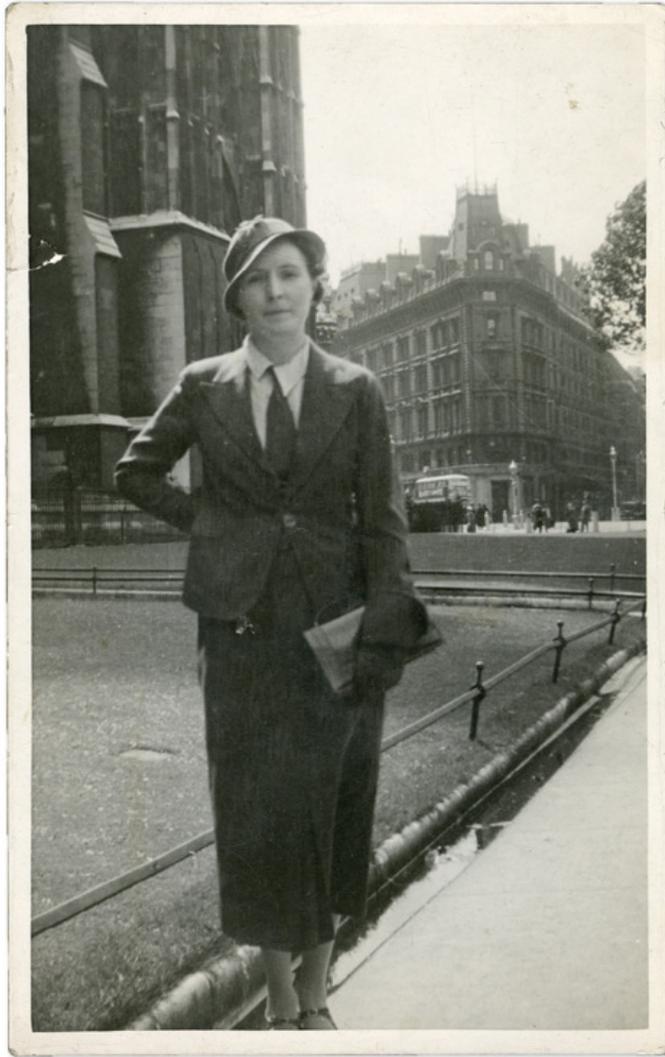
NUNCA SUPEREI O FATO DE MINHA MÃE, MARY, TER MORRIDO quando eu tinha quatorze anos. Uma canção que retrata uma mãe muito presente e carinhosa está impregnada com a influência dessa terrível sensação de perda. A questão sobre como Lady Madonna dá um jeito de alimentar o resto (*"feed the rest"*) é bem tocante para mim, e você não precisa ser um psicanalista para descobrir que eu mesmo fiz parte desse "resto". Eu devo ter me sentido meio deixado de lado. Sem dúvida, é um tributo à figura materna, um tributo às mulheres.

O meu aspecto predileto da canção é o verso repetido *"See how they run"*. Vem da cantiga infantil *"Three Blind Mice"* (*"Três ratos cegos"*), com aquela nem-um-pouco-carinhosa mulher do fazendeiro que corta as caudas dos ratinhos com a faca de trinchar. Essa referência confere à canção um ar ligeiramente sombrio. Seja como for, a palavra *"run"* (*"correm"*) também tem a ver com as meias-calças. Uma de minhas lembranças duradouras na infância era que, além de outros problemas mais relevantes que as mulheres enfrentavam, de vez em quando

aparecia uma meia-calça desfiada ou rasgada que precisava de remendo – “*Thursday night, your stockings needed mending*”.

Essa repetição, como em “*See how they run*”, é um dos componentes mais poderosos ao compor uma canção. O termo técnico para essa expressão repetida é “*refrain*” (“refrão”). Em “*Hey Jude*”, outra canção desse mesmo período, brincamos com o duplo sentido da palavra “*refrain*”, que também significa “refrear”: “*And anytime you feel the pain/ Hey Jude, refrain*”.

Com os Beatles, estávamos sempre operando no limite entre estarmos cientes de como o “refrão” contribuía com a canção e basicamente não termos nem ideia do que estávamos fazendo. Sempre pensei que o segredo dos Beatles tinha a ver com a nossa música ser autodidata. Nunca pensávamos conscientemente no que estávamos fazendo. Fazíamos tudo meio ao natural. Uma mudança de acorde de tirar o fôlego não acontecia porque sabíamos como esse acorde se relacionava com outro acorde. Não éramos capazes de ler partituras nem de escrevê-las, então apenas inventávamos. Meu pai fazia exatamente assim. E quando as coisas surgem ao natural, elas trazem uma certa alegria. É como se você não tentasse fazer acontecer e acontecesse por si mesmo. Isso tem uma certa magia. Muito do que fizemos veio de um profundo senso de fascinação, em vez de estudo. Realmente não estudamos música.







Do álbum de família, com a mãe, Mary, e o irmão, Mike.

Let 'Em In

COMPOSITORES	Paul McCartney e Linda McCartney
ARTISTA	Wings
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>At the Speed of Sound</i> , 1976 Single, 1976

Someone's knocking at the door
Somebody's ringing the bell
Someone's knocking at the door
Somebody's ringing the bell
Do me a favour
Open the door and let 'em in
Let 'em in

Sister Suzy, Brother John
Martin Luther, Phil and Don
Brother Michael, Auntie Jin
Open the door and let 'em in
Oh yeah

Sister Suzy, Brother John

Martin Luther, Phil and Don
Uncle Ernie, Auntie Jin
Open the door and let 'em in
Oh yeah, yeah

Someone knocking at the door
Somebody ringing the bell
Someone's knocking at the door
Somebody's ringing the bell
Do me a favour
Open the door and let 'em in
Oh yeah, yeah, let 'em in now

Sister Suzy, Brother John
Martin Luther, Phil and Don
Uncle Ernie, Uncle Ian
Open the door and let 'em in
Yeah, yeah

Someone's knocking at the door
Somebody's ringing the bell
Someone's knocking at the door
Somebody's ringing the bell
Do me a favour
Open the door and let 'em in
Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah



Com Mary e Linda. Jamaica, 1972

UM PRESENTINHO DE NATAL, DAQUELES DE COLOCAR DENTRO das meias natalinas. É assim que eu encaro algumas canções. É uma lembrancinha divertida, mas não é o seu principal presente de Natal. Se me bate um certo perfeccionismo e eu me pego a pensar: “Esta não é uma de minhas grandes canções”, isso muitas vezes me deixa um pouquinho decepcionado com ela. Eu me lembro de que fiquei bem deprimido com uma canção chamada “Bip Bop” e pensei: “Meu Deus, como é que eu consegui ser tão banal?”. Até que uma vez comentei isso com o produtor Trevor Horn, que produziu gente como Frankie Goes to Hollywood, Grace Jones e muitos artistas legais, e ele me disse: “Esta é uma de minhas favoritas de sua autoria!”. E assim consegui enxergar o que ele viu nela,

que é o que eu vi quando a escrevi e quis gravá-la, então ele me fez sentir melhor em relação a isso.

“*Someone’s knocking at the door/ Somebody’s ringing the bell*” – na minha imaginação isso está acontecendo em Liverpool. Algum tipo de festa. Quando estávamos na Jamaica, todos os jamaicanos chamavam Linda, só porque ela era loira: “Ei, Suzy, Suzy!”. Para eles, uma mulher loira e branca era “Suzy”. Então, Linda formou um grupo e se autodenominou Suzy and the Red Stripes, o nome da marca de cerveja. Então, “Sister Suzy” é a Linda. “Brother John” pode ser o irmão dela, John Eastman, ou John Lennon. “Martin Luther” é Martin Luther King Jr., “Phil e Don” são os Everly Brothers; e daí você tem “Brother Michael”, então esse é meu irmão, ou talvez Michael Jackson – no ano anterior, tínhamos convidado The Jackson 5 para a festa do álbum *Venus and Mars* no *Queen Mary*. E então “Auntie Jin”, que se escreve com J em vez de G porque o nome da minha tia era Jane. Mas em Liverpool isso soava muito formal, então ela dizia: “Pode me chamar de Jinny”. Em seguida temos o “Uncle Ernie” – na verdade, o nome de meu primo era Ian, mas o pessoal o chamava de Ern. E a essa altura não estou muito preocupado. Estou só brincando com as palavras. “Uncle Ian”? Ah, qual é, pessoal, vocês nem estão prestando atenção direito. Não importa. Não existe um Tio Ian... e com certeza ele não era casado com a Tia Jin.



Com Susie Shevell, Nancy e Merissa Simon, 2011

E a bizarrice das bizarrices: avance um milhão de anos e eu me caso com Nancy Shevell, cuja irmã se chama Susie e cujo irmão se chama Jon. Então, de repente, é sobre a família de Nancy que estou cantando: “Sister Suzy, Brother John”. É uma coincidência e tanto.

Foi sugerido que o “Martin Luther” (“Martinho Lutero”) da letra está associado a bater à porta, pregar os artigos de fé numa porta. Eu não estava ciente disso quando compus a canção, mas em termos de inconsciente coletivo talvez seja possível. Sem dúvida, as canções brotam mesmo de algum lugar misterioso. Na maioria das vezes, se você tiver sorte, as palavras e a música vêm juntas. Você só se senta ali e começa. Vai esboçando coisas com vários sons até que, por fim, ouve um breve fraseado que começa a funcionar. E basta se embrenhar nessa trilha. Como

artistas, meio que sabemos instintivamente: se estivermos abertos a isso e se brincarmos o suficiente com esse conjunto de palavras ou notas, isso vai dar resultado. Algo vai chegar. Sem que você nem ao menos tenha de convidar.



Sessão fotográfica para o lançamento do single "Seaside Woman", do Suzy and the Red Stripes, 1977

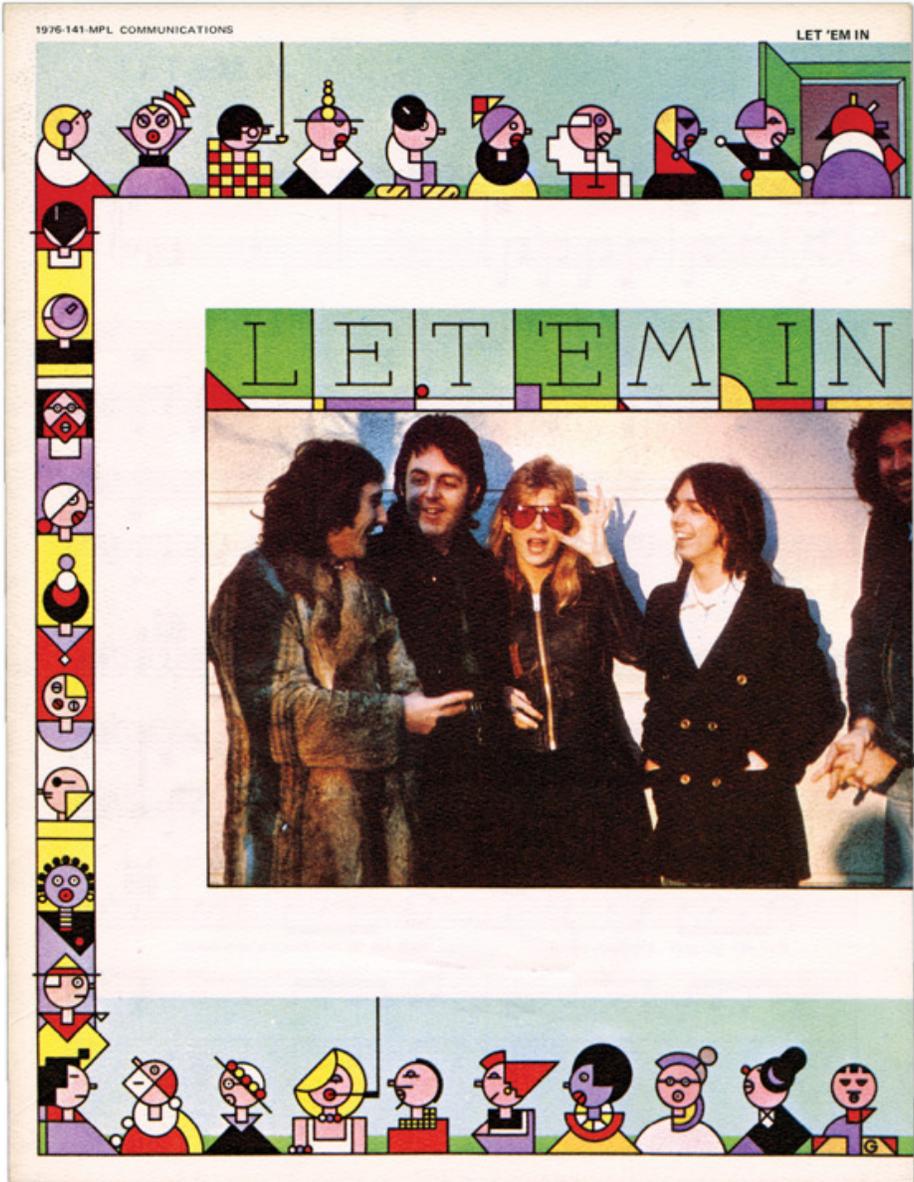


Com Trevor Horn. Music Mill, Londres, 1987



Com o primo Ian Harris. Liverpool, 1982

Sem dúvida, as canções brotam mesmo de algum lugar misterioso. Na maioria das vezes, se você tiver sorte, as palavras e a música vêm juntas. Você só se senta ali e começa. Vai esboçando coisas com vários sons até que, por fim, ouve um breve fraseado que começa a funcionar.



Arte da partitura de "Let 'Em In"

Let It Be

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Apple Studio, Londres
LANÇAMENTO	Single, 1970 <i>Let It Be</i> , 1970

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

Let it be, let it be
Let it be, let it be
Whisper words of wisdom
Let it be

And when the night is cloudy
There is still a light that shines on me
Shine 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
Let it be, let it be
There will be an answer
Let it be
Let it be, let it be
Let it be, let it be
There will be an answer
Let it be
Let it be, let it be
Let it be, let it be
Whisper words of wisdom
Let it be

EU ESTAVA DECIDINDO O QUE EU IA CANTAR NO LIVE AID, E STING ME disse que “Let It Be” não era uma boa escolha. Ele achava que deveríamos explicitar que ações eram necessárias e, por isso, “deixe estar” não seria uma mensagem apropriada. Na visão dele, o Live Aid pressupunha um forte apelo à ação. Mas “Let It Be” não tem a ver com ser complacente ou cúmplice. Tem a ver com obter uma noção panorâmica e render-se à visão global.

A canção foi composta num contexto de estresse. O momento era difícil porque estávamos nos encaminhando para a separação dos Beatles. Esse período de mudança aconteceu em parte porque John e Yoko se conheceram, e isso afetou a dinâmica do grupo. Yoko ficava literalmente no meio das sessões de gravação, e isso era desafiador. Mas também era algo com que precisávamos lidar. A menos que houvesse um problema muito sério – a menos que um de nós dissesse: “Não consigo cantar com ela ali” –, só tinha um jeito: deixe estar. O nosso estilo

era evitar conflitos, então simplesmente reprimimos e seguimos em frente. Éramos garotos do Norte, e isso fazia parte da nossa cultura. Abra um sorriso e aguente firme.

Uma coisa interessante sobre “Let It Be” da qual me lembrei só recentemente é que, quando estudei literatura inglesa no Liverpool Institute High School for Boys com meu professor favorito, Alan Durband, eu li *Hamlet*. Naquela época, você tinha que decorar as falas, porque era preciso ser capaz de recordá-las e citá-las na prova. No ato final da peça temos a seguinte fala:

*O, I could tell you –
But let it be. – Horatio, I am dead*

Suspeito que esses versos se plantaram subconscientemente em minha memória. Quando eu estava compondo “Let It Be”, eu fazia muita coisa ao mesmo tempo, estava muito exausto e tudo isso estava cobrando seu preço. A banda, eu – todos nós estávamos passando, como diz a canção, por períodos turbulentos (“*times of trouble*”), e não se enxergava uma luz no fim do túnel daquela confusão. Um dia, exausto, eu caí no sono e tive um sonho em que minha mãe (que havia morrido pouco mais de dez anos antes), de fato, apareceu para mim. Quando em seu sonho aparece uma pessoa que você perdeu, mesmo que às vezes seja por breves segundos, você tem a impressão de que ela está ali com você, e é como se ela sempre tivesse estado ali. Acho que todo mundo que sofreu com a perda de alguém próximo entende isso, especialmente no período logo após a morte do ente querido. Até hoje eu tenho sonhos com John e George e converso com eles. Mas nesse sonho foi muito

reconfortante enxergar o rosto lindo e gentil da minha mãe e estar com ela em um lugar tranquilo. De imediato, eu me senti à vontade, amado e protegido. A minha mãe era muito tranquilizadora, como tantas mulheres costumam ser; também era ela quem mantinha a nossa família em andamento. Ela mantinha o nosso ânimo. Ela pareceu notar que eu andava preocupado com o que se passava em minha vida e com o que poderia acontecer e me falou: “Vai ficar tudo bem. Deixe estar”.

Acordei pensando que esse seria um ótimo tema para uma canção. Resolvi começar com as circunstâncias no meu entorno – o “problema no trabalho”.

Na época em que gravamos “Let It Be”, eu estava pressionando a banda para voltarmos a tocar em clubes noturnos – voltar ao básico e nos unirmos novamente como banda, terminar a década como a havíamos começado: só tocando pelo prazer de tocar. Com os Beatles não foi possível levar essa ideia a cabo, mas isso influenciou a direção do álbum *Let It Be*. Não queríamos nada de truques de estúdio. Era para ser um álbum honesto, sem overdubs. Não acabou exatamente assim, mas o plano era esse.

A triste constatação é que os Beatles nunca tocaram esta canção num show. Por isso, a apresentação no Live Aid foi, para muitas pessoas, provavelmente a primeira vez que elas viram uma performance desta canção.

Hoje, “Let It Be” já está no show há um bom tempo. Ela sempre foi uma canção comunitária, sobre aceitação, e acho que esses momentos funcionam muito bem com plateias grandes. Vemos muita gente abraçando seus parceiros, amigos ou familiares e cantando junto. Antigamente, milhares de isqueiros também eram erguidos no ar durante a canção. Aí foi proibido

fumar nos shows, e as luzes vinham dos celulares do público. A gente sempre percebe quando a canção é menos popular, porque os celulares são guardados. Mas saem dos bolsos para esta.

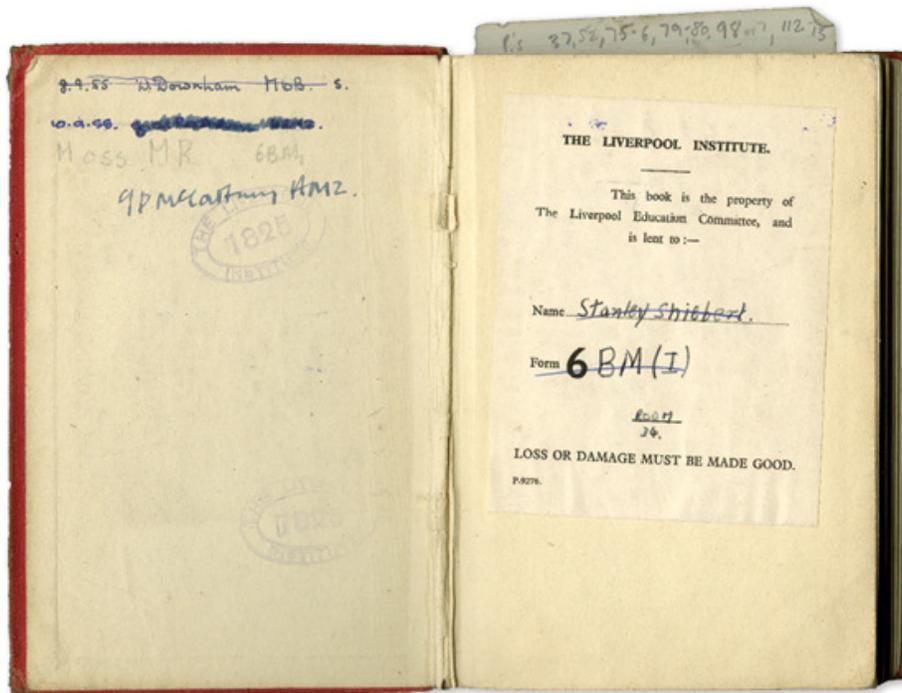
Alguns anos atrás, estávamos no Japão e tocamos no Budokan, em Tóquio. Tínhamos tocado três noites no Tokyo Dome, um enorme estádio de beisebol de 55 mil lugares. Para contrabalançar, encerramos a turnê com uma noite no Budokan, um local bem intimista em comparação. Ainda não tinham passado cinquenta anos desde que os Beatles tinham tocado lá, mas foi um show especial, em um local com muitas memórias. A minha equipe de turnê gosta de me surpreender e, dessa vez, pulseiras foram distribuídas para o público. E, durante “Let It Be”, fui pego desprevenido: o auditório inteiro se iluminou com as mãos balançando. Às vezes, é difícil continuar cantando em momentos assim.

Algumas pessoas disseram que “Let It Be” tem ligeiras conotações religiosas, e de fato ela lembra um pouco uma canção gospel, especialmente o piano e o órgão. Em essência, o termo “Mother Mary” é provavelmente interpretado como uma referência a Maria, a Virgem Mãe de Deus. Como você deve se lembrar, a minha mãe, Mary, era católica, embora meu pai fosse protestante, e meu irmão e eu fomos batizados. Por isso, no que tange à religião, obviamente sou influenciado pelo Cristianismo, mas todas as religiões nos trazem muitos ensinamentos excelentes. No sentido convencional, não sou especialmente religioso, mas acredito na ideia de que existe um tipo de força superior capaz de nos ajudar.

De modo que esta canção se torna uma prece, ou miniprece. Há um anseio em algum lugar do âmago dela. E a própria

palavra “amém” significa “assim seja” – ou “deixe estar”.

Ela sempre foi uma canção comunitária, sobre aceitação, e acho que esses momentos funcionam muito bem com plateias grandes. Vemos muita gente abraçando seus parceiros, amigos ou familiares e cantando junto.



f. 37, 52, 75-6, 79, 80, 98-7, 112-75

What dramatic device -
is specially employed in
Hamlet to let the audience
into the innermost working
of the hero's mind. Describe
and illustrate its use.

Clutton-Brook, A. Shakespeares
"Hamlet" MS139.

Joseph, Bertram "Hamlet"
LR 822.3
JOS.

~~Clutton-Brook, A. Shakespeares~~
"Hamlet" once more
Robertson J.M. MS695.



Anotações e desenho no exemplar escolar de *Hamlet*



Mãe, Mary McCartney

A minha mãe era muito tranquilizadora, como tantas mulheres costumam ser; também era ela quem mantinha a nossa família em andamento. Ela mantinha o

nosso ânimo. Ela pareceu notar que eu andava preocupado com o que se passava em minha vida e com o que poderia acontecer e me falou: “Vai ficar tudo bem. Deixe estar”.



Sessões de gravação. Apple Studio, Londres, 1969



Execução de "Let It Be". Turnê *Out There*, Budokan, Tóquio, 28 de abril de 2015

Let Me Roll It

COMPOSITORES	Paul McCartney e Linda McCartney
ARTISTA	Paul McCartney e Wings
GRAVAÇÃO	EMI Studios, Lagos; e AIR Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Band on the Run</i> , 1973 Lado B do single de "Jet", 1974

You gave me something
I understand
You gave me loving in the palm of my hand

I can't tell you how I feel
My heart is like a wheel
Let me roll it
Let me roll it to you
Let me roll it
Let me roll it to you

I want to tell you
And now's the time
I want to tell you that
You're going to be mine

I can't tell you how I feel
My heart is like a wheel
Let me roll it
Let me roll it to you
Let me roll it
Let me roll it to you

ECO DO LAVABO. SEMPRE O CHAMÁVAMOS DE ECO DO LAVABO PORQUE É como o eco de um toailete, que a gente chama de “lavabo”. Gritávamos para a sala de controle: “Podemos ter o eco do lavabo, por favor?”. Eles indagavam: “Com 7,5 polegadas/segundo ou 15 polegadas/segundo?”. Dizíamos: “Não sabemos. Toquem os dois”. Na época, o eco era gravado numa fita. Eco do lavabo curto, eco do lavabo longo. Era muito Gene Vincent. Muito Elvis.

John amava esse eco de fita e o usava mais que qualquer outro da banda, então isso se tornou um som característico em seus discos solo. Ao usá-lo aqui, estou reconhecendo isso. Eu me lembro de ter cantado “Let Me Roll It” e pensado: “Sim, é bem ao estilo de uma canção de John”. Nem é preciso dizer que ela está na área de vocalização de John, mas a coisa mais lennoniana é o eco.

Só que o elemento mais significativo nesta canção não é o eco. Não é a vocalização. Não é a letra. É o riff de guitarra. A palavra que me vem à mente é “abrasador”. É uma coisinha abrasadora. Falar sobre a letra dá muito pano para manga, mas um bom riff é uma beleza rara. Esse é tão explosivo que as pessoas na plateia ficam boquiabertas ao ouvi-lo. Como ele cessa tão abruptamente, parece que tudo se congela. O tempo se congela.

Falando na letra, acho que é justo dizer que “*roll it*” tem a ver com enrolar um baseado. Não creio que isso venha a ser uma surpresa para alguém. Rolava muito fumo de maconha na plateia, na época em que fumar ainda era permitido nos locais de eventos. Hoje, durante os shows, às vezes eu fico me perguntando se o público não é um tanto pudico. Aí eu sinto o cheiro de maconha e penso: “Bem, tudo certo. É um cheiro bom”. Mas é provável que isso aconteça mais nos festivais. Talvez seja mais fácil burlar a segurança.

Em seu cerne, “Let Me Roll It” é uma canção de amor. Esse componente é muito forte na canção: o outro e erótico sentido de “*rolling*” é rolar, parte integrante do rock’n’roll. “*My heart is like a wheel*”. Se meu coração é como uma roda, “*Let me roll it to you*”: essa é uma imagem com a qual todo mundo pode se conectar. Qualquer pessoa entende o quanto nos sentimos expostos ao oferecer o coração ou revelar afeto por outra pessoa. É difícilimo.

A relutância que sentimos nessa situação – de querer dar um passo, mas hesitar em se abrir completamente – torna-se física na formatação do riff, que começa e termina de forma abrupta. O corte constante no embalo da canção mimetiza o tema. Todo mundo se identifica com uma situação dessas. Um ou dois anos atrás, assisti a um musical chamado *Be More Chill*, de Joe Iconis e Joe Tracz, sobre um garoto nerd incapaz de falar que ama alguém. Ele tem um probleminha de fala, uma gagueira nervosa. “Let Me Roll It” é uma espécie de gagueira estendida.

Row 17

① You gave me something
I understand
You gave me loving
in the palm of my hand

② I want to tell you
And now's the time
I want to tell you
That you're going to be mine

Chorus

I can't tell you how I feel
My heart is like a wheel
Let me roll it to you

LET ME ROLL IT.

① You gave me something.

I understand

you gave me loving in the palm of hand

Refrain

I can't tell you how I feel
my heart is like a wheel

LET ME ROLL IT

let me roll it to you

let me roll it

let me roll it to you.

② I want to tell you
And now's the time.

I want to tell you that
you're going to be mine

Refrain

LET ME ROLL IT

Words & Music by Paul & Linda McCartney



As Recorded by
PAUL MCCARTNEY
and
WINGS



MUSIC PUBLISHING COMPANY OF AFRICA (PTY.) LTD
MCCARTNEY MUSIC LTD.

Sole Selling Agents for the Republic of South Africa and Rhodesia.

GALLO (AFRICA) LIMITED

P.O. Box 8216, JOHANNESBURG CAPE TOWN: 43 Somerset Road DURBAN: 593 Smith Street.

60c PA4245



Com o baixo Fender Jazz nas sessões de gravação do *Band on the Run*. Lagos, Nigéria, 1973

Eco do lavabo. Sempre o chamávamos de eco do lavabo porque é como o eco de um toalete, que a gente chama de “lavabo”. Gritávamos para a sala de controle: “Podemos ter o eco

do lavabo, por favor?”. Eles indagavam: “Com 7,5 polegadas/segundo ou 15 polegadas/segundo?”. Dizíamos: “Não sabemos. Toquem os dois”. Na época, o eco era gravado numa fita. Eco do lavabo curto, eco do lavabo longo. Era muito Gene Vincent. Muito Elvis.

Live and Let Die

COMPOSITORES	Paul McCartney e Linda McCartney
ARTISTA	Paul McCartney e Wings
GRAVAÇÃO	AIR Studios, Londres
LANÇAMENTO	Single, 1973

When you were young
And your heart was an open book
You used to say live and let live
You know you did
You know you did
You know you did
But if this ever-changing world in
which we're living
Makes you give in and cry

Say live and let die
Live and let die
Live and let die
Live and let die

What does it matter to ya?
When you got a job to do
You got to do it well
You gotta give the other fellow hell

You used to say live and let live
You know you did
You know you did
You know you did
But if this ever-changing world in
which we're living
Makes you give in and cry

Say live and let die
Live and let die
Live and let die
Live and let die

A MAIOR PARTE DAS CANÇÕES É AUTOENCOMENDADA. VOCÊ AS compõe para o seu próprio prazer ou para se livrar dos problemas, mas em alguns casos alguém encomenda uma canção, e isso é legal; é aí que entra a habilidade. De certa forma, eu gostava de me ver como um compositor que trabalhava por empreitada. Sou o tipo de cara que, se a família precisasse de uma mesa, eu dizia: “Bem, vou construir uma”, e isso me dava semanas, meses de prazer – o processo de desenhá-la e descobrir como é que eu a fabricaria.

No caso de “Live and Let Die”, tudo começou com o chefe da Apple Records na época, Ron Kass, de quem eu gostava muito e com quem eu me dava muito bem. Ele conhecia alguém ligado à

franquia dos filmes de James Bond. Um dia, em outubro de 1972, ele me telefonou e no meio da conversa ele disse: “Você não teria interesse em fazer a música-tema para um filme de Bond, não é?”. Eu disse: “Sim, talvez eu tenha interesse” – sabe como é, tentando não demonstrar excesso de entusiasmo.

Escrever uma canção para a franquia de James Bond é uma honra e tanto, e eu sempre tive a ambição de fazê-lo. Ron me contou que o título do filme era *Live and Let Die (Com 007 viva e deixe morrer)*. O roteiro não estava pronto, então peguei o livro de Ian Fleming e li numa só sentada. Eu tinha passado a tarde imerso no livro, então, quando me sentei para compor a canção, eu sabia como abordá-la. Eu não queria que a canção fosse: “Você tem uma arma. Agora vá matar pessoas. Viva e deixe morrer”. Não faz meu estilo. Eu queria que fosse: “Deixa pra lá. Não se preocupe com isso. Se tiver problemas, apenas viva e deixe morrer”. Assim que mentalizei esse pensamento, a canção quase se compôs sozinha. Acho que eu li o livro num sábado, sentei-me ao piano na sala de estar e passei o domingo juntando as peças, com Linda ajudando no trecho do reggae. Tudo ganhou forma com muita rapidez.

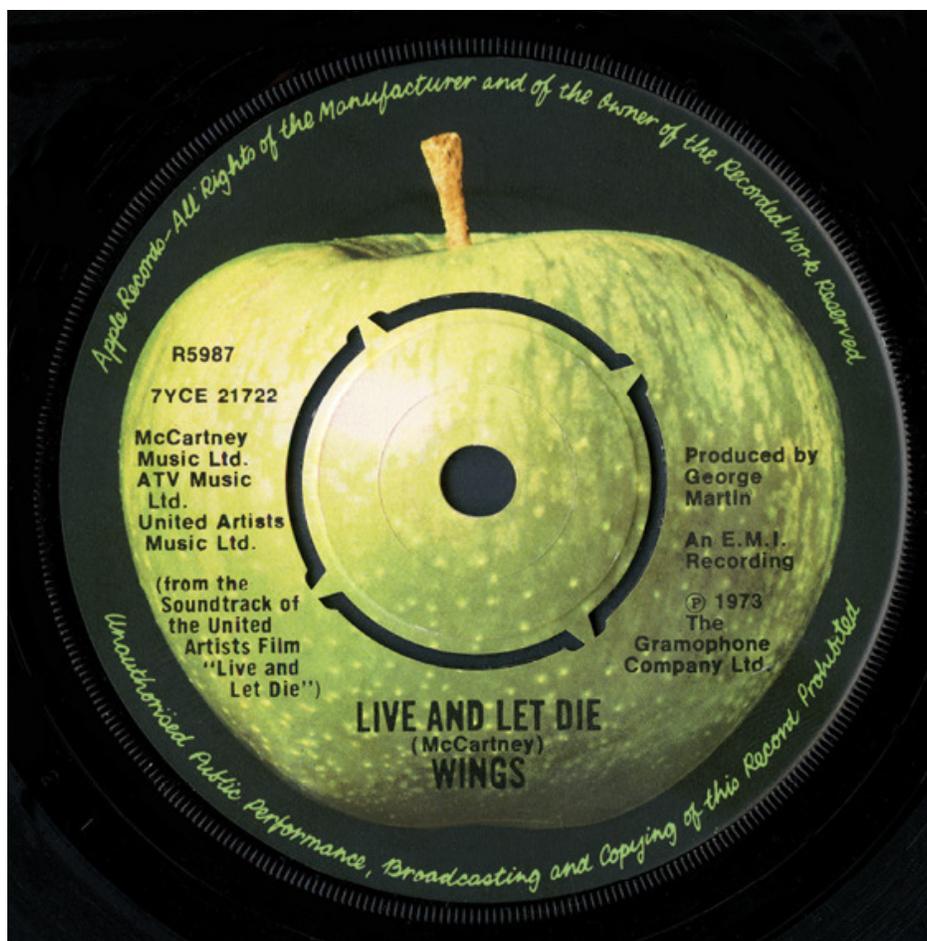
Em seguida, conversei com George Martin, que estava fazendo a trilha sonora para o filme. Mostrei a ele os acordes, a estrutura da canção e o riff central. Explosões seriam bem-vindas, mas deixei os arranjos bondianos totalmente a cargo dele. Desde os Beatles, praticamente não tínhamos trabalhado mais juntos, e foi uma alegria. A trilha sonora que ele compôs era puro George – grandiosa, mas equilibrada, sem cometer exageros. Fiquei muito contente com isso.

Naquela época, você fazia um acetato, um disquinho prensado, e George foi ao Caribe, onde já estavam filmando.

Levou uma vitrola para tocar a canção a Cubby Broccoli, um dos produtores do filme, que ouviu e disse: “Isso é bom, George. É uma boa demo. Quando vai ter a gravação acabada?”. George respondeu: “Você acabou de ouvi-la”. Pensaram que eu a havia composto para outra pessoa cantar.

Não fiquei comparando a canção com outros temas de Bond que vieram antes, como aqueles de *Moscou contra 007* ou *Goldfinger*, que são *pra lá* de bondianos. Eu não tinha certeza se a minha combinaria com esses clássicos, mas muita gente a colocou em sua lista das melhores canções de Bond. Assim, quando foi lançada, tornou-se o tema de Bond de maior sucesso até então, inclusive sendo indicada ao Oscar de Melhor Canção Original – “*When you got a job to do/ You got to do it well*”.

No começo dos anos 1990, o Guns N’ Roses fez uma cover dela, e o interessante é que meus filhos foram à escola e disseram: “Meu pai compôs esta canção”. E os colegas responderam: “Não compôs, não. É do Guns N’ Roses”. Ninguém acreditou neles. Mas fiquei muito feliz com a regravação do Guns. Na verdade, achei que ficou muito bom. Fiquei surpreso com a iniciativa – uma jovem banda dos EUA. Eu sempre gosto quando outras pessoas revisitam as minhas canções. É um elogio e tanto.



Single de "Live and Let Die", 1973

Hoje esta canção continua sendo ótima para os shows. Temos pirotecnia, e acho que a coisa que eu mais gosto nela é que sabemos que a explosão está prestes a acontecer, aquela primeira e grande explosão. Muitas vezes, eu olho para as pessoas, principalmente na primeira fila, que estão alegremente entoando: "*Live and let...*" E, de repente: BUUM! É ótimo ficar assistindo e ver o espanto no semblante delas.

Uma noite, havia uma senhorinha bem idosa na primeira fila e pensei: "Ah, que droga, ela vai morrer de susto". Mas o show não pode parar, eu não tinha como parar tudo e dizer: "Tampe os ouvidos, meu amor!". Então, quando chegou aquele verso, eu só

desviei o olhar. “Live and let...” BUUM! E olhei para ela, e no fim das contas ela não tinha morrido. Ela estava sorrindo de orelha a orelha e adorando tudo.

WINGS SESSION THURSDAY OCTOBER
7pm NO. 1 STUDIO AIR

LIVE AND LET DIE

written by Paul McCartney, scored by
George Martin

2 Piccolo/flutes 2 saxes (1 alto 1 tenor) 3 Trumpets 5 Trombones (1 Bass)
2 oboes 2 Horns.

Harp, xylo/bell tree, Tympani.
18 violins 6 violas 8 cellos 4 Bass.

please number bars

(35)

Partitura manuscrita de George Martin para “Live and Let Die”, 1972





Execução de "Live and Let Die", 2016-19

London Town

COMPOSITORES	Paul McCartney e Denny Laine
ARTISTA	Wings
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>London Town</i> , 1978 Single, 1978

Walking down the sidewalk on a purple afternoon
I was accosted by a barker playing a simple tune
Upon his flute
Toot toot toot toot

Silver rain was falling down
Upon the dirty ground of
London Town

People pass me by on my imaginary street
Ordinary people it's impossible to meet
Holding conversations that are always incomplete
Well I don't know

Oh where are there places to go?

Someone somewhere has to know
I don't know

Out of work again the actor entertains his wife
With the same old stories of his ordinary life
Maybe he exaggerates the trouble and the strife
Well I don't know

Oh where are there places to go?
Someone somewhere has to know

Crawling down the pavement on a
Sunday afternoon
I was arrested by a rozzar wearing a pink balloon
About his foot
Toot toot toot toot

Silver rain was falling down
Upon the dirty ground of
London Town

Someone somewhere has to know
Silver rain was falling down
Upon the dirty ground of
London Town



Londres, 1978

COMO ACONTECE MUITO EM MINHAS CANÇÕES, SOU UM PINTOR de aquarelas. Só estou pintando uma cena: ali estou eu andando pela calçada na púrpura tardinha (*“walking down the sidewalk on a purple afternoon”*), quando sou abordado por um pregoeiro que toca uma singela melodia em sua flauta (*“accosted by a barker playing a simple tune/ Upon his flute”*) – *“Toot toot toot toot”*. Dou asas à imaginação e me pergunto: “Certo, e agora, o que é que vamos fazer?”.

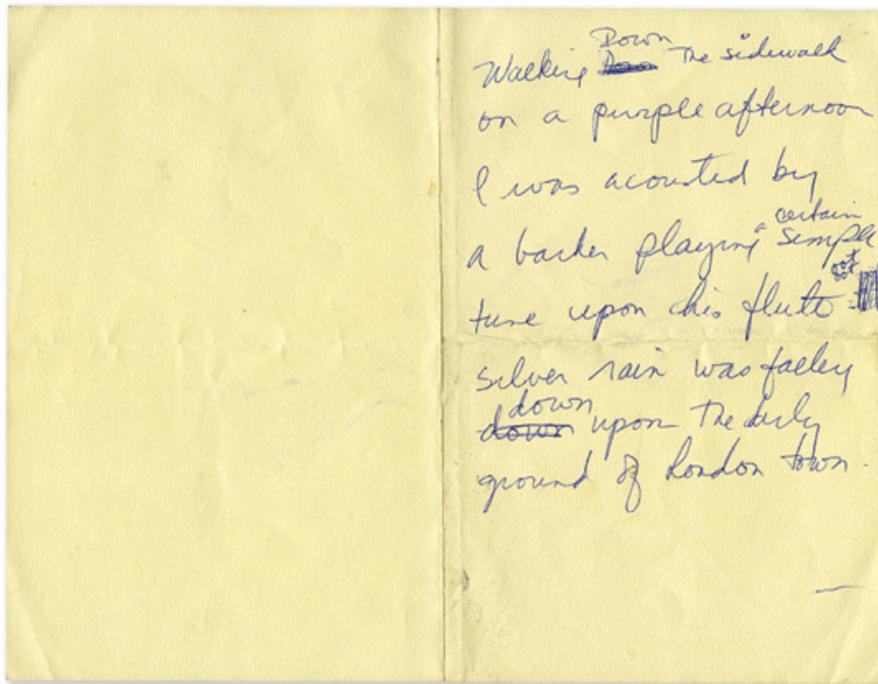
“Sidewalk” (“calçada”) é um uso americano, eu sei disso. Quando eu olho para essa palavra agora, penso: “Por que é que eu não escolhi *‘pavement’*, como se diz no Reino Unido?”. Mas eu curto a palavra *“sidewalk”*. Os EUA aparecem bastante em todos os meus pensamentos, musicalmente; na época, eu era casado com uma americana e hoje sou casado com uma americana. E vou seguido a Nova York. Obviamente, sei que tenho que escolher entre *“pavement”* ou *“sidewalk”*, mas

“*sidewalk*” simplesmente me apareceu e pensei: “Sim, isso basta”.

“*Ordinary people it’s impossible to meet*” tem duplo significado. É quase impossível encontrar alguém. É impossível conhecer gente nova. Você também pode dizer que é impossível se encontrar com gente que você conhece. “*The dirty ground of London Town*” – isso é uma coisa bem blues e folk também. Agora temos as pessoas passando por mim, e então se torna quase filosófico, a percepção de que na vida só estamos passando um pelo outro, barcos à noite. “*Oh where are there places to go? / Someone somewhere has to know*” – esse é um desdobramento daquela coisinha filosófica sobre as pessoas, e então, com “*Out of work again*”, o enredo vai ganhando novos contornos. O ator conta à esposa histórias de sua vida corriqueira, e isso lhe dói quase como uma alfinetada: ele está desempregado; ele entretém a esposa em vez de entreter o povo.

Linhas paralelas percorrem uma canção. Você estabelece um padrão e não precisa segui-lo à risca, mas tem um lado legal nisso. Em “*Here, There and Everywhere*”, por exemplo, o padrão já é informado no título. Essas três palavras vêm nessa ordem em certos pontos da canção e impulsionam a história adiante. Voltando a “*London Town*”, antes eu caminhava na calçada, e agora estou fazendo uma variação disso: estou rastejando passeio abaixo (“*crawling down the pavement*”), dessa vez numa tarde dominical (“*on a Sunday afternoon*”). É o mesmo padrão de rima, só que agora a história meio que avança um pouquinho. Parece que fiquei bêbado e depois fui preso por um policial com um balão cor-de-rosa amarrado no pé, e isso não faz sentido, mas você também pode ler nas entrelinhas que “rosa” pode ter

uma certa conotação gay. “Rozzer” é apenas outra palavra para um policial, ou “tira”, mas “*Toot toot toot toot*” é uma referência à cocaína. E a liberdade do Wings era esta: eu podia simplesmente adicionar versos surreais porque eu gosto de surrealismo na pintura, de artistas como Magritte, que exerce uma grande influência em mim desde que descobri o trabalho dele nos anos 1960. Aprecio a liberdade de poder incluir esses elementos numa canção sem motivo aparente.



Letra de “London Town” manuscrita por Linda, ao lado do pôster do single



Sempre que você faz referência a drogas, está se conectando com um grupo de pessoas; meio que está dizendo que sabe o que elas estão fazendo, e isso não quer dizer que você está fazendo também, ou que defenda isso, mas está se conectando com um grupinho secreto, uma pequena e secreta multidão. Quando John e eu escrevemos "*I'd love to turn you on*" (em "A Day in the Life"), sabíamos que era uma frase perfeitamente inofensiva, mas também sabíamos que ela iria atrair os seguidores do guru psicodélico Timothy Leary. Há algo de travesso nisso, um lance de colegial. Algumas canções antigas fazem menção a isso – "I Get a Kick Out of You", de Cole Porter, ou a canção "Cocaine Blues", regravada por Johnny Cash e Bob Dylan – e é uma indireta, porque você está usando uma palavra

perfeitamente inofensiva ao falar que o flautista faz “*Toot toot toot toot*” – é isso que as flautas fazem –, mas também está sendo um pouco travesso.



Nancy. Nova York, 2019

The Long and Winding Road

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Apple Studio, Londres; e Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Let It Be</i> , 1970 Single nos EUA, 1970

The long and winding road that leads to your door
Will never disappear, I've seen that road before
It always leads me here, lead me to your door

The wild and windy night that the rain washed away
Has left a pool of tears crying for the day
Why leave me standing here?
Let me know the way

Many times I've been alone and many times I've cried
Anyway you'll never know the many ways I've tried
But still they lead me back to the long winding road
You left me standing here a long, long time ago
Don't keep me waiting here, lead me to your door

A JANELA DO MEU QUARTO NA CASA DE CAMPO NA REGIÃO DO Mull of Kintyre (Penhasco de Kintyre), em Argyllshire, eu avistava

Duma estrada serpeante rumo à rodovia. Era por ali que íamos à cidade. Campbeltown, para ser mais exato.

Comprei a Fazenda High Park em 1966. Um refúgio bem remoto, e a casa da fazenda estava praticamente abandonada e era provável que assim permanecesse caso Linda não tivesse dito que deveríamos reformar o lugar. Só uns dois anos mais tarde a imagem dessa estrada longínqua e sinuosa se desenvolveu para se tornar uma canção em sua plenitude. Ela foi lançada em 1970, tornando-se o vigésimo número um dos Beatles nos Estados Unidos. E foi também o nosso último número um.

Um dos aspectos fascinantes desta canção é que ela parece ressoar de modos muito poderosos. Para quem estava lá na época, parece haver uma dupla associação de terrível tristeza e também de esperança, em especial na afirmação de que a estrada que leva à sua porta nunca irá sumir (*“Leads to your door/ Will never disappear”*).

Muitas vezes, quando componho uma canção, eu faço um pequeno truque de desaparecer. Por exemplo, eu imagino que ela já foi gravada por outra pessoa – nesse caso, Ray Charles. Como sempre, a última coisa que eu quero compor é uma canção de Paul McCartney. Essa estratégia mantém o frescor das coisas.

Tive uma experiência semelhante quando me embrenhei na pintura. Durante muitos e muitos anos, eu simplesmente não consegui pintar, embora eu gostasse de desenhar e tivesse um pouco de talento. Na escola inclusive recebi um pequeno prêmio de arte. Mas a ideia dessa tela em branco era tão assustadora que eu nunca me arriscava. Então, tive a oportunidade de me encontrar com Willem de Kooning no estúdio dele. Ele nos deu um pequeno quadro, e eu reuni toda a minha coragem e disse: “Bill, o que é isto?”. Suponho que esse não seja o tipo de pergunta que você faz a um expressionista abstrato! Mas ele era um sujeito muito paciente e disse: “Ah, não sei. Parece um

sofá”. E eu me dei conta de que todas essas preocupações sobre o significado de uma pintura não eram uma prioridade.

Então saí e comprei um montão de telas, pincéis, tintas e tudo mais e tratei de pintar cerca de quinhentos quadros. Imaginei que um amigo, dono de restaurante, tinha me pedido para pintar um quadro para a alcova dele. Então eu pensava que estava fazendo esse quadro para a alcova de Luigi – o que diminui a pressão. Ou senão, enquanto eu fazia o “blend” das cores, eu me transformava num certo “Sr. Blendini”. Era um truque após o outro.

Na composição, eu aplico truques semelhantes. Nos primórdios, fingíamos ser Buddy Holly. Em seguida, compúnhamos outra ao estilo Motown Records. Depois, como Bob Dylan.

Sempre tem alguém que você pode invocar. Basta colocar uma máscara e uma capa quando está compondo, e isso alivia boa parte da ansiedade. Meio que nos liberta. E, quando você chega ao fim, descobre que ela não era uma canção de Ray Charles coisa nenhuma: era sua. A canção assume seu próprio caráter. A estrada não leva a Campbeltown, mas a outro lugar que você nem espera.



Escócia, 1968



Muitas vezes, quando componho uma canção, eu faço um pequeno truque de desaparecer. Por exemplo, eu imagino que ela já foi gravada por outra pessoa – nesse caso, Ray Charles. Como sempre, a última coisa que eu quero compor é uma canção de Paul McCartney. Essa estratégia mantém o frescor das coisas.



Com Willem de Kooning. East Hampton, 1983

Love Me Do

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	Single no Reino Unido, 1962 <i>Please Please Me</i> , 1963 <i>Introducing... The Beatles</i> , 1964 Single nos EUA, 1964

Love, love me do
You know I love you
I'll always be true
So please
Love me do
Whoa love me do

Love, love me do
You know I love you
I'll always be true
So please
Love me do
Whoa love me do

Someone to love
Somebody new
Someone to love
Someone like you
Love, love me do
You know I love you
I'll always be true
So please
Love me do
Oh love me do

Love, love me do
You know I love you
I'll always be true
So please
Love me do
Whoa love me do
Yeah love me do
Whoa love me do



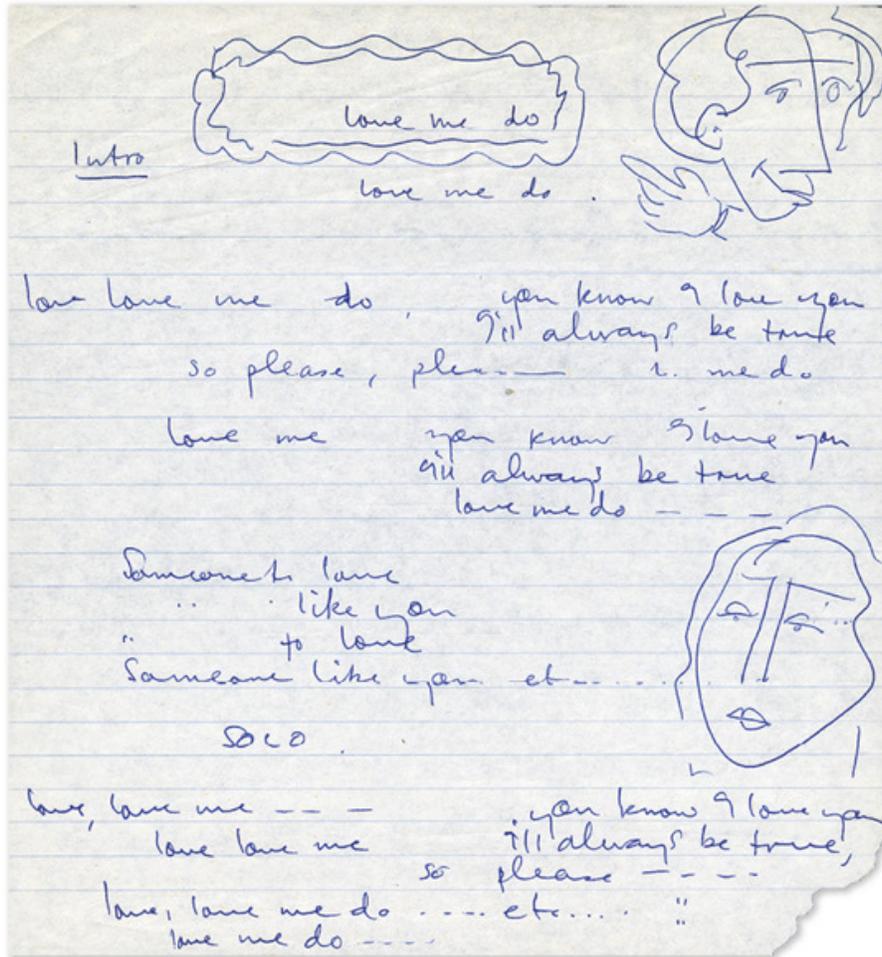
Os Beatles. Liverpool, 1962

A MAIOR INFLUÊNCIA QUE JOHN E EU RECEBEMOS FOI A DOS Everly Brothers. Até hoje, eu os considero os melhores. E eles eram diferenciados. Você ouvia quartetos de barbearia, ouvia The Beverley Sisters – um trio de garotas –, você ouvia tudo isso. Mas só dois caras, dois caras bonitos? Por isso, nós os idolatrávamos. Queríamos ser como eles.

Em seguida, surgiu Buddy Holly, quando tínhamos quinze, dezesseis anos. Buddy usava óculos, e John se identificou com ele. Agora, John tinha o motivo perfeito para tirar os óculos do bolso e colocá-los. Buddy Holly também era compositor, guitarrista e cantor. Elvis não era compositor, nem guitarrista solo; ele só cantava. Duane Eddy tocava guitarra, mas não era cantor. Mas Buddy tinha tudo. E a banda dele: The Crickets. Que nome! Também queríamos algo com duplo significado.

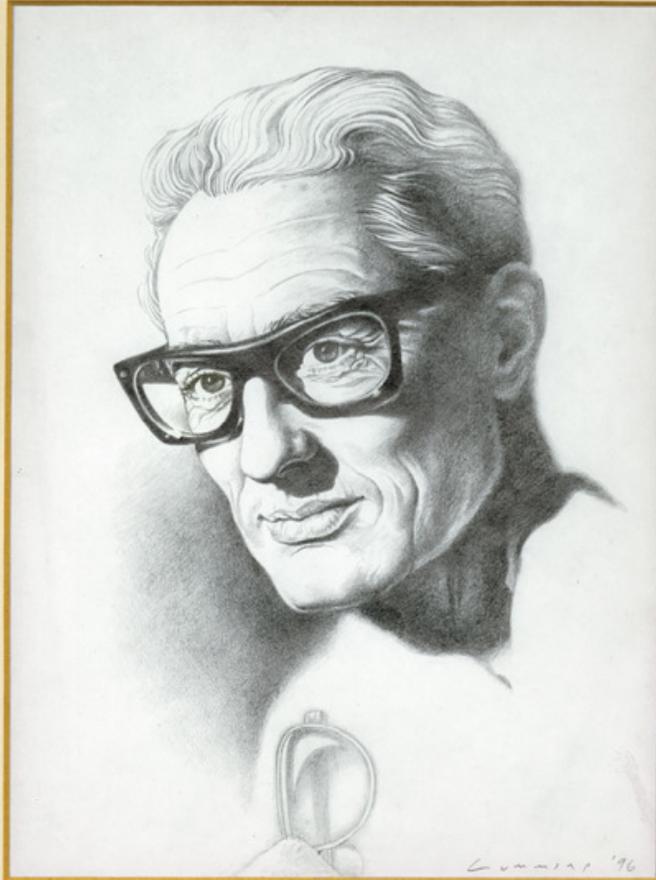
A verdadeira origem do nome “The Beatles” está envolta em mistério, mas eu me lembro de que estávamos nos esforçando para encontrar algo parecido com The Crickets, que tem duplo significado: pode se referir ao esporte críquete e também aos grilos. E se encontrássemos outro inseto que também tivesse duplo significado? Quando você pega o nome “Beatles” fora do contexto e o imagina só como o inseto, não nos atrai imediatamente. Mas agora que já existe há um tempo, você o aceita completamente e nem pensa nas criaturinhas rastejantes.

“Love Me Do” foi composta numa de nossas sessões na 20 Forthlin Road, subindo o pequeno caminho ajardinado, passando pela sebe de alfazemas do meu pai, até chegar na porta da frente, onde ele plantou a árvore mítica dos celtas: a tramazeira, sua árvore favorita. Pela porta da frente, você entrava num pequeno vestíbulo à esquerda, de onde acessava a sala de estar e, mais adiante, a sala de jantar, que era onde fazíamos a maior parte de nossas composições quando éramos adolescentes. Essa imagem não me sai da retina. John veio com esse riff, o pequeno riff de harmônica. É simples como só ele. Não tem nada de muito especial; é uma canção de fogo-fátuo. Mas a ponte transmite uma sensação incrível de saudade que, combinada com aquela gaita de boca, toca a alma de alguma forma.



Acho que o maior poder que tínhamos era a nossa imagem e a nossa energia como os quatro Beatles. "Love Me Do" não foi um grande sucesso; meio que se infiltrou aos poucos nas paradas. Desde o verão de 1960, estávamos em turnê pelo país, por isso tínhamos muitos fãs na Grã-Bretanha. O nosso som era muito original; esse é o tipo de coisa que as pessoas notam. E tínhamos uma imagem muito original.

Ninguém se parecia conosco. Em pouco tempo, é claro, *todo mundo* se parecia conosco.



Buddy Holly!
one of my heroes.

"BUDDY AT 60"
By Jeff Cummins
Commissioned by Paul McCartney

Paul McCartney
'76

(FOR WAR CHILD)



Lovely Rita

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</i> , 1967

Lovely Rita, meter maid
Lovely Rita, meter maid

Lovely Rita, meter maid
Nothing can come between us
When it gets dark I tow your heart away

Standing by a parking meter
When I caught a glimpse of Rita
Filling in a ticket in her little white book
In a cap she looked much older
And the bag across her shoulder
Made her look a little like a military man

Lovely Rita, meter maid

May I enquire discreetly
When are you free to take some tea with me, Rita?

Took her out and tried to win her
Had a laugh and over dinner
Told her I would really like to see her again
Got the bill and Rita paid it
Took her home I nearly made it
Sitting on the sofa with a sister or two

Lovely Rita, meter maid
Where would I be without you?
Give us a wink and make me think of you

Lovely Rita, meter maid
Lovely Rita, meter maid



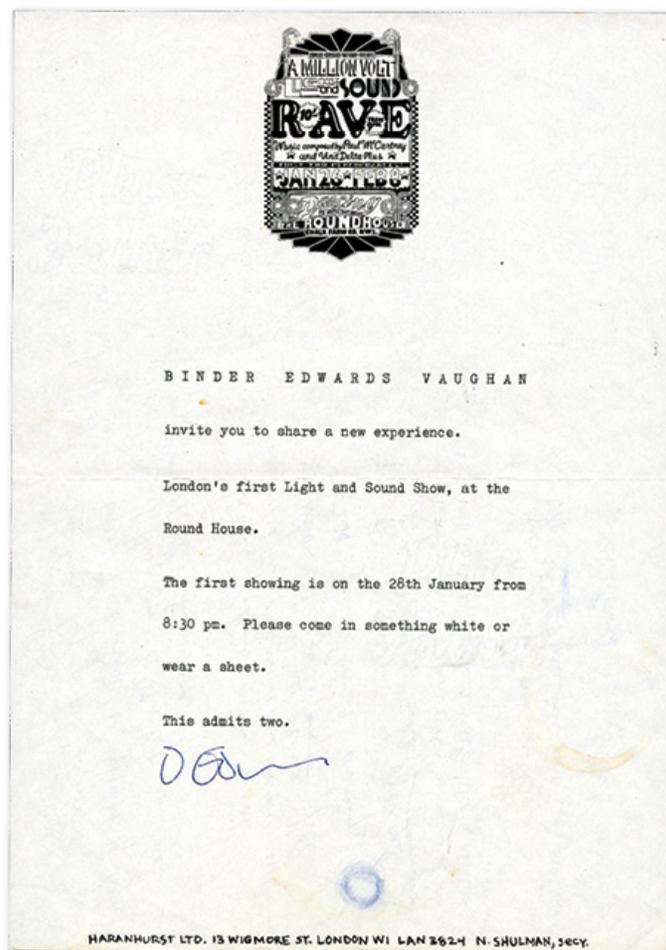
No Abbey Road Studios, Londres

NINGUÉM CURTIA AS FISCAIS DE ESTACIONAMENTO, OU GUARDAS de trânsito (“*meter maids*”), como elas eram conhecidas naquela época incivilizada. Assim, compor uma canção sobre estar apaixonado por uma guarda de trânsito – alguém de quem ninguém mais gostava – era, por si só, divertido. Na rua Portland Place, havia uma guarda de trânsito específica que me inspirou Rita. A aparência dela era ligeiramente militar. Sei que é uma coisa péssima de se dizer, mas aquelas guardas de trânsito nunca eram bonitas. Você nunca ouvia alguém dizer: “Meu Deus, que fiscal de estacionamento deslumbrante”.

O fato é que vislumbrei Rita de relance, defronte à embaixada chinesa na Portland Place. De quepe e bolsinha a tiracolo, ela estava lavrando uma multa em seu bloquinho branco. É observação pura, como pintar *en plen air*. Já falei isso antes e vou repetir: o segredo de uma composição de sucesso é a capacidade de pintar um quadro.

Nessa imagem, um dos fatores complicadores é o quão impressionado o eu lírico está com Rita. Você deve se lembrar que o pretendente recebeu a conta, mas quem pagou foi Rita (“*Rita paid it*”). Na época, permitir que uma dama fizesse isso seria considerado pouco cavalheiresco. Em contraponto a isso vem a ideia de que o herói parece levemente irritado com o fato de que ele e Rita acabam no sofá com uma ou duas irmãs (“*with a sister or two*”). Esse verso insinua que ele gostaria muito de ter ficado a sós com Rita, em vez de ter uma ou duas irmãs segurando vela. Claro, outra implicação é a possibilidade de transar (“*making it*”) não só com Rita, mas com uma ou duas irmãs a reboque. Já me diverti com essa ideia no verso “*When it gets dark I tow your heart away*”.

No frigar dos ovos, eu não consigo abafar o meu fraco pela brejeirice. Por exemplo, “*Give us a wink*” pode invocar a ideia de “para bom entendedor, só uma piscadinha basta”, mas também é um eufemismo, eu admito. Sempre gostamos de inserir ambiguidades como “*finger pie*”, que você encontra em “Penny Lane”. A gente sabia que o pessoal ia nos entender. E a BBC não iria proibir uma canção como essa, porque eles não podiam afirmar com certeza o que você quis dizer com “*Give us a wink and make me think of you*”. E me diverte pensar que a BBC, esse bastião da respeitabilidade, também ficava na Portland Place, não muito longe da embaixada chinesa onde eu vi Rita pela primeira vez em pessoa.



In real, in a world that intently to grey
 And sunlight is filtered away, with the veils
 of our misfortune.

In grey, in a ~~night~~ that is changing + ~~day~~
 And memory means being right, hiding tales
 of our misfortune.

Standing by a parking meter ⁽²⁾
 when I caught a glimpse of Rita
 filling in a ticket in her
 little white book.

Lovely ⁽¹⁾ Rita, meter maid
 Nothing can come between us
 when it gets ^{dark} I'll
 take your heart away.

⁽³⁾ in a cap she looked ^{much older} ~~so young~~
~~with~~ a boy across her shoulder
 made her look a little like a military ^{man.}

⁽⁴⁾ Lovely Rita, uniformed
 Mrs. I imagine dis-cerately
 when ~~you~~ ^{are you} ~~we~~ ^{pretended} ~~we~~ ^{shared} tea with me
 what would I do without you

Letra de "Lovely Rita" manuscrita por John Lennon, com notas adicionais de Paul.
 Escrita no verso de um convite para a Million Volt Light and Sound Rave, realizada no
 Roundhouse, Londres, 1967

M

[Magneto and Titanium Man](#)

[Martha My Dear](#)

[Maxwell's Silver Hammer](#)

[Maybe I'm Amazed](#)

[Michelle](#)

[Mother Nature's Son](#)

[Mrs. Vandebilt](#)

[Mull of Kintyre](#)

[My Love](#)

[My Valentine](#)



Magneto and Titanium Man

COMPOSITORES	Paul McCartney e Linda McCartney
ARTISTA	Wings
GRAVAÇÃO	Sea-Saint Recording Studio, Nova Orleans
LANÇAMENTO	<i>Venus and Mars</i> , 1975 Lado B do single "Venus and Mars"/ "Rock Show", 1975

Well I was talking last night
Magneto and Titanium Man
We were talking about you, babe
They said

You was involved in a robbery
That was due to happen
At a quarter to three
In the main street

I didn't believe them
Magneto and Titanium Man
But when the Crimson Dynamo
Finally assured me, well I knew

You was involved in a robbery
That was due to happen
At a quarter to three
In the main street

So we went out
Magneto and Titanium Man
And the Crimson Dynamo
Came along for the ride

We went to town with the library
And we swung all over that
Long tall bank
In the main street

Well there she were
And to my despair
She's a five-star criminal
Breaking the code

Magneto said, now the time has come
To gather our forces and run
Oh no
This can't be so

And then it occurred to me
You couldn't be bad
Magneto was mad
Titanium too
And the Crimson Dynamo

Just couldn't cut it no more
You were the law



Com Peter e Chrissy Blake. Londres, 1985

EM 1975, NA MESMA ÉPOCA EM QUE EU COMPUS “MAGNETO AND Titanium Man”, eu lia e acompanhava diversos gibis e, para o meu gosto, aquilo era arte de verdade. Era necessária uma certa habilidade – sem mencionar perspectiva e imaginação – para fazer aquelas ilustrações. Por isso, decidi que seria bom inserir esses dois personagens dos quadrinhos numa canção. Magneto é o arqui-inimigo dos X-Men. Nos filmes recentes da Marvel, quem o interpreta é Michael Fassbender. O Homem de Titânio é um dos rivais do Homem de Ferro. Outro que aparece é o Dínamo Escarlate; ele também é um vilão. Com

esses três vilões, inventei uma história que poderia estar num desses gibis.

Os meados dos anos 1970 também marcaram a ascensão do glam rock – artistas como David Bowie e T. Rex. Em vez de a banda só ficar no palco e tocar seus instrumentos, entramos num período em que os shows passaram a utilizar iluminação teatral e vários efeitos de palco. Bandas como Pink Floyd faziam shows grandiosos e espetaculares. Então, quando esta canção era tocada por nós no palco, grandes desenhos dos personagens de quadrinhos Magneto e Homem de Titânio apareciam nos telões atrás de nós.

Para mim, esses personagens dos quadrinhos são muito bem desenhados. E sempre achei que a arte pop e a arte das histórias em quadrinhos estão à beira da loucura. Estudei John Dryden na escola, pois naquela época os alunos ainda liam poetas como Dryden e se impressionavam com estes versos:

Uma grande inteligência é quase aliada da loucura,
Separam-nas uma parede de fina espessura.

O auge da *pop art* foi atingido na década de 1960. Roy Lichtenstein literalmente criava personagens de quadrinhos, Peter Blake pintava seus lutadores, e os Beatles contribuíram com o álbum *Sgt. Pepper*. Rolava muita coisa nessa linha – e isso realmente faz parte dessa mesma conversa, na qual o povo está tendo o que você poderia chamar de prazeres da classe trabalhadora, temas da classe operária, latas de sopa, criando um lugar para eles na galeria de arte e no museu.

8. MAGNETO AND TITANIUM MAN

So we went out
Magneto and Titanium Man
And the Crimson Dynamo
Came along for the ride
Heh heh (laugh grunt)
we went to town with the library
and we swung all over that
Long Tall bank in the main street.

These she were, and to my despair,
Shes a five star criminal
Breaking the code

Magneto said "now the time is come"
"To gather our forces and RUN !!!"
Oh no
This can't be so

And then it occurred to me!

9. MAGNETO AND TITANIUM MAN.

You couldn't be bad . . .
Magneto was mad !
Titanium too !
And the Crimson Dynamo
Just couldn't cut it no more
YOU WERE THE LAW . . .

LETTING GO.

Oh she tastes like wine
Such a human being so divine
Oh she feels like sun
Mother nature look at what you've done
Oh I feel like letting go
I feel like letting go.

Para mim, esse foi um período fascinante, pois tive a oportunidade de conhecer alguns desses artistas e ver sua obra, até mesmo trabalhar com alguns deles. Na escola em Liverpool ganhei um pequeno prêmio de redação, acho que eu tinha uns dez ou onze anos. O prêmio foi um livro, um adorável livro de arte moderna. Aquilo me deixou fascinado. Mais tarde, quando ganhei um pouco de dinheiro e fui morar em Londres, eu frequentava galerias de arte e comprava pequenos itens artísticos. Em 1966, conheci Robert Fraser, dono de uma galeria, e ele se tornou uma importante influência na minha formação artística. Acabamos criando uma espécie de colaboração mútua. Um tempinho depois, ele nos ajudou muito no *Sgt. Pepper*, me colocando em contato com gente como Peter Blake e Richard Hamilton, e simplesmente saíamos com eles ou íamos a clubes.

Por intermédio de Robert, fui conhecer Andy Warhol nessa mesma época, e ele costumava vir a Londres e íamos jantar ocasionalmente num lugar chamado Baghdad House, que tinha bons *curries*, e uma noite voltamos para minha casa no norte de Londres. Deixamos tudo acertado para que Andy exibisse um filme dele, chamado *Empire*, que ele tinha feito uns anos antes. Consistia numa tomada única do Empire State Building, ao longo de oito horas. Todos nós o assistimos. Foi meio que um entra e sai, mas eu assisti ao lado de Andy. Ele não era de falar muito, não era lá muito fácil de conhecê-lo e, como não havia muito o que falar sobre o filme, não foi exatamente a mais animada das noites.

Portanto, nesta canção eu faço essa alusão ao fato de que os quadrinhos são arte erudita.



Com Robert Fraser. Londres, 1981

Em 1966, conheci Robert Fraser, dono de uma galeria, e ele se tornou uma importante influência na minha formação artística. Acabamos criando uma espécie de colaboração mútua. Um tempinho depois,

ele nos ajudou muito no *Sgt. Pepper*, me colocando em contato com gente como Peter Blake e Richard Hamilton, e simplesmente saíamos com eles ou íamos a clubes.



“Magneto and Titanium Man” foi lançado como o lado B do single de “Venus and Mars”/ “Rock Show”, em 1975.

O personagem Dínamo Escarlata também aparece na capa e na letra



Turnê *Wings Over the World*. Detroit, 1976

Martha My Dear

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Trident Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>The Beatles</i> , 1968

Martha my dear
Though I spend my days in conversation
Please remember me
Martha my love
Don't forget me
Martha my dear

Hold your head up, you silly girl
Look what you've done
When you find yourself in the thick of it
Help yourself to a bit of what is all around you, silly girl

Take a good look around you
Take a good look, you're bound to see
That you and me were meant to be

For each other, silly girl

Hold your hand out, you silly girl

See what you've done

When you find yourself in the thick of it

Help yourself to a bit of what is all around you, silly girl

Martha my dear

You have always been my inspiration

Please be good to me

Martha my love

Don't forget me

Martha my dear

MEUS PAIS TRABALHAVAM FORA O DIA TODO, E O MEU IRMÃO Mike e eu íamos à escola. Por isso, não ficava ninguém em casa para cuidar de um cachorro. Eu me lembro de que uma vez ouvimos falar que filhotes estavam sendo doados numa rua ali perto, então dobramos a esquina e, pode apostar, lá estava uma bonita ninhada de cachorrinhos. Levamos um filhote muito fofo para casa, mas a minha mãe nos disse que não poderíamos ficar com ele. Ficamos cabisbaixos. Totalmente arrasados.

Quando cresci e estava nos Beatles, adquiri uma casa própria em Londres. Além disso, contratei uma governanta para cuidar da casa. Estava mais que na hora de comprar um cachorro. Sempre gostei da aparência dos antigos cães pastores ingleses, então visitei um canil em Milton Keynes, cerca de uma hora ao norte de Londres, e escolhi essa cadelinha. Dei a ela o nome de Martha.

Tenho quase certeza de que me apaixonei por essa raça, o antigo cão pastor inglês, de tanto ver aqueles anúncios de televisão das tintas Dulux. A Dulux começou a usar um antigo cão pastor inglês como mascote da marca em 1961. É uma coisa terrível de se admitir, mas sou um fã de campanhas publicitárias. O ovelheiro da Dulux parecia tão adorável. Não foi a única escolha que já fiz influenciado pelo que podemos chamar de colocação de produto. Por exemplo, comprei o meu Aston Martin, sobre o qual já falei antes, porque assisti aos primeiros filmes de James Bond e me impressionei muito com o carro.

O fato é que fiquei com a Martha, e ela era uma cachorrinha adorável. Eu simplesmente a adorava. Um dos improváveis efeitos colaterais foi que John se mostrou muito solidário comigo. Quando ele aparecia e me via brincando com Martha, eu percebia que ele gostava dela. John era uma pessoa muito resguardada, e em parte era daí que vinha toda a sua perspicácia. A infância dele foi muito difícil, com o pai saindo de casa, a morte do tio e a perda da mãe, que morreu atropelada. Na época que eu o conheci, ele podia ser muito sarcástico. Não que eu também não pudesse ser. Suponho que lidei com a morte de minha mãe à minha maneira. Nós dois apreciávamos esse tipo de crítica espirituosa. Mas me vendo com Martha, com a guarda baixa, ele subitamente começou a se afeiçoar mais a mim. E então baixou a guarda também.

O engraçado é que na época quase ninguém que ouvia a canção sabia que Martha era uma cadela de estimação. E, na verdade, à medida que a canção progride, Martha se metamorfoseia numa pessoa. Eis que eu tinha um parente que estava tendo um caso e veio a Londres para me deixar a par do assunto. Talvez para algum apoio. Se você for pensar, em 1968,

eu representava um sopro de liberdade. Na época, eu estava um pouco fora do círculo. Esse parente podia confiar em mim de uma forma que talvez não fosse possível com outros membros de uma família mexeriqueira de Liverpool. Sou a única pessoa que sabia desse aspecto, que a canção era sobre alguém tendo um caso. Então a ideia de se encontrar em meio ao perigo contida no verso "*When you find yourself in the thick of it*" ganha uma camada extra de pungência.



Com Martha e Eddie. Londres, 1968



Com Martha. Londres, 1969



Gravando "Martha My Dear". Trident Studios, Londres, 1968

Maxwell's Silver Hammer

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Abbey Road</i> , 1969

Joan was quizzical, studied pataphysical
Science in the home
Late nights all alone with a test tube
Oh oh oh oh
Maxwell Edison majoring in medicine
Calls her on the phone
Can I take you out to the pictures, Joan?
But as she's getting ready to go
A knock comes on the door

Bang bang Maxwell's silver hammer
Came down upon her head
Clang clang Maxwell's silver hammer
Made sure that she was dead

Back in school again, Maxwell plays the fool again
Teacher gets annoyed
Wishing to avoid an unpleasant scene
She tells Max to stay when the class has gone away
So he waits behind
Writing fifty times I must not be so
Oh oh oh
But when she turns her back on the boy
He creeps up from behind

Bang bang Maxwell's silver hammer
Came down upon her head
Clang clang Maxwell's silver hammer
Made sure that she was dead

PC Thirty-One said, we've caught a dirty one
Maxwell stands alone
Painting testimonial pictures
Oh oh oh oh
Rose and Valerie screaming from the gallery
Say he must go free
The judge does not agree and he tells them so
Oh oh oh
But as the words are leaving his lips
A noise comes from behind

Bang bang Maxwell's silver hammer
Came down upon his head
Clang clang Maxwell's silver hammer
Made sure that he was dead

Silver hammer man

CELERANDO NA AUTOESTRADA DE LONDRES A LIVERPOOL NO já citado Aston Martin, girei o dial e por acaso sintonizei uma produção da BBC Radio 3 da peça radiofônica *Ubu Cocu*. Foi ao ar pela primeira vez em 21 de dezembro de 1965, com reprise em 10 de janeiro de 1966. Pertence a uma trilogia que inclui a mais conhecida *Ubu Rei*, do dramaturgo francês Alfred Jarry, e tem como subtítulo “uma extravagância patafísica”. “Patafísica” é uma palavra sem sentido inventada por Jarry para zombar de acadêmicos de nariz empinado. Por isso, nesta canção fiquei empolgado ao combinar “*pataphysical*” com “*quizzical*”. Com que frequência surge uma chance dessas? Agradava-me o fato de que as pessoas não soubessem necessariamente o que era “patafísica”, então eu estava sendo um pouco hermético de propósito.

Maxwell é possivelmente um descendente de James Clerk Maxwell, o pioneiro do eletromagnetismo. Edison é obviamente um parente de Thomas Edison. São dois tipos de inventores. Aqui, uma parte da diversão é que Edison está conectado à lâmpada e ao fonógrafo, e ali estávamos nós, fazendo discos para gramofones. Por sinal, as lâmpadas de nossa criatividade não param de acender sobre nossas cabeças quando esses pequenos vislumbres acontecem. “*Edison*” e “*medicine*”. “*Valerie*” e “*gallery*”.

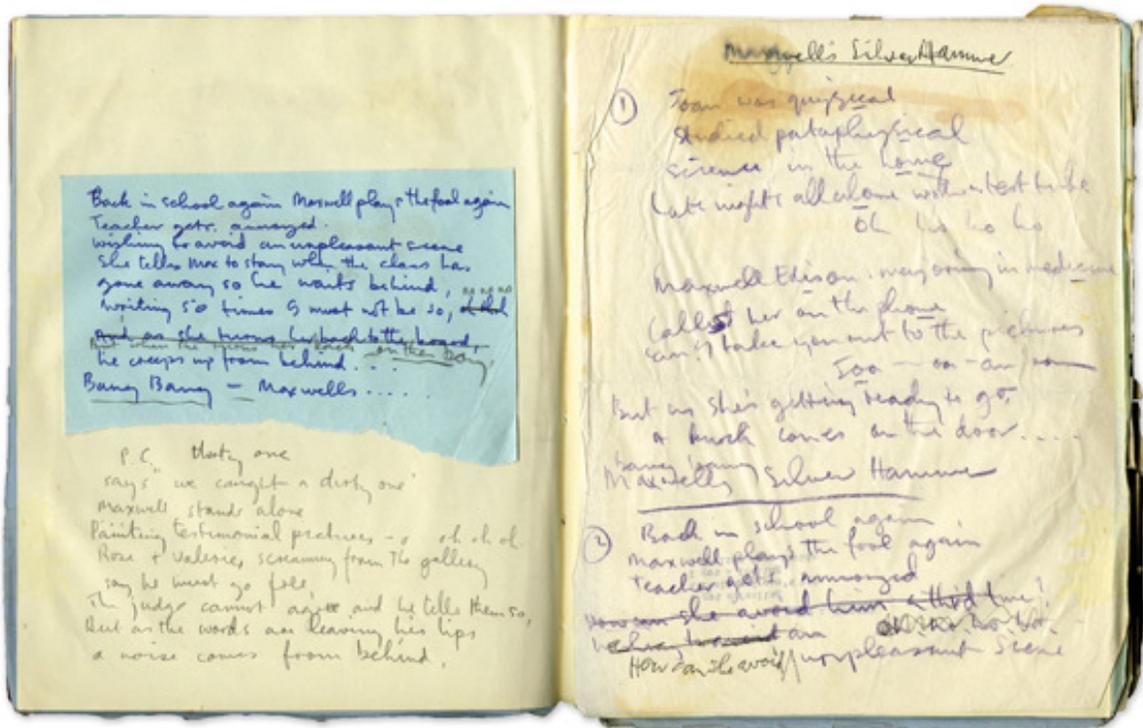
O caso de Maxwell é que ele é um assassino serial, e ele não tem um martelo doméstico comum, mas eu o visualizo como um daqueles martelinhos que os médicos usam para bater em seu joelho. Só que não é feito de borracha. É de prata.

Eu também invoco o mundo infantil das cantigas de ninar, onde as pessoas sempre estão sendo decapitadas – e, claro, também temos a Rainha de Copas de *Alice no País das Maravilhas*, que sempre diz: “Cortem a cabeça deles!”. Ian Brady e Myra Hindley, os “assassinos da charneca”, foram condenados à prisão perpétua em 1966 por cometerem assassinatos em série. É bem provável que esse caso estivesse em minha mente, já que foi notícia de primeira página no Reino Unido.

Eu estava muito animado com esta canção, mas demorou um pouco para gravá-la, e o pessoal estava começando a ficar irritado comigo. Esse período de gravação coincidiu com a visita de Robert Moog ao estúdio Abbey Road. O inventor do sintetizador Moog, em pessoa! Fiquei fascinado com o que podia ser feito com esses novos sons. Por essas e outras que a gravação demorou um pouco mais do que nossas canções costumeiras. Nada exagerado se compararmos com os padrões de hoje – foi algo como uns três dias –, mas um bom tempo para os padrões da época. Esta canção também faz uma analogia sobre quando algo dava errado assim, do nada. Nessa época eu começava a descobrir que isso estava acontecendo em nossos negócios. Na hora de gravar, as sessões sempre eram boas. Não importavam os nossos problemas pessoais, não importava o que estava rolando na parte comercial: no minuto em que sentávamos para fazer uma canção, estávamos em boa forma. Até o final sempre foi uma grande alegria trabalharmos juntos no estúdio.

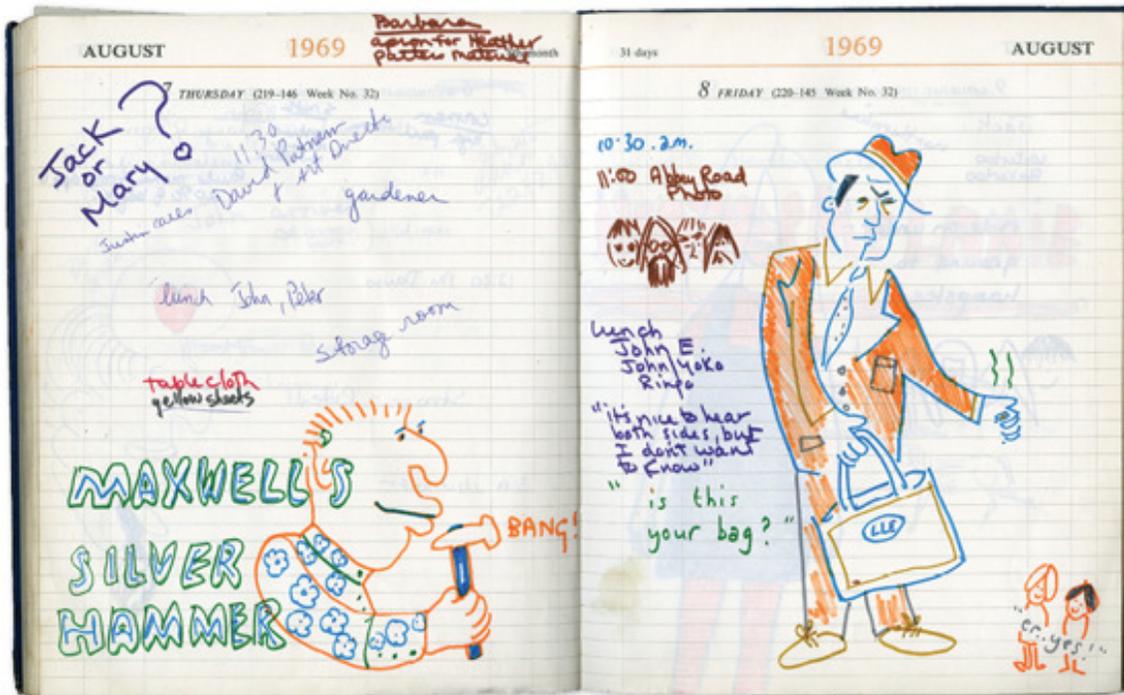
Então lá estávamos nós, gravando uma canção como “Maxwell’s Silver Hammer” e sabendo que nunca teríamos a oportunidade de tocá-la ao vivo. Essa possibilidade era nula. A

canção levou na cabeça uma daquelas marteladas, como as vítimas de Maxwell. Bang, bang.





Com o sintetizador Minimoog. Lagos, 1973



Anotação na agenda incluindo o horário da sessão fotográfica para a capa do álbum *Abbey Road*, agosto de 1969

Então lá estávamos nós, gravando uma canção como “Maxwell’s Silver Hammer” e sabendo que nunca teríamos a oportunidade de tocá-la ao vivo. Essa possibilidade era nula. A canção levou na cabeça uma daquelas marteladas, como as vítimas de Maxwell. Bang, bang.

Maybe I'm Amazed

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>McCartney</i> , 1970

Baby, I'm amazed at the way you love me all the time
And maybe I'm afraid of the way I love you
Maybe I'm amazed at the way you pulled me out of time
You hung me on a line
Maybe I'm amazed at the way I really need you

Baby, I'm a man
Maybe I'm a lonely man who's in the middle of something
That he doesn't really understand
Baby, I'm a man
And maybe you're the only woman who could ever help me
Baby, won't you help me to understand

Maybe I'm amazed at the way you're with me all the time
Maybe I'm afraid of the way I leave you

Maybe I'm amazed at the way you help me sing my song
You right me when I'm wrong
And maybe I'm amazed at the way I really need you

DAS MINHAS CANÇÕES, ESTA É SUPOSTAMENTE A FAVORITA DE Liza Minnelli. Eu esperava que ela fosse escolher algo mais próximo de uma baladinha. Mas ela gosta mesmo é desta. A canção data do período em que, no finzinho dos anos 1960, Linda e eu fomos morar juntos pela primeira vez. Assim como Linda queria fugir da sociedade de Nova York – as condições de Park Avenue e Scarsdale –, eu queria fugir do que os Beatles haviam se tornado. Eu ansiava por uma rota de fuga, ela também. Por isso, tínhamos a sensação de que puxávamos um ao outro para fora do tempo (“*out of time*”).

Embora a canção tenha sido escrita logo após a separação dos Beatles, não sei como ela acabou incluída na rubrica Lennon-McCartney, à qual ela não pertence. Foi uma de minhas primeiras canções solo, mas, por causa do acordo, acabou sendo capturada pela rede de publicação. Isso foi muito irritante.

Na verdade, Linda e eu provavelmente já éramos casados, porque agora consigo me visualizar sentado ao belo piano Steinway preto que obtivemos após nosso casamento. Eu estava tocando nele um dia, e esta canção me veio – a ideia central é que muitas vezes existe uma divisão entre o interno e o externo. Por exemplo, esta manhã eu estava na academia, olhando as moças na tevê, e pensei: “Ah, meu Deus, na realidade, eu não deveria estar fazendo isso, porque sou casado. Se as pessoas soubessem o que passou pela minha cabeça, eu ficaria arrasado”. Você pode pensar em qualquer coisa e, por isso,

pensa em qualquer coisa. Cabe à sua consciência verificar e controlar.

Utilizo isso para dar um exemplo extremo do quão intenso é o tipo de conversa interior que está acontecendo na canção. Medo, solidão: esses elementos se destacam. Por si só, "*Maybe I'm afraid of the way I love you*" é uma ideia perturbadora.

É verdade que estou me dirigindo a Linda, mas também é verdade que estou lidando com a ficção. Começando por mim mesmo, os personagens que aparecem em minhas canções são imaginados. Nunca é demais bater nessa tecla. Sei que em alguns setores parece que você não pode escrever sobre gays a menos que seja gay, ou sobre ázio-americanos, a menos que você seja ázio-americano.

Acho isso uma bobagem. É como dizer que, só porque James Joyce não era judeu, ele não deveria ter escrito sobre Leopold Bloom. O conceito principal de ser um escritor é ter a liberdade para escrever sobre qualquer coisa. Na verdade, faz parte do seu trabalho acessar lugares em que outras pessoas talvez não se sintam à vontade.

Seja como for, esta canção é um modo não convencional de apresentar um relacionamento ou de focar algumas das contradições que podem surgir quando estamos apaixonados. Talvez seja por isso que Liza Minnelli goste tanto dela. A canção escancara a fragilidade do amor.

(13) Maybe I'm Amazed ✓

Baby I'm Amazed at the way you
love me all the time.

and maybe I'm afraid of the way I love you
maybe I'm amazed at the way you pulled
me out of time, hung me on a line,
and maybe I'm amazed at the way I really
need you.

MIDDLE

Baby I'm a man, maybe I'm a lonely man
whose in the middle of something
that he doesn't really understand.

Baby I'm a man ~~to~~ maybe you're the
only woman who could ever help me,
Baby won't you help me to understand,

Maybe I'm amazed at the way you're
with me all the time.

Maybe I'm afraid of the way I leave you
maybe I'm amazed at the way you

(13) maybe I'm amazed (cont....)

help me sing my song,
right me when I'm wrong,
and maybe I'm amazed at the way I
really need you.

MIDDLE

Baby I'm a man, (REPEAT) - - - -

(14) Kreen - Akrote

— instrumental.



Linda. Antígua, 1969. A foto que ela tirou das cerejas ao lado dela mais tarde foi utilizada na capa de *McCartney*, 1970

Maybe I'm amazed

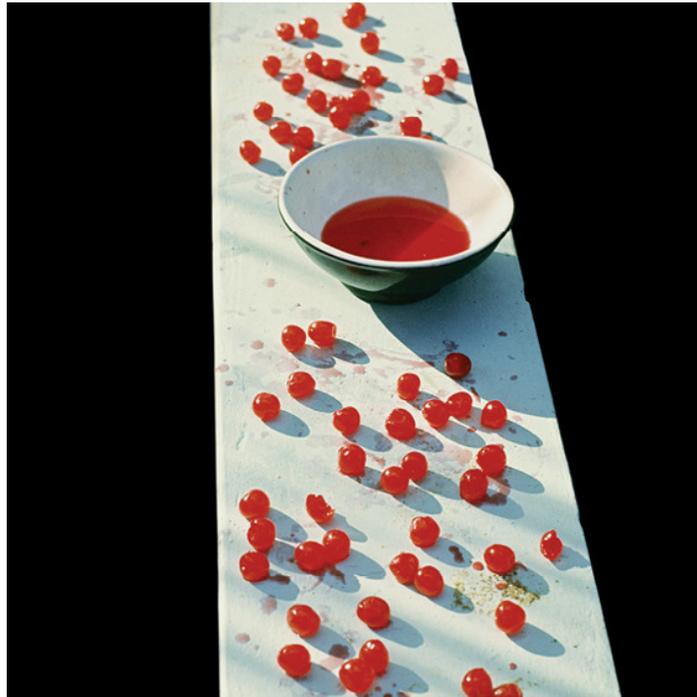
Maybe I'm amazed at the way you
love me all the time
Maybe I'm afraid of the way I love you
Baby
Maybe I'm amazed at the way you pulled me
out of time
having me on a line
+ ~~maybe~~ I'm ~~afraid~~ amazed at the way
I really need you.

~~misses~~
Baby I'm a man
maybe I'm a lonely man
who's in the middle of something
that he doesn't really understand.
Baby I'm a man
maybe you're the only woman
who could ever help me
Baby wait up. help me understand...

Maybe I'm amazed at the way you're
with me all the time,
Maybe I'm afraid of the way I leave you
Maybe I'm amazed at the way you

help me sing my song
bright me when I'm wrong
maybe I'm amazed at the way I really
need you.

midder. Baby I'm a man...





Linda. Londres, 1969

Medo, solidão: esses elementos se destacam.
Por si só, “*Maybe I’m afraid of the way I love*”

you” é uma ideia perturbadora.



Linda na fazenda. Escócia, 1970

Michelle

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Rubber Soul</i> , 1965

Michelle, ma belle
These are words that go together well
My Michelle

Michelle, ma belle
Sont les mots qui vont très bien ensemble
Très bien ensemble

I love you, I love you, I love you
That's all I want to say
Until I find a way
I will say the only words I know that
you'll understand

Michelle, ma belle

Sont les mots qui vont très bien ensemble
Très bien ensemble

I need to, I need to, I need to
I need to make you see
Oh what you mean to me
Until I do I'm hoping you will know what I mean
I love you

I want you, I want you, I want you
I think you know by now
I'll get to you somehow
Until I do I'm telling you so you'll understand

Michelle, ma belle
Sont les mots qui vont très bien ensemble
Très bien ensemble

And I will say the only words I know that
you'll understand
My Michelle

JOHN, POR SER MAIS VELHO E CURSAR A FACULDADE DE ARTES, ME levava a festas desse meio. Eu me lembro de ter ido a um desses eventos e ter ficado sentado num canto com meu suéter preto de gola polo, tentando parecer interessante para aquele povo mais velho. Levei comigo o violão e comecei a tocar uma canção que parecia francesa e a emitir sons guturais. Eu torcia para que alguém pensasse que eu era francês, quem sabe até um intelectual francês.

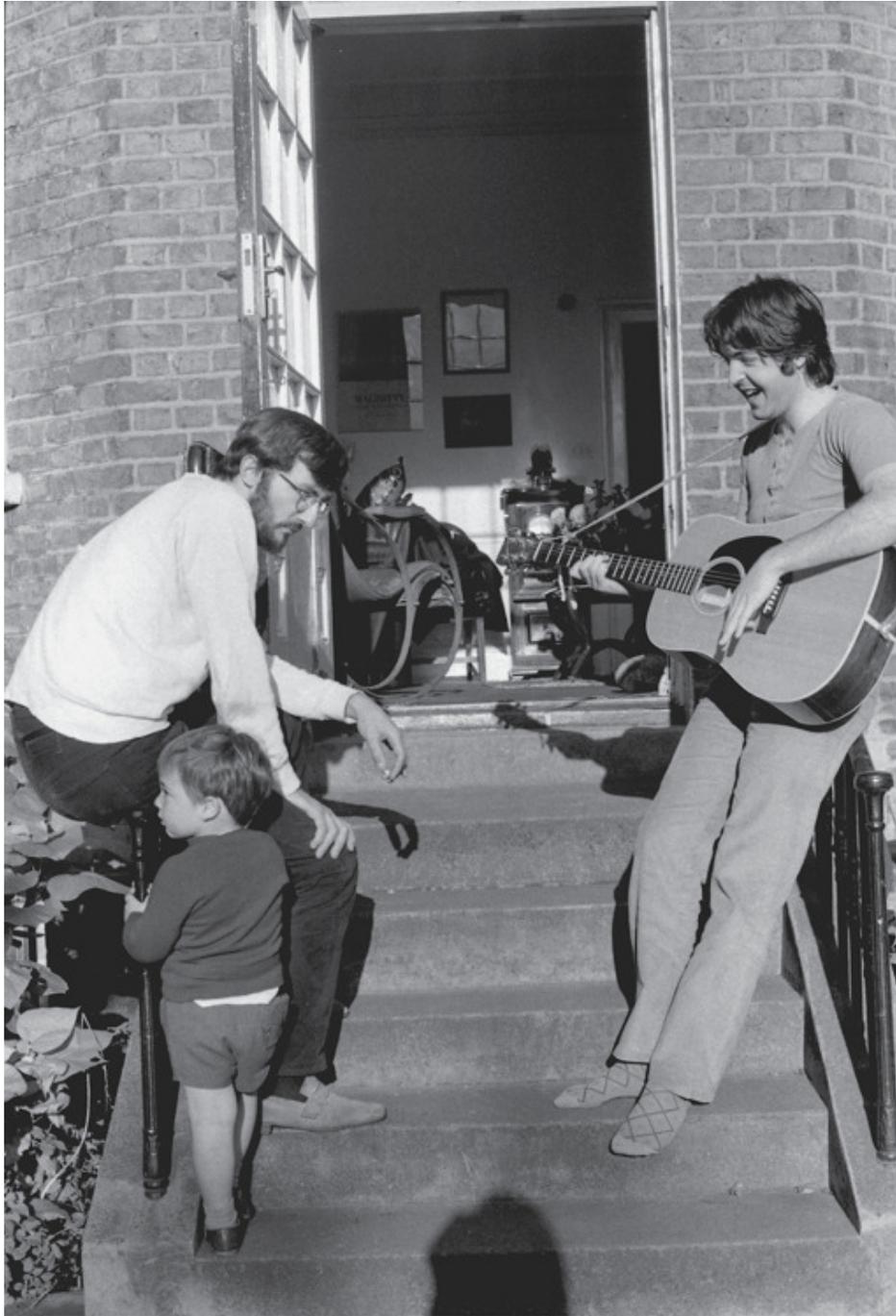
Foi aí que tudo começou, com a minha lembrança de ter forjado essa canção francesa que deve ter sido influenciada por “Milord”, de Édith Piaf, grande sucesso de 1959. “Milord” era interessante porque era surpreendente e difícil de rotular, enquanto outras canções você sabia de que gênero elas eram. Em “Milord”, Piaf adota o velho truque de desacelerar o andamento da canção. Acho que guardei essa lembrança para uso posterior.

Outro elemento é o fato de que George Harrison e eu gostávamos de aprender novos acordes e encontrar um jeitinho de inseri-los nas canções. Conhecíamos um cara chamado Jim Gretty, que trabalhava na Hessy’s, loja de instrumentos musicais em Liverpool. Adorávamos entrar nessa loja, embora isso significasse ter que pagar os nossos carnês de crediário, porque, é claro, tínhamos comprado guitarras a prazo. Jim Gretty ficava atrás do balcão da Hessy’s, tocando um pouco de guitarra, como esses caras das lojas de música costumam fazer. Admirávamos a destreza dele. Ele era bem mais avançado do que nós. Escutamos ele tocar um acorde especialmente exuberante, e ele se deu ao trabalho de nos mostrar. Era o que conhecíamos como acorde de Fá, uma forma simples de Fá, logo na primeira posição, junto à pestana. Mas Jim usou mais dois dedos para cobrir as duas primeiras cordas na quarta casa, que seriam Lá bemol e Mi bemol, dando um componente extra ao acorde de Fá. O bom era que ele mostrava para nós dois, porque era certo que íamos lembrar. Se George se esquecia, eu me lembrava, e vice-versa. Chamamos esse exuberante acorde Fá de Gretty de “Fá demente”.

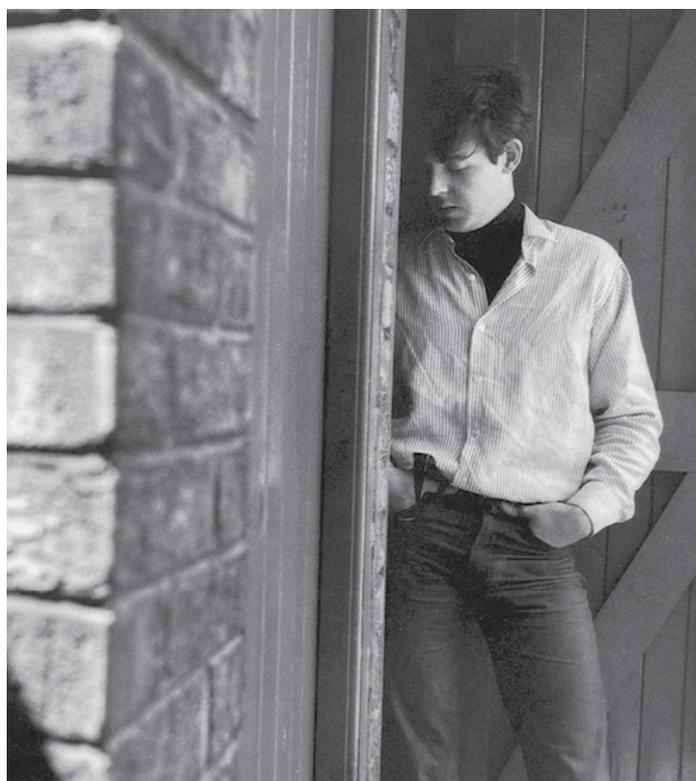
Nos Beatles, sempre estávamos procurando canções novas, e John uma vez me disse: “Lembra daquela coisa francesa meio

besta que você costumava fazer nas festinhas?”. Acontece que eu tinha me encontrado com Ivan Vaughan, que provavelmente era meu melhor amigo na escola. Nessa época, ele já estava no University College London para estudar os clássicos. Ele e a esposa dele, Jan, moravam em Islington, e eu costumava visitá-los. Jan ensinava francês, então perguntei se ela poderia pensar numa rima para “Michelle”, duas sílabas. Ela disse “*Ma belle*”. E como é que se diz em francês “palavras que combinam bem”? E Jan também me deu “*sont les mots qui vont très bien ensemble*”. Você deve pronunciar o “b” em “*ensemble*”. Eu sempre dizia “*ensemble*” com um “b” mudo.

Além do “Fá demente”, cujo nome oficial é algo como “Lá em nona aumentada”, inseri um segundo acorde travesso. Mais uma vez, não sei o nome – talvez Ré com diminuta? Eu o pincei do álbum dos Coasters, *Along Came Jones*. Juntei esses dois acordes nessa melodia e fiquei grunhindo como um sujeito francês, e ali estava “Michelle”.



Com Ivan Vaughan e o filho dele. Londres, 1968



Em casa em Liverpool, fotografado pelo irmão, Mike, fim dos anos 1950

I love you I love you I love you
that's all I want to say
until I find a way
I will use the only words I know that you
understand.

Michelle.

~~I need~~ want you.
I think you know by now
I'll get to you somehow
until I find.

Mother Nature's Son

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>The Beatles</i> , 1968

Born a poor young country boy
Mother Nature's son
All day long I'm sitting singing songs
For everyone

Sit beside a mountain stream
See her waters rise
Listen to the pretty sound of music
As she flies

Find me in my field of grass
Mother Nature's son
Swaying daisies
Sing a lazy song beneath the sun

Mother Nature's son



Com o irmão, Mike, e a mãe, Mary. Fim dos anos 1940

PESSOAL USA A EXPRESSÃO “VIVENDO NO LIMITE”. NÓS LITERALMENTE morávamos no limite – ou seja, na periferia da cidade de Liverpool, porque minha mãe era parteira e, sempre que um novo conjunto habitacional era construído, o conselho fornecia habitação para essa categoria. A cidade continuava se espalhando como se fosse uma mancha. Nesse caso, a casa da parteira ficava na Western Avenue, e lembro de minha mãe pedalando na neve em sua bicicleta.

Depois disso, fomos transferidos a uma nova residência na 12 Ardwick Road, no subúrbio chamado Speke, a uns dez minutos de bicicleta pela estrada ou cinco minutos de ônibus. Muitas casas estavam sendo construídas. Havia canteiros de obras por toda parte, e a estrada ainda não estava bem pronta, por isso no inverno era lamacenta. Brincávamos nos canteiros de obras, esses locais perigosíssimos. Uma vez tirei meu irmão de um poço de cal, porque ele não conseguia escalar a lateral íngreme e escorregadia. Era assustador, mas éramos crianças e não havia nada melhor do que estar ali. Aquele era o nosso playground.

Se você andasse um quilômetro e meio além de onde morávamos, de repente se encontrava na área rural de Lancashire – e era como se você tivesse chegado aos confins da Terra. Nada mais do que matas, riachos e ondulantes lavouras douradas – tudo o que você ama no campo. Ali havia uma abundância de passarinhos porque, naquela época, a produção era mais ou menos orgânica. Simplesmente não usavam pesticidas e fertilizantes caros; a natureza estava bem mais em equilíbrio.

Então isso era algo que eu costumava fazer – simplesmente sair andando, seja floresta adentro ou riacho acima, ou subir numa árvore, ou vagar pelos campos e ser perseguido por fazendeiros. Até hoje, quando faço uma caminhada em meus próprios campos, ou percorro a minha fazenda a cavalo, muitas vezes penso nesses fazendeiros: “Saia daqui! Está destruindo a minha lavoura!”.



Irlanda, 1971

Existia um forte senso interiorano, e eu tive muita sorte de acessá-lo com tanta facilidade. Tive o privilégio – a alegria, na verdade – de presenciar o voo da laverca, uma espécie de cotovia. É uma ave que alça voo do nada no meio da campina, verticalmente, cantando sem parar, e vai subindo pela coluna de ar até chegar bem alto, então interrompe o canto e só desce planando. É assim que ela afasta os invasores para longe do

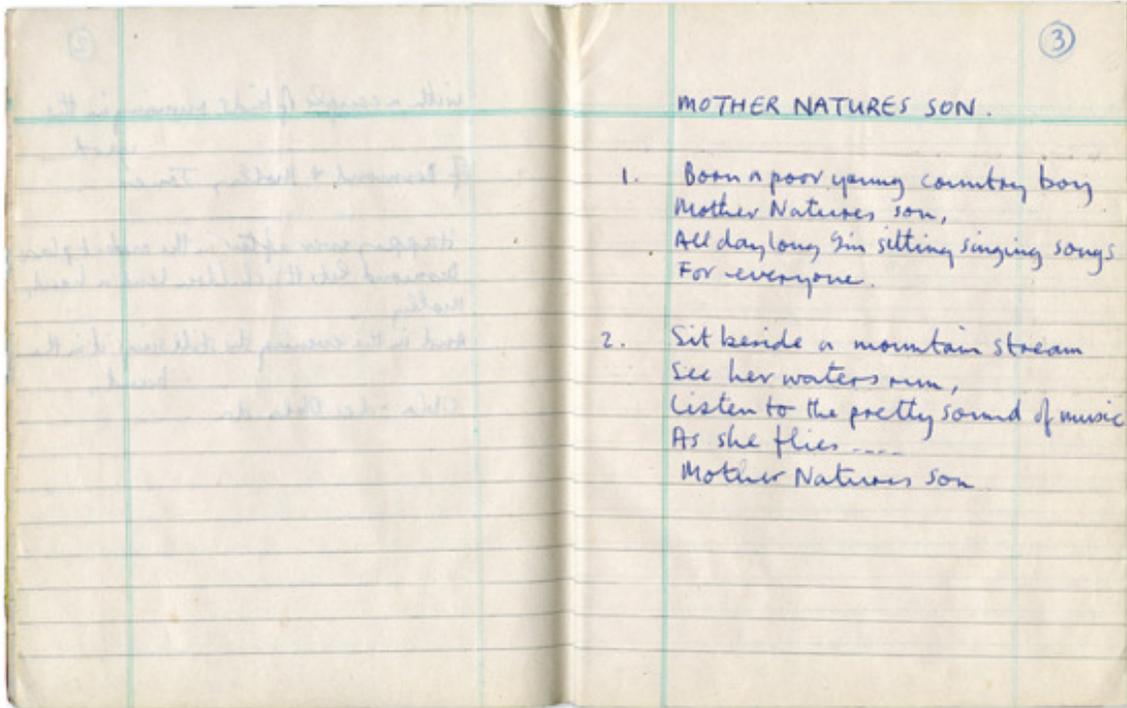
ninho dela, esvoaçante como o violino solo em *The Lark Ascending* (“A ascensão da cotovia”), a adorável peça musical de Ralph Vaughan Williams. Agora é uma memória dourada. A maioria das pessoas que eu conheço hoje em dia nunca viu esse comportamento da laverca, mas para mim foi uma experiência poderosíssima, a pura glória da natureza. Lá estava eu, morando em Londres, e imaginando isso, tentando pensar como um menino do interior. “Mother Nature’s son”, filho da Mãe Natureza.

“*Sit beside a mountain stream*” – só que não teria sido bem assim; os riachos de minha infância eram nos campos ou nas matas, e não nas montanhas. “*See her waters rise/ Listen to the pretty/ Sound of music as she flies*”. Eu era muito fascinado por riachos, e ainda sou. Eu gosto de vê-los escavando seu caminho até o mar ou para onde quer que estejam indo. Definitivamente, “*My field of grass*” é uma referência à “erva”, porque naquela época todos nós fumávamos maconha e, como você deve se lembrar, eu sempre gostava de fazer ligeiras menções a isso. Eu só incorporava as expressões porque eu gostava de fazer uma piadinha interna.

A canção foi parcialmente inspirada na visita a Rishikesh com o Maharishi, bem como em “Nature Boy”, de Nat King Cole, mas eu lembro que eu a compus na casa do meu pai em Liverpool. Eu estava em minha *vibe* de cantos folclóricos como “California”, só que o terreno verdadeiro era Speke ou, mais tarde, a Escócia. Margaridas e botões-de-ouro ondulantes – lembranças de verão nos belos campos. Esta é uma canção de amor – uma canção de amor pelo mundo natural.



A cavalo, fim dos anos 1940





Passeio a cavalo em Sussex, fotografado pela filha Mary, 2020

Mrs. Vandebilt

COMPOSITORES	Paul McCartney e Linda McCartney
ARTISTA	Paul McCartney e Wings
GRAVAÇÃO	EMI Studios, Lagos; e AIR Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Band on the Run</i> , 1973

Down in the jungle, living in a tent
You don't use money, you don't pay rent
You don't even know the time
But you don't mind

Ho hey ho

When your light is on the blink
You never think of worrying
What's the use of worrying?
When your bus has left the stop
You'd better drop your hurrying
What's the use of hurrying?
Leave me alone Mrs. Vandebilt
I've got plenty of time of my own

What's the use of worrying?
What's the use of hurrying?
What's the use of anything?

Ho hey ho

When your pile is on the wane
You don't complain of robbery
Run away, don't bother me
What's the use of worrying?
What's the use of anything?
Leave me alone Mrs. Washington
I've done plenty of time on my own

What's the use of worrying?
What's the use of hurrying?
What's the use of anything?

Ho hey ho

LOGO QUE FORMAMOS OS BEATLES, ERA COMUM NOS PERGUNTAREM se estávamos preocupados com a possibilidade de fazermos parte do “Establishment” – para nós, o The Establishment era só um clube de Londres. Não sabíamos que fazer parte do “Establishment” significava “fazer parte do sistema”, do *status quo*. Claro, insistíamos que não fazíamos parte de nada sofisticado. Conhecíamos umas pessoas sofisticadas, mas era só isso.

Se você estivesse em um programa de perguntas e respostas e tivesse que dar uma lista de nomes representativos da elite

financeira, citaria Rockefeller, Getty, Vanderbilt. Você conhece certos nomes porque eles estão nos jornais o tempo todo – os ricos.

O problema de ser rico é que as coisas atreladas a isso costumam ser muito incômodas. Por exemplo, tenho um pequeno veleiro no qual posso navegar sozinho. Sou capaz de colocá-lo na água e guardá-lo sozinho. Outro dia, alguém me lembrou que ele mais parecia um barquinho de criança. Respondi: “Ok, sou uma criança”. Não sei bem se me entenderam. Eu simplesmente não quero um barco maior, do tipo que os “adultos” podem ter. Se eu tiver um barco maior, vou precisar de uma tripulação, e eu não quero uma tripulação.

O problema de conhecer a sra. Vandebilt é que isso envolve muitas regras da sociedade. Tenho que promover coquetéis para todo esse pessoal de quem não gosto. Sou o tipo de pessoa que vai a um coquetel da sra. Vandebilt – uma vez só.

É assim que eu levo a minha vida. A ideia de que o alternativo é a norma me atrai. E, às vezes, mergulho ou brinco com esse outro mundo que eu realmente não quero e ao qual nunca vou pertencer de verdade. “*Down in the jungle, living in a tent/ You don't use money, you don't pay rent*” é o estribilho de uma canção do comediante britânico Charlie Chester, um dos ídolos do rádio quando eu era criança. Também passa uma visão de mundo que considero muito atraente. Virar hippie. Romper com o sistema.

Não quero que a sra. Vandebilt ou a turma dela se intrometam em meus momentos de tranquilidade. Ela vai colocar tudo a perder para mim. Vai me fazer obedecer a regras às quais não quero obedecer. Vai me arrastar para cima em sua nuvem de dinheiro, influência e autoridade, mas prefiro passar o meu tempo com as Eleanor Rigbys mundo afora.

Assim como a sra. Vandebilt se transforma na sra. Washington, que representa a capital política dos EUA, a expressão "*I've got plenty of time of my own*", sobre tempo livre, se metamorfoseia em "*I've done plenty of time on my own*", sobre tempo na prisão. Esta canção foi escrita bem antes de eu ser preso em 1980 no Japão, quando passei nove noites na cadeia por posse de maconha, mas eu também já havia sido preso umas duas vezes em Hamburgo. Só durante o dia, sem passar a noite. Portanto, esse sentimento me era familiar.

Em suma, a sra. Vandebilt é uma figura de autoridade, riqueza, regras e dinheiro, alguém com quem o protagonista da canção não quer manter contato. Ele quer ser deixado em paz. E é assim que eu sou, sem tirar nem pôr. Entrar na mata, passear a cavalo, fazer uma trilha... São essas coisas que me deixam mais feliz. Sempre que surge uma oportunidade, eu gosto de ficar a sós no meio da floresta.

MRS. VANDEBILT

Down in the jungle living in a tent
You dont use money you dont pay rent
" " even know the time
But you dont mind

CHORUS HO HEY HO

" " "

" " "

" " "

When your light is on the blink
You never think of worrying
What's the use of worrying?
When your bus has left the stop
You'd better drop your hurrying
What's the use of "
Leave me alone Mrs. Vanderbilt
I've got plenty of time of my own
What's the use of worrying?
" " " " hurrying?
" " " " anything?
CHORUS HO HEY HO

What's the use of worrying?
hurrying?
anything?

HO HEY HO

When your pile is on the wane
You don't complain of robbery
Run away don't bother me
What's the use of worrying?
anything?

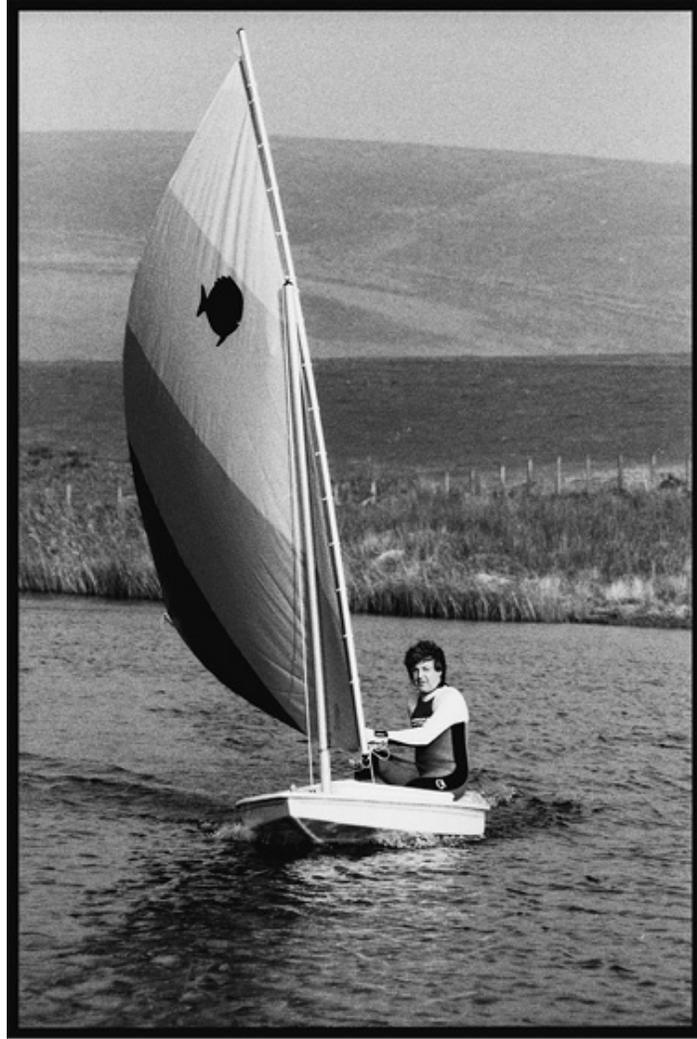
Leave me alone Mrs. Washington,
I've don't plenty of time on my own

What's the use of worrying?
worrying? (no use!)
anything?

CHORUS HO HEY HO



Andando a cavalo. Sussex, 1992



Veleiro *Sunfish*, 1990



Menorca, 1986

Mull of Kintyre

COMPOSITORES	Paul McCartney e Denny Laine
ARTISTA	Wings
GRAVAÇÃO	Spirit of Ranachan Studio, Escócia
LANÇAMENTO	Single com duplo lado A: "Mull of Kintyre"/ "Girls' School", 1977

Mull of Kintyre

Oh mist rolling in from the sea
My desire is always to be here
Oh Mull of Kintyre

Far have I travelled and much have I seen
Dark distant mountains with valleys of green
Past painted deserts, the sunset's on fire
As he carries me home to the Mull of Kintyre

Mull of Kintyre

Oh mist rolling in from the sea
My desire is always to be here
Oh Mull of Kintyre

Sweep through the heather like deer in the glen
Carry me back to the days I knew then
Nights when we sang like a heavenly choir
Of the life and the times of the Mull of Kintyre

Mull of Kintyre

Oh mist rolling in from the sea
My desire is always to be here
Oh Mull of Kintyre

Smiles in the sunshine and tears in the rain
Still take me back where my memories remain
Flickering embers grow higher and higher
As they carry me back to the Mull of Kintyre

Mull of Kintyre

Oh mist rolling in from the sea
My desire is always to be here
Oh Mull of Kintyre

A CANÇÃO FOI GRAVADA NA ESCÓCIA, NUM PEQUENO ESTÚDIO da fazenda, uma unidade móvel que havíamos montado. Infelizmente, era um espaço muito pequeno para colocar todos os componentes da banda de gaita de foles. Se você estiver em uma sessão orquestral, os músicos contam “Um dois três quatro, dois dois três quatro...”, mas em uma banda de gaita de foles escocesa não. Eles contam: “Um dois três quatro cinco seis sete oito nove dez onze doze...”, o que era ótimo. Os ingleses só chegam no quatro!

Lá por meados dos anos 1970, já estávamos havia um bom tempo morando na fazenda. Acontece que ela se situa em Kintyre, não exatamente no Penhasco de Kintyre (Mull of Kintyre). Acho que muitos ingleses, ou pessoas não gaélicas, têm um sonho gaélico, uma ideia romântica sobre a história escocesa ou a história irlandesa, e quando nossos ancestrais são da Irlanda, como os meus, isso se torna ainda mais importante, porque você tem o direito de entrar no sonho. Logo que nos conhecemos, Joh tinha parentes escoceses e ele ia para lá e se hospedava numa fazenda, e eu pensava: “Uau, isso é extremamente romântico”. Por isso, esta canção foi uma maneira de me conectar a esse sentimento e ficar orgulhoso dessa região onde eu morava. Um dia, me ocorreu que não havia novas canções escocesas; havia muitas e excelentes canções antigas que as bandas de gaita de foles tocavam, mas ninguém estava compondo algo novo. Era a oportunidade de ver se eu conseguia. Uma nova canção escocesa escrita por um não escocês? Seria no mínimo divertido.

Como artista, uma das coisas que você faz é tentar imbuir de sentido, e quem sabe até mesmo reverenciar o local onde você se encontra. Você faz isso por seu torrão natal, e sempre tentei fazer isso por Liverpool porque tenho orgulho de ser de lá. Eu realmente gosto de me lembrar de onde eu vim; isso não só homenageia o lugar, mas me lembra o quão longe eu cheguei. Isso tem uma relação com o sistema de classes no Reino Unido – e se a pessoa veio de um lugar considerado bastante humilde e obtém sucesso, isso é tido como uma conquista e tanto. E é fonte de uma considerável satisfação.

Quando Linda e eu fomos apresentados e começamos a nos conhecer, ela disse: “Você tem uma propriedade na Escócia?”

Ouvi dizer que você tem”. Para falar a verdade, eu não estava muito entusiasmado na época, mas, quando subimos lá, ela me disse: “Ah, este lugar é fantástico. Eu adorei!”. Também achei tudo muito encantador, então fiquei muito contente em romantizá-lo. Tentei me colocar no lugar de itinerantes, soldados voltando para casa, e naquele sonho de voltar para o belo interior, a bela aldeia. O ponto de vista de quem volta para casa reside no fundo da alma de cada um. Às vezes, tocamos esta canção em shows quando estamos em turnê em países estrangeiros, como Canadá e Nova Zelândia. Temos uns seguranças que são escoceses e notamos que eles inflam o peito.

Quando chegou a hora de gravar, convidei o mestre da banda de gaita de foles, um senhor chamado Tony Wilson, para entrar na casa com o instrumento. A casa não era muito grande, e ele tocou tão alto que eu disse: “Que tal irmos para o jardim?”. Mas o jardim também não era muito grande. Ficamos ali tocando, e tive umas ideias. Descobri quais acordes funcionariam com o que ele estava tocando – em qual tonalidade ele estava, porque você não pode mudar de tonalidade na gaita de foles; o que você escuta é aquilo mesmo. Compus a canção e gravamos os canais básicos. Dias depois, fizemos uma sessão de gravação noturna, regada a muita cerveja McEwan’s para todos os membros da banda. Claro, só puderam beber ao final do trabalho, até porque uns deles eram muito jovens e tudo poderia ter ido por água abaixo. E lá estavam eles, todos vestidos em seus kilts escoceses. Foi muito emocionante ouvir a banda tocar; foi tão barulhento, e eles conseguiram em poucos *takes*. A noite foi divertidíssima, e todo mundo adorou. “Com certeza, vai chegar ao topo da parada!”.



Com Tony Wilson, líder da banda de gaita de foles. Escócia, 1977

Mas o que eu temia, e os demais também, era que estávamos em pleno ano de 1977; não podíamos lançar a canção no auge do punk. Quer dizer, era uma loucura, mas daí pensei: “Que se dane”. E, embora eu fosse um forasteiro, “Mull of Kintyre” tornou-se uma grande canção escocesa. Permaneceu nove semanas no primeiro lugar, e acho que ainda é o quarto single mais vendido de todos os tempos no Reino Unido, ou algo assim. E o mais estranho é que até os punks curtiram. Um dia, Linda e eu estávamos no trânsito londrino, no West End, e tinha uma grande gangue de punks, de aparência muito agressiva, e meio que nos encolhemos dentro do carro, tentando não ser notados e pensando: “Jesus, o que é que eles vão fazer?”. De repente, eles nos avistaram e um deles veio até o carro, eu tive de abaixar um

pouco o vidro e ele disse: “Ei, Paul, aquela ‘Mull of Kintyre’ é boa pra caramba!”.



Campbeltown Pipe Band. Escócia, 1977







Com Wings e Campbeltown Pipe Band. Spirit of Ranachan Studio, Escócia, 1977



Mary e Stella preparando refrescos para a Pipe Band após a gravação de "Mull of Kintyre", 1977

MULL OF KINTYRE.

Chorus.

Mull of Kintyre

Oh mist rolling in from the sea
my desire is always to be here
Oh mull of Kintyre.

① I far have I travelled + much have I seen
Dark distant mountains with vallies of green
Past painted deserts the sun sets on fire
as he carries me home to the mull of Kintyre.

CHORUS mull of Kintyre.

* 4 Bars PIPE BAND — drone starting.

KEY CHANGE TO D — PIPE SOLO (Chorus.)

② Sweep through the heather like deer in the glen
Carry me back ^{to the days I knew them} where my memories remain
Nights when we sang like a heavenly choir
of the life and the times of the mull of Kintyre.

CHORUS — PIPE RIFF D — to A
Repeat. once.

③ (BACK IN A)

Smiles in the sunshine — tears in the rain
Carry me back where my memories remain
Flickering embers grow higher + higher
as they carry me back to the mull of Kintyre.

CHORUS Mull of Kintyre. (TWICE) CHORUS in D ...
PIPE RIFF — D to A ~~fade out~~ END.

MULL

CHORUS

- A _____ Dmaj7 _____
Mull of Kintyre Oh mist rolling in
from the sea

A _____ Dmaj7 _____
My desire is always to be here Oh
Mull of Kintyre

① - A _____
Far have I travelled, & much have I seen
Dark distant mountains with A valleys of green
Past painted deserts the sun sets on fire
while A he carries me home back to the Mull of Kintyre

CHORUS

4 BARS in A (A)
Drums start up under 4 bars.
Into D - melody starts. Solo
Sweep through heather like
2 - Sheep in the meadows, & deer in the glen
Carry me back to the days I knew then

Nights when we sang like a heavenly choir
of the life and the times of the Mull of Kintyre.

CHORUS...

② Smiles in the sunshine & tears in the rain
Still take me back where my memories remain
Flickering embers grow higher & higher
As they carry me back to the M. of K.

CHORUS

D -
Drums - A drone - chatters in h.

I'm carrying...

My Love

COMPOSITORES	Paul McCartney e Linda McCartney
ARTISTA	Paul McCartney e Wings
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	Single, 1973 <i>Red Rose Speedway</i> , 1973

And when I go away
I know my heart can stay with my love
It's understood
It's in the hands of my love
And my love does it good
My love does it good

And when the cupboard's bare
I'll still find something there with my love
It's understood
It's everywhere with my love
And my love does it good
My love does it good

I love

My love
Only my love holds the other key to me
My love
My love
Only my love does it good to me
My love does it good

Don't ever ask me why
I never say goodbye to my love
It's understood
It's everywhere with my love
And my love does it good
My love does it good

I love
My love
Only my love does it good to me



Sessões de gravação de “My Love” com Denny Seiwell e Henry McCullough. Abbey Road Studios, Londres, 1972

CERTA VEZ, STEPHEN SONDHEIM E EU BATEMOS UM PAPO MUITO agradável, sobre vários assuntos, até que a conversa desembocou em métodos de composição de letra e música. Quando ele me perguntou qual era o meu processo, contei a ele que o meu primeiro passo é encontrar os acordes. Quais acordes funcionam bem juntos, qual progressão sugere uma nova melodia. Ele pareceu um pouco surpreso com o fato de que tudo que eu fazia era com base nos acordes. Para ele, tudo se resumia à melodia e ao contraponto, como várias melodias funcionam juntas e se complementam. Nunca me ocorreu que as composições dele e a música clássica não fossem baseadas em acordes, então foi uma visão interessante de como a música clássica é escrita.

A sessão para gravar “My Love” no Abbey Road foi muito legal porque o nosso guitarrista, Henry McCullough, um jovem da Irlanda do Norte, desempenhou um papel importante nela. Elaboramos um solo no ensaio, porque no estúdio a gravação seria ao vivo com uma orquestra. E eu me lembro de que Henry ficou andando pelo estúdio antes de um dos *takes* até me sussurrar que tinha uma ideia para um solo. Queria saber se eu o autorizava a experimentar. Eu poderia ter dito não. Poderia ter dito que preferia que ele seguisse o roteiro, mas eu disse: “Sim, claro”.

E o solo surgiu como num passe de mágica. Nenhum de nós tinha ouvido aquilo antes. É um solo absolutamente lindo e acho que foi legal de minha parte dar liberdade a Henry, apesar de que ele estava na banda havia cerca de um ano apenas. Para ele foi maravilhoso ter a ousadia de pedir a chance e depois agarrá-la.

Mas, sabe como é, essa liberdade é relativa. O solo de Henry e as notas que ele escolheu precisavam necessariamente funcionar dentro do arcabouço desses acordes básicos para se harmonizar com a canção. Nesse sentido, a canção está lhe dando informações – talvez até mesmo instruções.

Até mesmo por trás de uma frase como “*My love does it good*” existe muita história musical e carga semântica. Uma frase como essa é o caso clássico em que o não gramatical se torna, por algum motivo, a escolha ideal. Tudo começou no blues, mas muitas vezes eu penso no duplo negativo usado por Elvis Presley em “*You ain’t nothing but a hound dog*”. Esse duplo negativo é eficaz porque soa exatamente como as pessoas falam no dia a dia. Por exemplo, em “Getting Better”, do *Sgt. Pepper*, usamos a frase “*it can’t get no worse*”. Essa fala coloquial nos deixou orgulhosos, ainda mais porque a canção se ambientava

parcialmente numa sala de aula. Subverter as regras da gramática é sempre uma satisfação. Em vez de escrever “*my love does it well*” ou “*my love does it marvellously*” ou “*my love does it with panache*” ou até mesmo “*my love’s a good shag*”, o que nós temos é ela fazendo “gostoso”. Isso deixa muita coisa por conta da imaginação.



Fotografia de Linda intitulada *My Love*. Londres, 1978

Adoro a ideia de encontrar acordes interessantes, uma melodia que vá além desses acordes e uma letra que funcione com esses dois elementos e, talvez, até seja inspiradora. Assim, eu almejo que a canção se amplie e inspire não só a mim, mas a outras pessoas.

No caso, esta canção é de amor puro, uma reafirmação do meu amor por Linda. Mas, como sempre, não se refere só a

“Minha Linda”. Refere-se a “Meu amor”, para se universalizar, para que outras pessoas se relacionem com ela. Uma coisa que achei particularmente gratificante nesta canção foi o fato de ela ter alcançado grande sucesso nas paradas estadunidenses de R&B, o que foi muito especial, porque isso não era algo normal para mim. Em geral, estou nas paradas brancas, mas as paradas negras, por conta de suas influências, sempre foram importantíssimas para mim. Por isso, foi emocionante imaginar casais negros pensando: “Sim, eu me identifico com isso”.



Linda. Espanha, 1972

My love

1. And when I go away, I know my heart can stay with
its understood, its in the ^{my love} hands of
my love, + my love does it good
work!... my love does it good.

2. And when the cupboards bare, I'll still
find something there with my love, its
understood its everywhere with my love,
my love does it good. work!

MIDDLE
oh ~~the~~ I love, oh my love
only my love holds the other key
to me -
Oh my love oh my love
only my love ^{Solo} does it good to me.

Don't ever ask me why
I never say goodbye to my love
its understood it everywhere with
my love
and my love does it good,
only my love does it good to...me!



No set do videoclipe de "My Love". Londres, 1973

Adoro a ideia de encontrar acordes interessantes, uma melodia que vá além desses acordes e uma letra que funcione com

esses dois elementos e, talvez, até seja inspiradora. Assim, eu almejo que a canção se amplie e inspire não só a mim, mas a outras pessoas.

My Valentine

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Avatar Studios, Nova York
LANÇAMENTO	<i>Kisses on the Bottom</i> , 2012

What if it rained
We didn't care
She said that someday soon the sun was gonna shine
And she was right, this love of mine
My valentine

As days and nights
Would pass me by
I'd tell myself that I was waiting for a sign
Then she appeared, a love so fine
My valentine
And I will love her for life
And I will never let a day go by
Without remembering the reasons why
She makes me certain that I can fly

And so I do
Without a care
I know that someday soon the sun is gonna shine
And she'll be there, this love of mine
My valentine

VOU REVELAR COMO TUDO ACONTECEU. EU JÁ ESTAVA APAIXONADO por minha dama, Nancy, mas ainda não estávamos namorando. Fomos de férias para o Marrocos, a um hotelzinho tranquilo que eu conhecia, mas, como ainda não éramos um casal, ficamos em quartos separados.

Nancy ficou em um quarto, eu em outro, e o meu irmão Mike e a esposa dele, que estavam de férias conosco, também alugaram um quarto. Só que choveu o tempo inteiro. Pagamos aquela dinheirama para vir a esse paraíso, mas podíamos muito bem ter ficado em Manchester!

Apesar da chuva implacável, nos divertimos muito, e o mais bonito é que eu estava conhecendo Nancy, como é normal nesse tipo de situação. Fiquei me desculpando com ela pela chuva, como se a culpa fosse minha. Falei: “Sinto muito, querida, por toda essa chuva”. E ela disse: “Não tem importância”. E a postura dela foi tão doce que ressoou em mim pra valer. Pensei: “Isso é ótimo”.

No saguão do hotel em que estávamos hospedados tinha um pianista, e todas as noites íamos lá embaixo tomar uns drinques e ouvir o cara tocar. Ele era um velho militar irlandês que tinha se radicado no Marrocos por um motivo ou outro – nem ousamos sonhar por que –, só sei que era um cara ótimo. Um craque no piano, ele tocava ao estilo de meu pai, todas as canções antigas,

canções que me faziam voltar no tempo. O público se divertia muito, fazia pedidos e depois ia jantar.

O piano ficava no foyer o dia todo, e o pianista só vinha tocar na hora do coquetel, à noitinha, e como a chuva não parava, eu às vezes ia até lá e só ficava brincando com as teclas. Alguns garçons limpavam o ambiente, mas tinha pouca gente ao redor, e isso era bom. Era como o armário embaixo da escada em que eu sempre gosto de entrar para compor. Lá estava eu, só brincando com as teclas e, embora nem tenha percebido isso na época, acho que estava influenciado por ele, o pianista do restaurante, e talvez até pelo meu pai também, já que os meus acordes se embrenharam numa direção meio antiquada. E era 14 de fevereiro, Dia de São Valentim e Dia dos Namorados.

Pensei, como sempre faço quando descubro uma melodia boa: “Como diabos vou me lembrar disto?”. Fui correndo ao quarto, peguei minha filmadora portátil (isso foi antes dos iPhones, mas eu tinha uma pequena filmadora), coloquei-a sobre o piano e entoei a canção, para que ao menos eu tivesse a trilha sonora para me lembrar.

Foi tudo muito romântico. Diante do piano, embarquei em todos os tipos de pensamentos amorosos em relação a Nancy, e notei que os garçons que faziam a limpeza começaram a prestar atenção em mim. A gente percebe quando alguém está de orelha em pé, nos escutando, mesmo quando está fingindo apenas fazer o seu trabalho. Mas foi bonito e romântico, foi um momento perfeito, e pensei comigo mesmo: “Não vamos ficar em quartos separados esta noite”.

“Não se preocupe, vai ficar tudo bem”: sempre gostei muito dessa atitude. “*As days and nights/ Would pass me by/ I'd tell myself that I was waiting for a sign*”. Essa é a minha filosofia de

vida, e foi isso que aconteceu comigo antes de conhecer Nancy. Eu sempre ficava pensando: “Vou ver algo que vai me dizer: ‘Ah, esta é a mulher certa para você’”. Eu tinha acabado de ir a Paris para o desfile de moda da minha filha Stella, e aproveitei para comprar um traje cor-de-rosa que estava na vitrine de uma loja, pensando: “Vai ser um presente para minha próxima mulher”, e acabei dando o presente a Nancy.



Nancy, 2008

Desde o começo eu sabia que o meu relacionamento com Nancy iria durar, mas tínhamos que mantê-lo em segredo, ao menos por um tempo. Sempre tenho que ficar olhando por cima do ombro em busca de *paparazzi*, então saíamos para fazer as coisas e Nancy não podia ir junto.

Só queríamos anunciar que éramos um casal à nossa maneira, em nosso próprio ritmo, mas eles sempre acabam nos antecipando. E você acaba sempre sendo exposto. Você está numa praia do Mediterrâneo, de mãos dadas em um daqueles inocentes e belos dias primaveris, pensando: “Isso é tão bom, ninguém por perto”. E no dia seguinte vai conferir as mídias e descobre que foi fotografado na praia em uma pose nada lisonjeira.

Se eu tivesse que dizer uma palavra sobre Nancy, eu diria que ela é *verdadeira*. Tenho uma bela foto de quando fomos à Casa Branca. Na foto, Nancy e eu estamos conversando com Barack e Michelle Obama, estamos rindo de algo que o presidente disse, e Nancy está prestando muita atenção. Ela é uma pessoa excelente. Multifacetada. Ela gerenciava uma empresa de caminhões, então tem esse lado dela, que é muito de executiva. Nancy tem esse lado administrativo e superprático. É muito interessante entabular uma conversa com ela sobre qualquer assunto. Ela é um doce – realmente, como diz a canção, “*My valentine*”.

A expressão “*For life*” nesta canção é algo que Nancy abraçou para valer. Conhecemos o pintor Ed Ruscha, que gosta de usar letras em seus quadros, então ela perguntou se ele podia fazer um quadro para o meu aniversário. É um dos quadros mais bonitos de Ed e diz apenas: “*For life*”, para a vida toda.

MY VALENTINE.

FEB 10. 11

① What if it rained
we didn't care
she said that someday soon
The sun was going to shine
And she was right
This love of mine
my valentine

② As days and nights
would pass me by
I'd tell myself that I
was waiting for a sign
Then she appeared.
A love so fine.
my valentine

[MIDDLE] And I will love her
for life,
I know I'll never
let a day go by
without remembering the reasons why
she makes me certain that I can fly

③ And so I do
without a care
I know that someday soon
The sun is going to shine
And she'll be there
This love of mine
my valentine

SOLO
(MIDDLE)
VERSE
①



Com Nancy para receber o Prêmio Gershwin de Canção Popular da Biblioteca do Congresso. Casa Branca, Washington, DC, 2010

Foi tudo muito romântico. Diante do piano, embarquei em todos os tipos de pensamentos amorosos em relação a Nancy,

e notei que os garçons que faziam a limpeza começaram a prestar atenção em mim. A gente percebe quando alguém está de orelha em pé, nos escutando, mesmo quando está fingindo apenas fazer o seu trabalho. Mas foi bonito e romântico, foi um momento perfeito.



Nancy, 2007

N

Nineteen Hundred and Eighty Five

No More Lonely Nights

The Note You Never Wrote

Nothing Too Much Just Out of Sight



Nineteen Hundred and Eighty Five

COMPOSITORES	Paul McCartney e Linda McCartney
ARTISTA	Paul McCartney e Wings
GRAVAÇÃO	EMI Studios, Lagos; e AIR Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Band on the Run</i> , 1973 Lado B do single "Band on the Run" nos EUA, 1974

Oh no one ever left alive
In nineteen hundred and eighty five
Will ever do
She may be right
She may be fine
She may get love but she won't get mine
'Cause I got you

Oh I oh I
Well I just can't get enough of that sweet stuff
My little lady gets behind

Oh my mama said the time
Would come when I would find myself
In love with you

I didn't think
I never dreamed
That I would be around to see it
All come true

Woh I oh I
Well I just can't get enough of that sweet stuff
My little lady gets behind



Filmagens do documentário *One Hand Clapping*. Abbey Road Studios, Londres, 1974

QUANDO EU LI *1984*, DE GEORGE ORWELL, EU ERA SÓ UM PIRRALHO, e pensei que o ano ficava em um futuro tão longínquo que eu talvez nem vivesse para vê-lo. O mesmo aconteceu com o filme *2001 : uma odisseia no espaço* – e hoje essas datas já ficaram para trás.

A ideia por trás da canção é que esse relacionamento era o nosso destino. Ninguém no futuro distante jamais vai chamar minha atenção, porque eu tenho você. Mas, quando isso foi escrito, 1985 estava doze anos adiante; não era um futuro muito distante – representa o futuro somente nesta canção. Basicamente, esta é uma canção de amor sobre o futuro.

Às vezes, você tenta evitar o uso da palavra “amor” numa canção, mas também já escrevi uma canção perguntando o que há de errado com canções de amor bobinhas. É algo em que eu penso. “Amor” é uma palavra incrivelmente importante e um sentimento incrivelmente importante, porque está acontecendo em todos os lugares, em toda a existência, neste exato momento. Penso no planeta como um todo e em toda a espécie humana. Penso em como agora na China duas pessoas que se amam estão se casando e assumindo o compromisso de passar a vida inteira uma com a outra, ou na América do Sul, agora uma mãe dá à luz um filho e ama esse neném, e o pai também está amando o neném. Meio óbvio onde eu quero chegar: que essa “coisa do amor” é global, realmente universal. E isso vale não só para os humanos, mas também para os animais, dos quais muitas vezes nos esquecemos, e esse elemento em comum supera o fato de que isso pode ser piadas. Mas você está sempre tentando dizer de uma forma que não seja piadas. É por isso que escrevo sobre esse tema.



Sessões de gravação de *Band on the Run*. EMI Studios, Lagos, 1973

Às vezes, você tenta evitar o uso da palavra “amor” numa canção, mas também já escrevi uma canção perguntando o que há de errado com canções de amor bobinhas. É algo em que eu penso. “Amor” é uma palavra incrivelmente importante e um sentimento incrivelmente importante, porque está acontecendo em todos os lugares, em toda a

existência, neste exato momento. Penso no planeta como um todo e em toda a espécie humana.

NINETEEN HUNDRED AND
EIGHTY FIVE.

① Oh No one ever left alive in 1985, will ever
do
She may be right
" " " fine
She may get love but she won't get mine
Cos I got you
Oh I - Oh I
well I just cant get enough of that sweet
stuff my little lady gets behind

INTERLUDE

② Oh my mama said the time would come when I would
find myself
In love with you
I didnt think
I never dreamed ~~that I would be around~~
That I would be around to see it all come
with I - Oh I true
well I just cant get enough of that sweet stuff
My little lady gets behind.

INTERLUDE

Repeat ①

FINALE

No More Lonely Nights

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	AIR Studios, Londres
LANÇAMENTO	Single, 1984 <i>Give My Regards to Broad Street</i> , 1984

I can wait another day
Until I call you
You've only got my heart on a string
And everything aflutter

But another lonely night
Might take forever
We've only got each other to blame
It's all the same to me, love
'Cause I know what I feel to be right

No more lonely nights
No more lonely nights
You're my guiding light
Day or night I'm always there

May I never miss the thrill
Of being near you
And if it takes a couple of years
To turn your tears to laughter
I will do what I feel to be right

No more lonely nights
Never be another
No more lonely nights
You're my guiding light
Day or night I'm always there

And I won't go away until you tell me so
No I'll never go away

Yes I know what I feel to be right

No more lonely nights
Never be another
No more lonely nights
You're my guiding light
Day or night I'm always there

And I won't go away until you tell me so
No I'll never go away
I won't go away until you tell me so
No I'll never go away

No more lonely nights



No set de *Give My Regards to Broad Street*. Londres, 1983



Com Sir Ralph Richardson, 1983

CHAMO ISSO DE “DANÇA DAS PALAVRAS”. UM PENSAMENTO ME vem
C mente e, num piscar de olhos, as palavras começam a dançar, um passinho pra cá, outro pra lá. Sem dúvida, esta é uma canção de amor sem rodeios, sobre uma pessoa solitária dizendo: “Mal posso esperar a hora de estarmos juntos”. Outros versos reforçam essa ideia: “*Cause I know what I feel to be right*” e “*You’re my guiding light*”. A canção aborda a angústia de estar longe do seu ente querido e, após o reencontro, o desejo de não se separar de novo – “*May I never miss the thrill/ Of being near you*”.

Quem faz o solo no disco é o David Gilmour. Eu o conheço desde os primórdios do Pink Floyd. Dave é uma espécie de gênio, então eu fiz das tripas coração para usar todos os recursos. Eu admirava muito sua forma de tocar, e volta e meia ele aparecia na mídia; acho que ele havia acabado de lançar o álbum solo *About Face*. Então liguei para ele e convidei: “Quer tocar nesta canção?”. Parecia o tipo de coisa de que ele ia gostar.

Esta canção foi composta por mim especialmente para um filme, junto com outra chamada “Give My Regards to Broad Street”. A canção fez mais sucesso do que o filme. Originalmente, o filme abria comigo andando na estação da Broad Street com uns efeitos sonoros por cima. Mas eu queria fazer uma melodia de filme, então escrevi esta canção para combinar. Mais tarde, eu refiz o arranjo em formato *up-tempo* (acelerado), para que, quando ela tocasse no final, existisse uma versão para dançar.

O título do filme brinca com a velha canção “Give My Regards to Broadway”. Gravamos isso na mesma época de meu álbum solo *Pipes of Peace* e, se não me engano, escrevi parte do roteiro no trem entre Sussex e Londres. O enredo é meio que uma travessura. Dia feio e chuvoso, adormeço a caminho de uma reunião e tenho um pesadelo em que perco a fita máster de um álbum novo. Achamos que Harry, um criminoso aposentado, está de volta ao batente, e vai piratear o material. Temos que encontrar a fita antes da meia-noite;

caso contrário, o sr. Rath, o vilão do filme, assumirá o controle da gravadora.

Foi muito divertido de fazer e teve a participação de convidados especiais, como Ringo e a esposa dele, Barbara. Também marcaram presença George Martin, Tracey Ullman, e Linda, é claro. O lutador Giant Haystacks também ganhou um papel, e Bryan Brown era um dos protagonistas. Fizemos cenários legais, recriando as velhas danças de Liverpool dos anos 1950 para a canção “Ballroom Dancing”, e foi divertido tocar “Eleanor Rigby” no palco do Royal Albert Hall.

No filme, quando as coisas complicam e não conseguimos encontrar Harry nem a fita perdida, entro no pub para ver Ralph Richardson, que interpreta Jim, uma figura paterna meio ao estilo de Polônio. Sir Ralph era um incrível ator shakespeariano, então foi ótimo contracenar com ele, e acho que esse foi o último filme de que ele participou. O personagem de Ralph, Jim, me censura pela correria e aproveita para me dar umas palavras de sabedoria, parafraseando o poema de W. H. Davies, “Leisure” (“Lazer”):

Que vida é essa se de tanto nos preocupar
Falta-nos tempo para contemplar

Acho que eu tinha lido isso na escola, na aula de literatura. Sei que não posso diminuir o ritmo, pois tenho que chegar ao terminal da Broad Street, e a estação de trem exerce um papel importante na trama. E é dela que vem o título do filme.

Estávamos entrando na era dourada dos videocliques, e fizemos dois para esta canção. Um foi filmado na estação de trem à noite, e o outro era uma montagem com os melhores momentos do filme. O single foi muito bem, mas não conseguiu desbancar o número um, que, se não me engano, era “Freedom”, do Wham!.

Mas Gilmour simplesmente arrasou naquele solo, ainda mais na versão do álbum, que é mais longa e lhe permite mais espaço para tocar. É um solo excelente, com o som característico de sua Fender Stratocaster. Em dezembro de 1999, ele tocou guitarra num show que fizemos no The Cavern Club, inaugurado na mesma rua onde ficava o clube original em que os Beatles tocaram. Foi uma boa maneira de se despedir do século 20.



Ringo Starr, Barbara Bach e Paul no set de *Give My Regards to Broad Street*.
Buckinghamshire, 1983





Com Dave Gilmour. Hog Hill Mill, Sussex, 1984

NO MORE LONELY NIGHTS.



① I can wait another day
Until I call you
You've only got my heart on a string
And everything a flutter.

② But another lonely night
Might take for ever
We've only got each other to blame
It's all the same to me love

cos I know — what I feel — to be right

No more lonely nights
CHORUS No more lonely nights
You're my guiding light
Day or night I'm always there

③ Now I never miss the thrill
Of being near you
And if it takes a number of years
To turn your tears to laughter

I will do what I feel — to be right

CHORUS No more lonely nights

END } And I won't go away until you tell me so
BIT } We I never go away

SOLO

Yes I know what I feel to be right
CHORUS

END BIT TWICE — FINISH —

(1) I can wait another day
Until I ~~can~~^{call} you
You've only got my heart on a string
And everything a flutter

(2) But another lonely night
~~Could~~^{BE} take for ever (could break the camel)
W'd only have each other to blame
~~It's all the same to me love,~~
~~IT SEEMS A SHAME TO ME LOVE~~
But I know
What I feel
To be right

CHORUS.

You're my guiding light
(Let the world know)

You're my guiding light
You're my guiding light
Day or night you're always there.

(3) May I never miss the thrill
Of being ^{NEAR} you

But I know
What I feel
To be right

CHORUS

(v.b. Agger through..)

You're my guiding light (never need another)
" " " "
day or night you're always there.

The Note You Never Wrote

COMPOSITORES	Paul McCartney e Linda McCartney
ARTISTA	Wings
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>At the Speed of Sound</i> , 1976

Later on the story goes
A bottle floated out to sea
After days when it had found the perfect spot
It opened up

And I read the note
That you never wrote to me

After all I'm sure you know
The Mayor of Baltimore is here
After days now he can finally appear
Now at last he's here

But he never is gonna get my vote
'Cause he never is gonna get a quote

From the little note
That you never wrote to me

Further on along the line
I was arrested on the shore
Holding papers of governments galore
I was taken in

But I read the note that you never wrote
Yes I read the note that you never wrote
Oh I read the note that you never wrote to me
To me

O GUITARRISTA SOLO É JIMMY McCULLOCH – NÃO CONFUNDIR com Henry McCullough –, e ele fez um solo incrível. Chega a lembrar o Dave Gilmour. O arranjo como um todo é meio onírico e floydiano. É o que chamamos de “lapso floydiano”.

O Pink Floyd fez discos excelentes nos anos 1970. *The Dark Side of the Moon* foi lançado em 1973, e teria sido natural que o Wings fizesse algo naquele estilo. Muita gente fez. Uns anos atrás, o álbum *Morning Phase* do Beck tinha muitas semelhanças com os álbuns do Floyd. Ganhou o prêmio de Álbum do Ano no Grammy. Escutei e pensei: “Isso deve muito ao Pink Floyd”. A esfera do Pink Floyd era quase uma esfera extraterrestre, então era um mundo legal para ir. Claro, esse personagem do prefeito de Baltimore eu tive que inventar. Por quê? Porque soava bem. Não me preocupei muito com o significado. Talvez a canção desenvolvesse um significado em algum ponto. Ou talvez alguém descobrisse um significado.

As cantigas de ninar ninguém sabe necessariamente o que significam. Nem mesmo conhecemos teorias sobre o que elas significam; simplesmente são passadas de geração em geração. Significam isso ou aquilo, ou não significam absolutamente nada em alguns casos, mas na realidade não importa. Ficamos presos a essa ideia de que tudo deve ter um significado, de que existe uma lógica por trás de tudo, mas isso está longe de ser verdade. Você tem que se entregar ao poder do que antigamente chamávamos de inspiração.

Em geral eu demoro algumas horas para fazer uma canção. Às vezes elas surgem mais rápido, mas normalmente são cerca de três a quatro horinhas sentado ali, pensando nela, e vem a primeira estrofe, depois a segunda. No início de nossas carreiras, quando John e eu começamos a compor canções, era mais ou menos esse tempo que demorávamos. Eu ia até a casa dele, e um se sentava na frente do outro. Se a sessão começasse ao meio-dia, ou à uma da tarde, começávamos a compor e eu ia embora lá pelas três ou quatro horas. Talvez você pense que em alguns dias simplesmente disséssemos: “Não dá. Me desculpe, amigo. Estou me sentindo um pouco improdutivo, sabe”. Mas não. Sempre que nos sentávamos para compor, surgia uma canção. Isso é espantoso. E a grosso modo acho que continua sendo verdade. Agora o perigo é ter dispositivos como o iPhone que pensam que um esboço é uma canção; é muito fácil em alguns aspectos. Ou você a deixa de lado e pensa: “Vou terminar isso mais tarde”, ao passo que John e eu não tínhamos como fazer isso. Não faria sentido para nós nos encontrarmos e escrevermos: “*Let me take you down/ 'Cause I'm going to...*” e então dizer “Ok, a gente se vê amanhã” ou “vamos terminar isso mais tarde”. Não faria sentido algum.

Então, dizíamos: “Strawberry Fields. Sim, é isso mesmo”, e anotávamos num bloquinho, e esse era o nosso manuscrito; essa era a música. Sabíamos que esse verso vinha na sequência e, seja lá qual de nós o tivesse escrito, ele se encaixava. Após três ou quatro horas, você se sentia um pouco entediado, perdendo vigor, então encerrava a sessão. Carl Davis, meu colaborador no projeto do *Liverpool Oratorio*, costumava dizer que o cérebro humano se embaralha após três horas de esforço mental, e você simplesmente não consegue um desempenho tão bom quanto antes. Sempre constatei a veracidade disso.

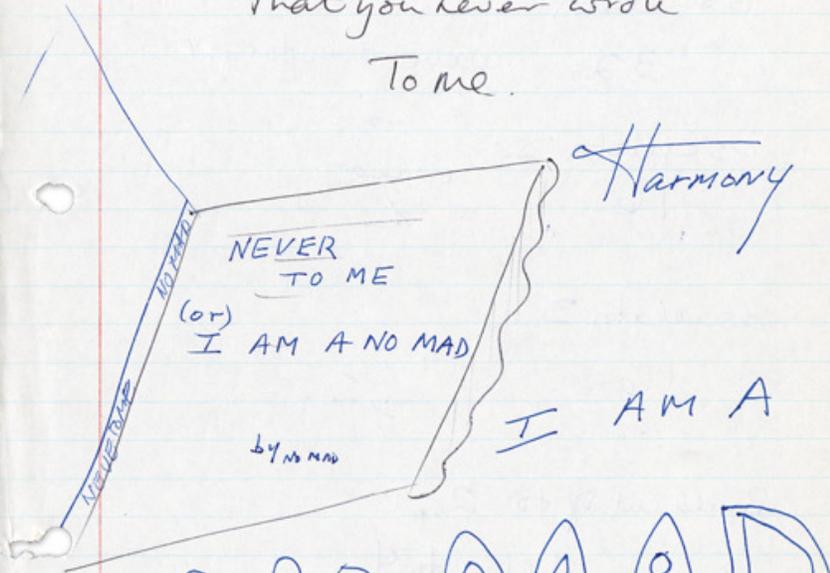


Arte da partitura de "The Note You Never Wrote"

Tive muita sorte no Wings. Não havia pressão nenhuma das gravadoras, que no caso do Wings foram principalmente a Parlophone no Reino Unido e a Capitol nos Estados Unidos. E também a Columbia por um curto período. Eu só pedia que meus agentes ou empresários fizessem um acordo de três ou quatro discos ou coisa parecida. Assim, eu sabia que tinha cerca de cinco anos para cumprir o contrato, e eu fazia praticamente um

álbum a cada um ou dois anos. Tive a sorte de ter essa liberdade, então eu fazia composições sempre que tinha vontade, o que acontecia quase sempre quando eu acabava de tirar uma folga, e encaixava isso nos planos da família. Em vez de ficar sem fazer nada, eu ia compor algo. Sempre com violão ou piano, nunca com outra coisa, e um bloquinho e um lápis com borracha na ponta (já naquela época eu era da velha guarda). Quando você tiver composições suficientes, é hora de colocar essas canções numa garrafa, para que você possa compor um pouco mais. Eu gosto de limpar o convés e deixar essas canções flutuarem no mar.

And I read the note
That you never wrote
To me.



NO MAD





Com Jimmy McCulloch. Abbey Road Studios, Londres, 1977

Nothing Too Much Just Out of Sight

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	The Fireman
GRAVAÇÃO	Hog Hill Mill, Sussex
LANÇAMENTO	<i>Electric Arguments</i> , 2008

Yeah na
Oh na na na na na
Yeah road too all bright

Now nothing too much just outta sight
You say you love me this is true
The best thing to do is to lie down beside me
I said I love you
Now nothing too much just outta sight

Yeah na na na na na
Oh don't you want to be fair
In the beautiful air in the twilight
Of the half-night
It was all bright all bright

I said I love you
I thought you knew
The last thing to do was to try to betray me
The new morning light, I'll never forget it
That's just outta sight

Yeah na na na na na
Twilight of the half-night
Southwest
I was barely obsessed
Nothing too much all bright

All I can remember the beautiful air
I can't remember why did you take me there
Don't you try to betray me
You don't wanna betray me
I was barely obsessed
I was barely obsessed
With the way she undressed

Bright nothing too half-night
It was all right all bright
Now nothing too much just outta sight

Now nothing too much just outta sight
In the beautiful air

Oh don't you wanna be frightened of the half-night
Beautiful air
On the road to the west

I was barely obsessed
By the way she undressed in the moonlight
In the twilight of the half-night
It was all right all bright

All bright
Well nothing too much
It was all right
Just outta sight

The last thing to do was to try to betray me



Com Keith Smith, Eddie Klein, Hugo Nicholson, John Hammel, Youth (Martin Glover) e Paul Taylor, durante as sessões de gravação do álbum *Rushes*. Hog Hill Mill, Sussex, 1995

QUEM ME ENSINOU A EXPRESSÃO “*NOTHING TOO MUCH, JUST OUT OF SIGHT*” foi o meu amigo nigeriano Jimmy Scott. Na década de 1960, sempre nos encontrávamos nos clubes de Londres, e ele tinha uns bordões ótimos. Jimmy foi o cara que me ensinou nada menos que “Ob-La-Di”, então você pode dizer que ele alcançou um *status* lendário. Esta – “Nada além da conta, só fora de vista” – era outra de suas expressões típicas. Naquela época, as expressões estavam na moda. Creio que funciona assim em todas as gerações, mas acho que nos anos 1960 a linguagem começou a se tornar um pouco menos formal, especialmente nas letras das canções. Tínhamos expressões como “longe pra dedéu”, e outra era “além da conta”. Eu me lembro de que eu dizia: “Puxa, isso foi além da conta”. E Jimmy respondia: “Nada além da conta, só fora de vista”. Pensei: “Gosto disso; é muito bom”.

Esta canção é de um projeto paralelo chamado The Fireman. Tenho um amigo produtor com o codinome “Youth” – nome real, Martin Glover –, e ele tocava no Killing Joke. Anos atrás ele fez um remix para mim. Eu pegava uma canção e dava a alguém para que desse a ela uma nova roupagem. Fiquei amigo do Youth, então disse: “Venha ao meu estúdio. Vamos fazer algo”.

Fizemos coisas de puro improviso, e foi emocionante. Eu realmente adoro trabalhar assim. Você não consegue fazer isso se estiver tentando compor “Lady Madonna” ou “Eleanor Rigby”. Você não consegue simplesmente inventar canções assim no estúdio; tem que ser um pouco mais disciplinado. Mas ele veio e começamos esse projeto. Decidimos que o duo se chamaria The Fireman, e lançamos o nosso primeiro disco, *Strawberries Oceans Ships Forest*, em 1993, que surfa na onda da música trance ambiente. Era como se ele tivesse varado a noite fazendo

a mixagem até o amanhecer. Nós o lançamos e não vendeu quase nada, o que era mais ou menos o que queríamos; as pessoas gostam de pensar que estou sempre buscando um hit número um, mas a verdade é que gosto muito de um projeto underground, que as pessoas têm de farejar. “Quem é The Fireman?”. Dizíamos: “Não temos nem ideia”. Esse anonimato foi muito libertário e divertido.

Fizemos o segundo álbum, *Rushes*, e os dois primeiros foram instrumentais. Chegamos ao terceiro, e enfim Youth me disse: “Vá ao microfone. Imagine-se na pele de um DJ matinal do Arizona que fala pelos cotovelos. Não pare”. Daí ele selecionava a melhor parte, fazia um loop, cortava e só brincava com aquilo. Então, eu pegava o microfone e dizia: “Bom dia, a manhã está linda, e o sol está brilhando!”, e ele cortava tudo e juntava. Até então, nunca tínhamos feito uma canção com letra.

No terceiro e mais recente álbum – de 2008, de onde vem esta canção –, Youth me disse: “Bem, Paul, por que não canta algo?”. Falei: “Bem, não tenho algo para cantar”, e ele me lançou um olhar maroto, querendo dizer: “Vamos lá! Você consegue”. Daí eu pensei: “Que droga, mas quer saber? Tudo bem”. Então peguei o microfone e alertei a todos na sala – só o engenheiro, os roadies e os caras – “Ok, aviso aos navegantes: não tenho ideia do que vai sair aqui, então isso pode se tornar meio constrangedor. Talvez o momento mais embaraçoso de minha carreira musical”.

Tive a ideia de usar “*nothing too much, just outta sight*”, a expressão de meu amigo Jimmy Scott, e concordamos que era um bom ponto de partida. Então eu simplesmente pegava o microfone e fazíamos algum tipo de apoio antes de gravar o

vocal – a bateria insistente e, nesta aqui, a slide guitar distorcida –, e então eu sabia que tinha que gritar um pouquinho.

O normal é eu ter uma ideia do que vou cantar, mas nesse caso eu não tinha. Talvez eu só rabiscasse algo num pedaço de papel e cantasse para ver se funcionava. No meu jeito habitual de compor, tenho que me adequar ao ritmo e à métrica que eu mesmo estabeleço, mas o fluxo de consciência é obviamente menos restrito, então o resultado é algo assim, que soa como um poema da geração “beat”. Acho que só ensaiei umas vezes gritando a letra, simplesmente deixando rolar e tentando captar as rimas. Quando você se senta para compor, pode pensar: “Bem, eu consigo fazer melhor do que isso”, mas aqui tem tudo a ver com livre associação, então não há tempo para preparativos. Você vai pegando a primeira rima que aparece.

O título do álbum – *Electric Arguments* – é de um verso do poema “Kansas City to St. Louis”, de Allen Ginsberg. Tive um pouco de contato com Allen, e ele costumava dizer: “O primeiro pensamento é o melhor pensamento”, mas depois eu o flagrava corrigindo seus poemas!

No meu jeito habitual de compor, tenho que me adequar ao ritmo e à métrica que eu mesmo estabeleço, mas o fluxo de consciência é obviamente menos restrito, então o resultado é algo assim, que soa como um poema da geração “beat”.



Trabalhando com Youth na arte do álbum *Electric Arguments*. Londres, 2008





Arte de *Electric Arguments*



Com Youth. Londres, 2008

O

Ob-La-Di, Ob-La-Da

Oh Woman, Oh Why

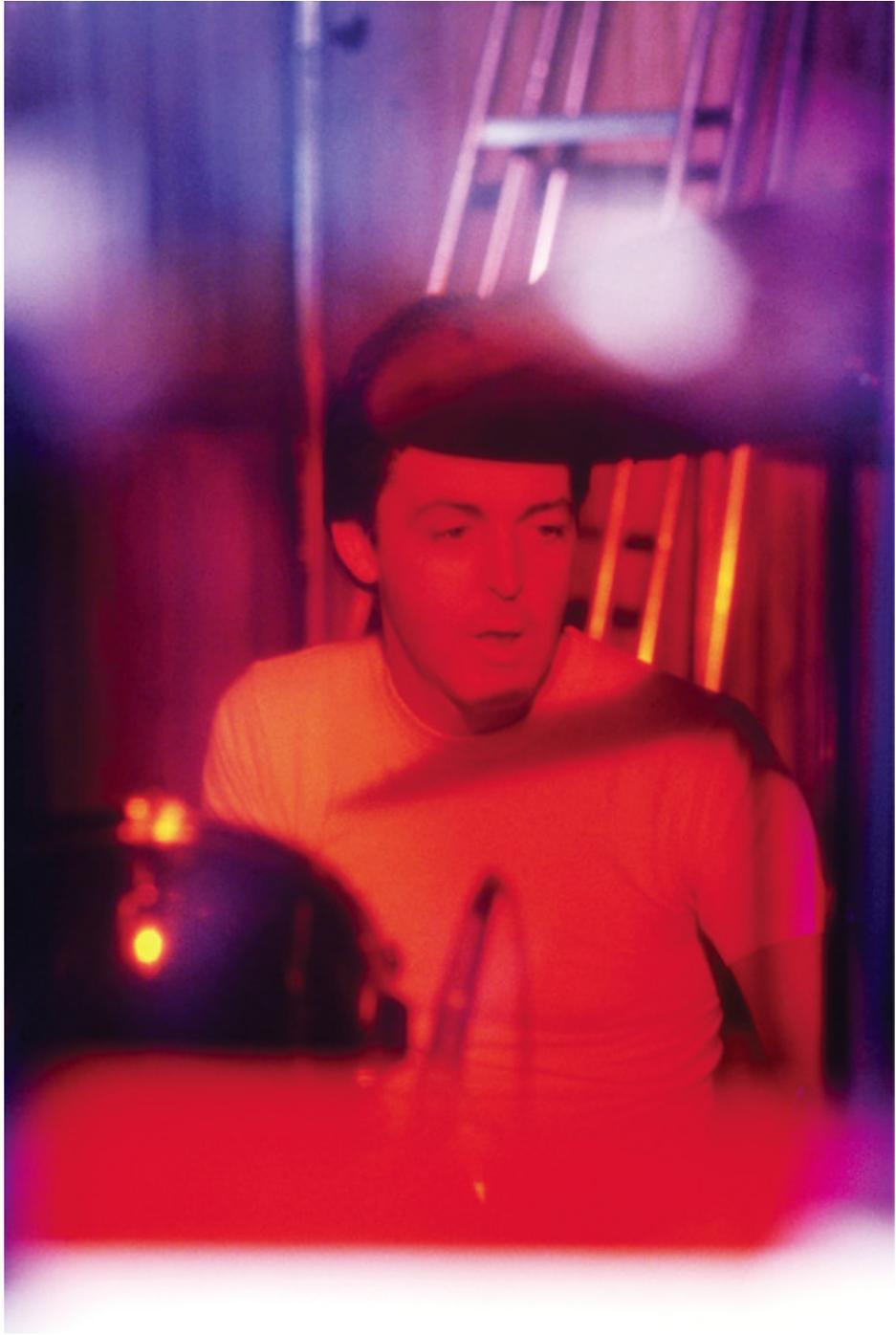
Old Siam, Sir

On My Way to Work

Once Upon a Long Ago

Only Mama Knows

The Other Me



Ob-La-Di, Ob-La-Da

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>The Beatles</i> , 1968

Desmond has a barrow in the market place
Molly is the singer in a band
Desmond says to Molly, Girl, I like your face
And Molly says this as she takes him by the hand

Ob-la-di, Ob-la-da, life goes on
Bra, la-la how the life goes on
Ob-la-di, Ob-la-da, life goes on
Bra, la-la how the life goes on

Desmond takes a trolley to the jeweller's store
Buys a twenty carat golden ring
Takes it back to Molly waiting at the door
And as he gives it to her she begins to sing

Ob-la-di, Ob-la-da, life goes on
Bra, la-la how the life goes on
Ob-la-di, Ob-la-da, life goes on
Bra, la-la how the life goes on

In a couple of years
They have built a home sweet home
With a couple of kids running in the yard
Of Desmond and Molly Jones

Happy ever after in the market place
Desmond lets the children lend a hand
Molly stays at home and does her pretty face
And in the evening she still sings it with the band

Ob-la-di, Ob-la-da, life goes on
Bra, la-la how the life goes on
Ob-la-di, Ob-la-da, life goes on
Bra, la-la how the life goes on

In a couple of years
They have built a home sweet home
With a couple of kids running in the yard
Of Desmond and Molly Jones

Happy ever after in the market place
Molly lets the children lend a hand
Desmond stays at home and does his pretty face
And in the evening she's a singer with the band

Ob-la-di, Ob-la-da, life goes on
Bra, la-la how the life goes on
Ob-la-di, Ob-la-da, life goes on
Bra, la-la how the life goes on
And if you want some fun
Take Ob-la-di-bla-da

TÍNHAMOS UM PROBLEMA: OS NOSSOS SHOWS TERMINAVAM tão tarde que, ao voltarmos para Londres, pubs e restaurantes já estavam todos fechados. Por isso, a única maneira de conseguirmos uma bebida e algo para comer era “ir a um clube”, como se costumava dizer. Acabou se tornando um estilo de vida. Voltávamos de um show e, chegando a Londres, imediatamente íamos a um clube. Um de meus prediletos era o Bag O’Nails. Tinha também o Speakeasy. O Revolution. O Scotch of St. James. O Cromwellian. Mais tarde, quando os outros eram casados e moravam nos subúrbios, eu ia sozinho.

Foi num desses clubes que conheci o nigeriano Jimmy Scott, o tocador de conga de quem eu gostava muito. Jimmy tinha um bordão para cada coisa, e ele os usava o tempo todo, um dos quais era “*Ob-La-Di, Ob-La-Da, life goes on, bra*”. Alguns pensam que “Ob-La-Di, Ob-La-Da” é uma expressão iorubá que significa “*comme ci, comme ça*” (“mais ou menos”). Outros pensam que essa expressão foi inventada pelo próprio Jimmy Scott. E tem gente que pensa que “*bra*” se refere a “*brassiere*” (“sutiã”), em vez de um termo africano para “*bro*” (“mano”).

Eu gostava desse sentimento de *comme ci, comme ça, que sera sera*. Então comecei a compor uma pequena e bem-humorada “canção de personagens”, sobre Desmond e Molly e sua filharada. É uma mescla de elementos africanos e

jamaicanos. Tenho certeza de que Desmond foi batizado em homenagem a Desmond Dekker, o artista jamaicano de ska e reggae cuja canção “Israelites” fez muito sucesso no final de 1969. Ele já havia feito um grande sucesso no Reino Unido em 1967 com a música “007”.

Quando Desmond pega um bonde (“*takes a trolley*”), acho que estou pensando no sistema de bonde de São Francisco. O último show dos Beatles foi em São Francisco. Embora “*tram*” e “*trolley*” sejam sinônimos, existe uma diferença abismal entre “*Desmond takes a tram*” e “*Desmond takes a trolley*”. Algumas coisas se encaixam ritmicamente ou não. “*Tram*” soa estranho numa canção, enquanto “*trolley*” abre o leque de possibilidades rítmicas. Era comum John e eu conversarmos sobre compor canções que tivessem um tom bastante coloquial. “*Desmond takes a trolley to the jeweller’s store*” não é muito floreado. É algo que pode estar na boca do povo. Por que o material dos Beatles continua tão acessível às pessoas? Talvez seja esse o segredo. É porque estamos falando diretamente, nada mais.

Mas, não importa o quanto você esteja sendo direto, sempre há espaço para interpretação. Por exemplo, a palavra “*trolley*” também pode significar “carrinho de compras”. A ideia de encher um carrinho de compras na joalheria é muito engraçada, principalmente quando Desmond volta com um anel de noivado de vinte quilates (“*twenty carat*”). De um jeito ou de outro, é uma coisa bem de nosso cotidiano.

Isso é algo que eu ainda busco. Tenho uma forte conexão com as coisas simples. A minha câmera escrutina o entorno e perscruta a vida em busca de pistas e histórias. Quando estou a bordo de um ônibus, avião ou trem, minha imaginação começa a flunar. Eu amo as verdades singelas. Eu amo o fato de que a

grande maioria das pessoas, sejam da Mongólia, da Índia ou dos EUA, se identificam de cara com a ideia de família e vida familiar, a imagem de crianças correndo no quintal. Se eu me plugar nisso, vou me relacionar com as pessoas.

SONG TITLES.

I'M SO TIRED, John in bed.
 DON'T PASE ME BY, Ringo as fiddler (C+W handout.)
 BLACKBIRD, Blackbird from bird book.
 EVERYBODYS GOT SOMETHING TO HIDE EXCEPT FOR ME AND MY MONKEY, Black space.
 GOODNIGHT, Ringo saying goodnight to his kids.
 YER BLUES, Blues.
 OB LA DI, OB LA DA, Jimmy Scott and wife in market
 ROCKY RACCOON, mal as Rocky being shot by Dan while
~~WILD BONEY PIE,~~ (Hollywood handout) Lil sits on 4 poster.
 MOTHER NATURES SON, Paul by stream.
 BACK IN THE U.S.S.R., Paul throwing flowers to fat Russian (BOAC)
 SEXY SADIE, Black vinyl special.
 WHILE MY GUIYAN GENTLY WEEPS, Guitar rain splashd window
 NOT GUILTY, George smiling behind bars.
 HELTER SKELTER, Beatles on helter skelter
 CRY BABY CRY, Alice fancy dress party on lawn.
 REVOLUTION NO. 9, white space
 WHAT'S NEW MARY JANE, Alexis machine.
 CHILD OF NATURE, John standing in hot sun.
 HAPPINESS IS A WARM GUN, John's hand on steel gun.
 THE CONTINUING STORY OF BUNGALOW BILL, Ringo as tiger. John as heavily armed Bill.
 JULIA, Picture of Julia - or of cloud.
 POLYETHENE PAM, On person.
 MAXWELLS SILVER HAMMER,

Anotações de Paul e John para o álbum, 1968

Desmond has a barrow in the market place
Molly is the singer in a band
Desi says to Molly girl I like your face,
And Molly says this as she takes him by the hand
CHORUS Obla dee Obla da, life goes on, bra,
la-da how the life goes on.

Desmond takes a trolley to the jewellers store
Buys a twenty-carat golden ring,
Takes it back to Molly watching at the door
And as he gives it to her, she begins to sing
CHORUS

In a couple of years they have built a home sweet home
With a couple of kids running in the yard of
Desmond & Molly Jones
~~Desmond~~ Happy ever after in the market place
Desmond lets the children lend a hand
Molly stays at home & does her pretty face
And in the evening she still sings this with the band
CHORUS

Oh Woman, Oh Why

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	CBS Studios, Nova York
LANÇAMENTO	Lado B do single "Another Day", 1971

Woman, oh why why why why why
What have I done?
Oh woman, oh where where where where where
Did you get that gun?
Oh what have I done?
What have I done?

Well I met her at the bottom of a well
Well I told her I was tryin' to break a spell
But I can't get by, my hands are tied
Don't know why I ever bother to try myself
'Cause I can't get by, my hands are tied

Oh woman, oh why why why why why
What have I done?

Oh woman, oh where where where where where
Did you get that gun?
Oh what have you done?
Woman, what have you done?

Well I'm fed up with your lying cheating ways
But I get up every morning and every day
But I can't get by, my hands are tied
Don't know why I ever bother to try myself
'Cause I can't get by, my hands are tied

Oh woman, oh why why why why why
What have I done?
Oh woman, oh where where where where where
Did you get that gun
Woman, what have I done?
What have you done?
Woman, what have I done?
Oh woman, oh why

UM SUBGÊNERO DO BLUES DE QUE EU GOSTO MUITO SÃO AS canções do tipo “Mulher, você me fez mal”. Não sei se tantos infortúnios podem ter mesmo acontecido com todos esses músicos de blues. Parece que existe uma quantidade enorme de malfeitoras por aí. Suspeito que talvez existam alguns malfeitores também!

Esta é uma canção que se parece um pouco com “Frankie and Johnny”, um conto sobre sujeiras e suas inúmeras manifestações, que foi gravada por inúmeros artistas, incluindo a versão de Lead Belly de 1935:

*It was not murder in the first degree
It was not murder in the third
A woman simply dropped her man
Like a hunter drops a bird
He was her man, but she shot him down*

Eu estava me conectando a esse sistema imagético quando escrevi: *“I met her at the bottom of a well”*. Achei que era uma imagem mais interessante dizer que a conheci no fundo do poço do que, digamos: “Eu a conheci na Bourbon Street” ou “Eu a conheci num bordel em Paris”. Eu até gosto de ser direto, mas não necessariamente literal.

A própria ideia do poço está mais ligada à tradição popular. Sem falar que corre um subtexto erótico na imagem do poço. Penso em “You Don’t Miss Your Water”, de William Bell. Eu gravito em torno dessas canções por outro motivo: estou procurando um veículo para minha voz. Quero que a minha voz fique meio suja e quero criar um belo e sujo pano de fundo. Tento deixar minha voz cantar algo mais blues em vez de tentar segurar a melodia. É legal soltar os vocais.

Quando você vai ao cerne da questão, em tudo que eu já fiz – nos Beatles, no Wings ou solo –, há uma subcorrente de música negra. Você pode chamar de blues, mas pode ser soul. Muitas bandas de brancos se inspiram em músicos e cantores negros. Se você pensar nas primeiras coisas dos Beatles, eram basicamente covers de cantores negros: “You Really Got a Hold on Me”, “Twist and Shout”. Adorávamos Chuck Berry, Fats Domino, Little Richard. Depois vieram os caras brancos – Elvis, Gene Vincent, Buddy Holly, Carl Perkins, Jerry Lee Lewis – que já traziam essa influência da música negra. Ou seja, embora

admirássemos esse pessoal branco, estávamos admirando caras brancos que admiravam os negros. Definitivamente, essa é a base de quase tudo que eu fiz.

Guitar
Drum
Guitar

Chorus Oh woman oh why why

Verse I'm not at the bottom of the well

Chorus Oh woman

I don't feel sick I don't feel so bad
any more
I got over it

(roke all night till I finally
tired the daybreak)

- ① That's Alright Mama.
- ② I'm a gonna love you too.
- ③ Blue moon of Kentucky.
- ④ Mean Woman Blues.
- ⑤ Bad Boy.
- ⑥ Honey Don't
- ⑦ Clarabella.
- ⑧ Whole lotta Shaking.
- ⑨ My Baby Left Me.
- ⑩ Baby lets play house.
- ⑪ One side love affair.
- ⑫ Good Rockin' Tonight.
- ⑬ I dont care if the sun dont shine.
- ⑭ A Fool such as I.
- ⑮ ~~Fool~~ Ever play
- ⑯ Honky-Tonk Blues.
- ⑰ Ain't that a shame. }
Fool, Paradise }
Dorothy. }

I sign & seal
this document.
Oedipus

Lista de canções, final dos anos 1950

16 TRACK IDENTIFICATION CHART							
CBS RECORDS		Studio B		PRODUCER		DATE	
Paul McCartney		2/26/70		D.M.		12/30/70	
NO.	CC. NO.	TITLE					
Sunshines Sometimes							
1	1	BASS DRUM	2 DRUMS Cowbell & Cymbal	3	4 BASS	5 GUITAR	6 GUITAR
	7	8 PAUL	9 PAUL	10 PAUL	11 PAUL	12 PAUL	13 PAUL
9	10	11	12	13	14	15	16
	CHORUS LINDA PAUL	SOLO VOCAL	HI LO BASS CHORUS SOLO PAUL & LINDA	PAUL	PAUL	PAUL	PAUL
Oh Woman, Oh Why							
2	1	BASS DRUM	2 SWANE	3 Hi Hat Small Tom	4 Large Tom Cymbal	5 BASS	6 GUITAR
	7	8 PAUL	9 PAUL	10 PAUL	11 PAUL	12 PAUL	13 PAUL
9	10	11	12	13	14	15	16
	Hi Hat GUITAR	PAUL GUITAR	PAUL VOCAL	PAUL VOCAL	PAUL VOCAL	PAUL VOCAL	PAUL VOCAL
Monkberry							
3	1	BASS DRUMS	2 SWANE Hi Hat Small Tom	3 Large Tom Cymbal	4 VOCAL LINDA	5 VOCAL LINDA	6 GUITAR
	7	8 PAUL	9 PAUL	10 PAUL	11 PAUL	12 PAUL	13 PAUL
9	10	11	12	13	14	15	16
	PAUL GUITAR	PAUL GUITAR	BASS	SOLO OR	HI HAT OR COMBO	SOLO OR PLACE	SOLO COMPI MIBU

Ficha com canais das sessões de gravação do álbum RAM, 1970

Eu estava me conectando a esse sistema imagético quando escrevi: “*I met her at the bottom of a well*”. Achei que era uma imagem mais interessante dizer que a conheci no fundo do poço do que, digamos: “Eu a conheci na Bourbon Street” ou “Eu a conheci num bordel em Paris”. Eu até gosto

de ser direto, mas não necessariamente literal.



Gravação do overdub com o tiro de revólver para "Oh Woman, Oh Why". A&R Studios, Nova York, 1970



Os Beatles com Fats Domino. Nova Orleans, 1964

Old Siam, Sir

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Wings
GRAVAÇÃO	Spirit of Ranachan Studio, Escócia
LANÇAMENTO	Single, 1979 <i>Back to the Egg</i> , 1979

In a village in old Siam, sir
Lived a lady who lost her way
In an effort to find a man, sir
She found herself in the old UK

She waited round in Walthamstow
She scouted round in Scarborough
She waited round in Walthamstow
She scouted round in Scarborough

In a village in old East Ham, sir
She met a fellow who made her reel
Took her rushes to show his mam, sir
Met his dad at the wedding meal

In a letter from old Siam, sir
Came a terrible tale of woe
She decided the only answer
Was to get up a pile of dough

She waited round in Walthamstow
She scouted round in Scarborough
She waited round in Walthamstow
She scouted round in Scarborough

When a relative told her man, sir
He directed her not to stay
In a village in old Siam, sir
Lives a lady who lost her way

In a village in old Siam, sir
Lived a lady who lost her way
In an effort to find her man, sir
She found herself in the old UK

She waited round in Walthamstow
She scouted round in Scarborough
She waited round in Walthamstow
She scouted round in Scarborough

COM SUA SONORIDADE DEVERAS SOFISTICADA, O SPIRIT OF Ranachan Studio nada mais era do que um celeiro com uma sala de controle em um dos cantos.

Nesse período, a doideira estava na ordem do dia – roupas extravagantes e as eras punk e disco –, e mais doido que “Old

Siam, Sir” não fica. Se eu tivesse que avaliar os elementos desta canção, acho que a letra viria em terceiro lugar, depois da atmosfera e do ataque vocal. Aqui eu brinco um pouquinho com aliteração, palavras com os mesmos fonemas – “*waited*” e “*Walthamstow*”, “*scouted*” e “*Scarborough*”. Por que será que eu fico meio envergonhado com esta letra? Talvez seja porque ela não faz muito sentido.

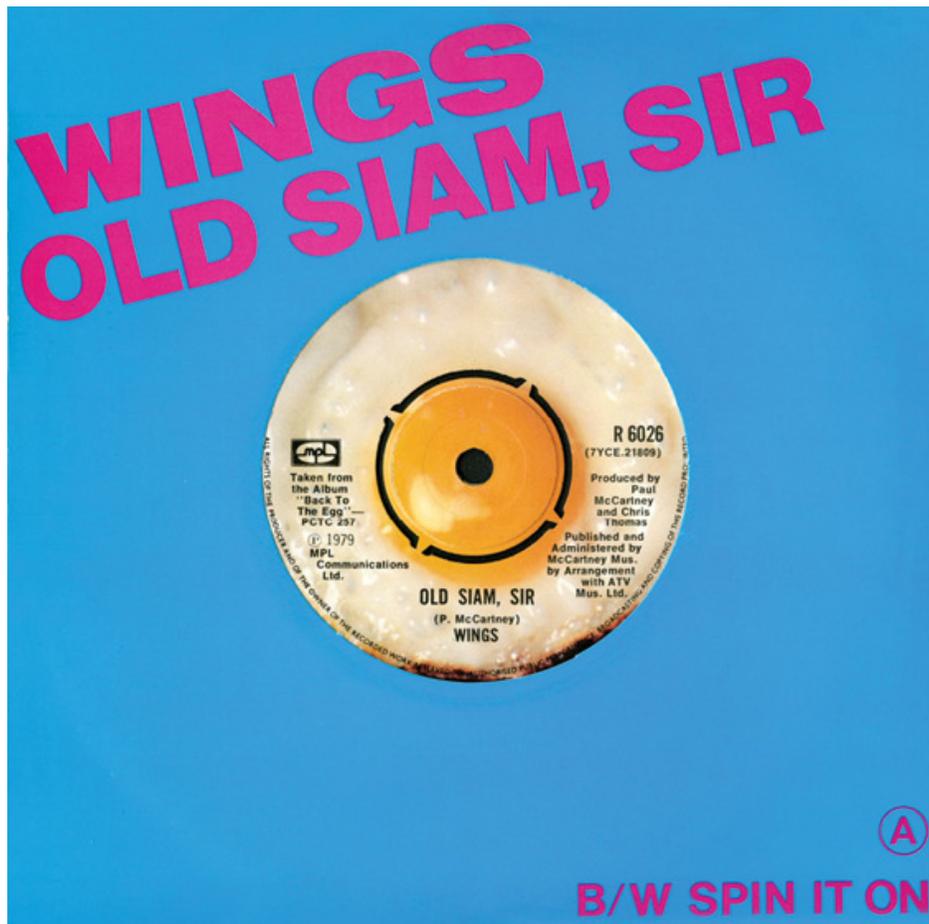
Talvez eu devesse só relaxar, porque nem tudo precisa necessariamente fazer sentido. Há um lado absurdo nela, mas quando você já leu coisas como “Jaguararte”, de Lewis Carroll, tem licença para fazer praticamente qualquer coisa. Outro fato a considerar é que a canção representa uma imigrante asiática no Reino Unido e tenta dar uma ideia de seu choque cultural.

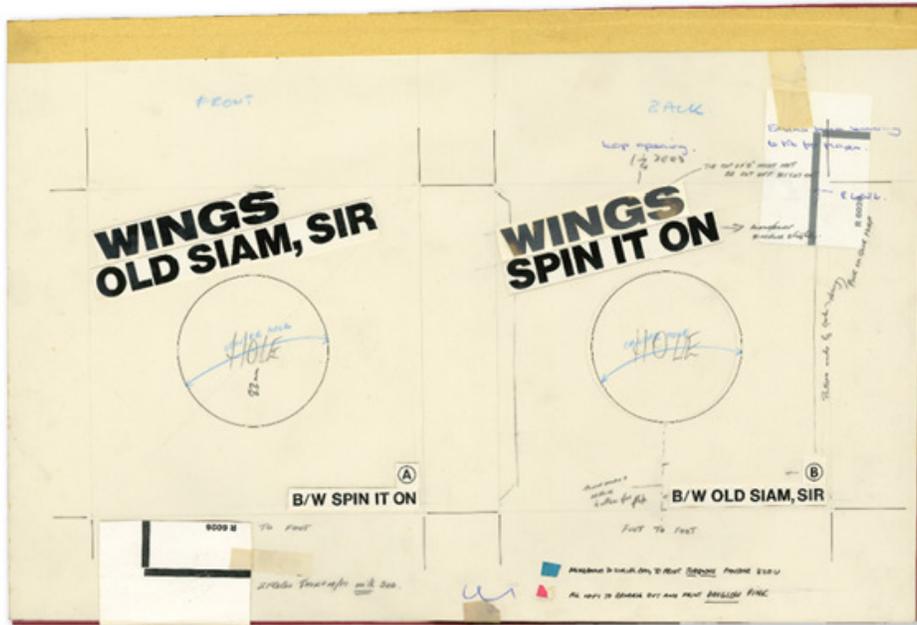
Eu diria que 98% de minhas canções brotam de uma ideia musical, não de ideias líricas, e é provável que esta canção tenha começado com o riff. Às vezes, as palavras simplesmente surgem quando estou compondo a canção, em especial se ela for em torno de um riff, e elas se encaixam na canção e funcionam para cantar. Até mesmo nesta era iluminada, elas são chamadas de letra “simulacro”, uma letra provisória enquanto você mapeia a estrutura da canção. Eu acho que esta canção ficou com a letra provisória.

Só consigo pensar numa única canção em que escrevi a letra primeiro, e foi “All My Loving”, porque eu estava no ônibus da turnê. Em geral, estou sentado com um instrumento, e começa assim. Até mesmo “Eleanor Rigby” iniciou com um acorde em Mi menor. E logo eu começo a tirar ideias desse acorde, e das duas, uma: faço algo suave e melódico ou me levanto e grito – o que parecer mais adequado. E, às vezes, as palavras simplesmente

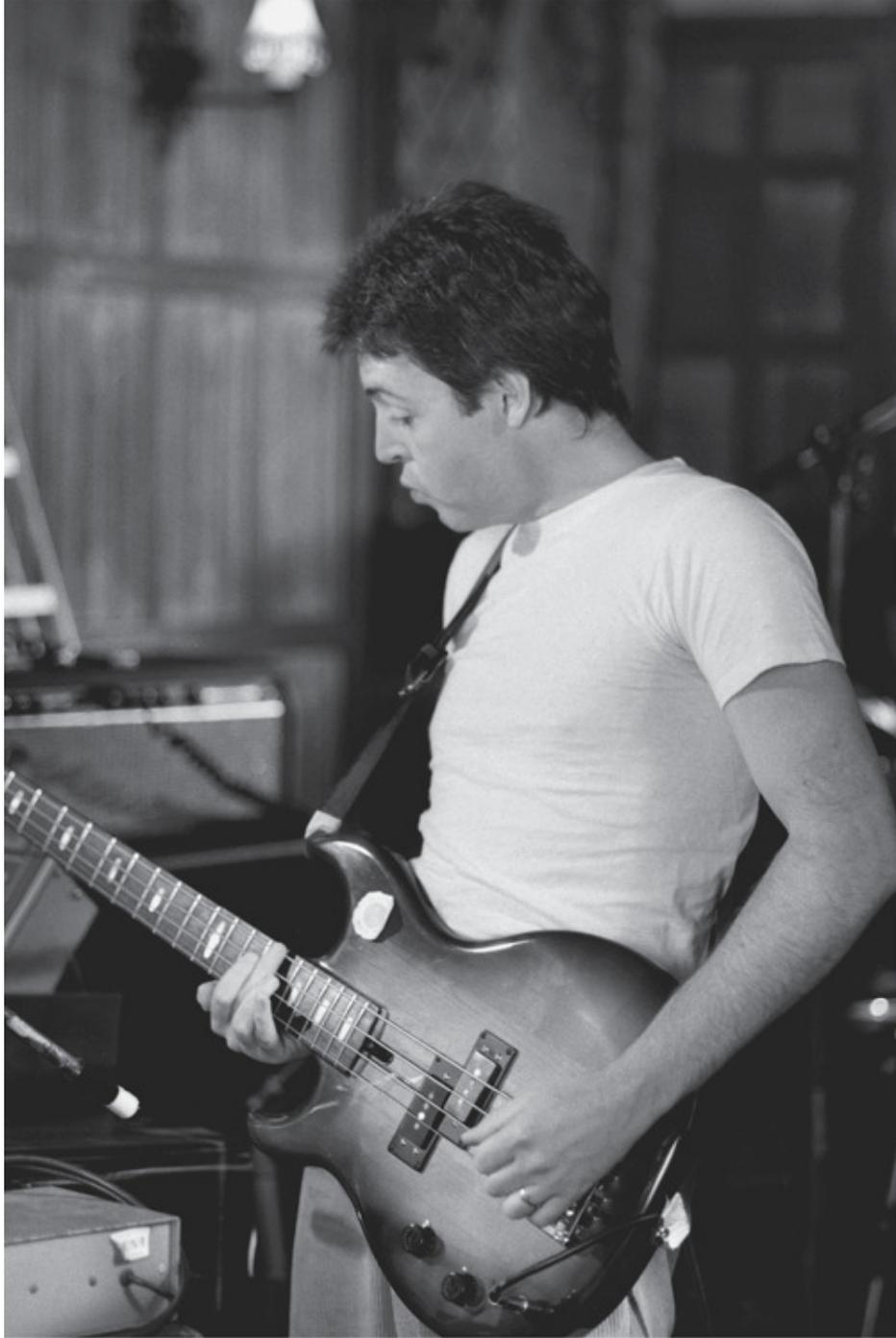
me vêm à boca, e antes de eu me dar conta, lá estava “Old Siam, Sir”.

Em nossos primórdios, quando John e eu ficávamos ouvindo discos, na maior parte do tempo não nos importávamos muito com as palavras – só com o som. O pessoal dizia: “Mas, afinal, e aquela letra?”. Só então nos caía a ficha de que não tínhamos percebido as nuances observadas por eles. Respondíamos: “Pois é”. Tem uma canção de Jim Reeves, “Just Walk On By”, sucesso no início dos anos 1960, e me lembro de que um vigário reclamou dela, alegando que era sobre um divórcio ou um homem tendo um caso. Dissemos: “O quê? Ele só pode estar louco!”. Nunca prestávamos atenção nas letras. Não tínhamos nem ideia do que a canção abordava. Só curtíamos o som dela.





Layout artístico e single de "Old Siam, Sir", 1979



Castelo de Lympe, Kent, 1979

OLD SIAM, SIR.

In a village in Old Siam, Sir
lived a lady who lost her way
In an effort to find a man, Sir
Found herself ~~in~~ in the Old U.K.

She waited round in Walthamstow
she scouted round in Scarborough

Repeat.

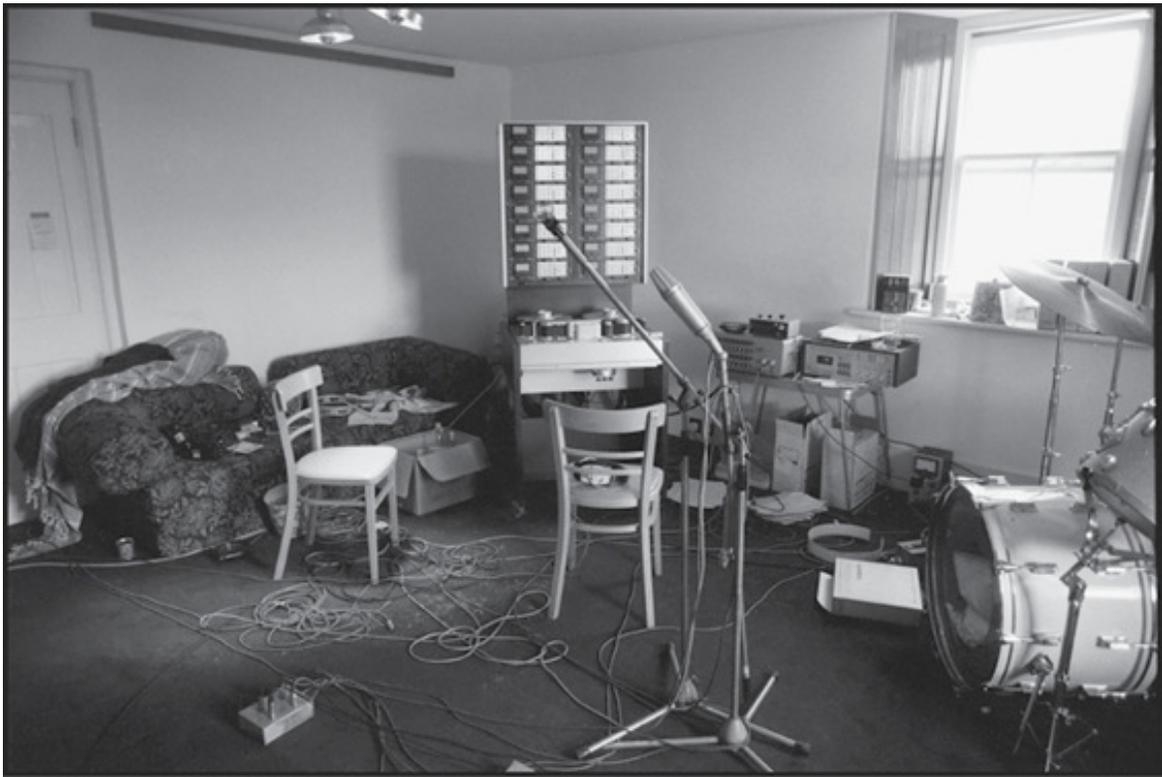
In the village of Old East ~~Siam~~, Sir
~~met~~ ^{MET} a fella that made ~~her~~ a reel
Took her makes to show his man, Sir
met his dad at the wedding meal

In a letter from Old Siam, Sir
came a terrible tale of woe
she decided the only answer
was to get up a pile of dough
She waited round in Walthamstow
She scouted " " Scarborough.

Repeat.

When a relative told her man, Sir,
He directed her not to stay
In a village in Old Siam, Sir
Lives a lady who lost her way

She waited round in Walthamstow



Spirit of Ranachan Studio. Escócia, 1979

Há um lado absurdo nela, mas quando você já leu coisas como “Jaguadarte”, de Lewis Carroll, tem licença para fazer praticamente qualquer coisa.

On My Way to Work

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Hog Hill Mill, Sussex; Abbey Road Studios, Londres; Henson Studios, Los Angeles; e AIR Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>NEW</i> , 2013

On my way to work
I rode a big green bus
I could see everything
From the upper deck
People came and went
Smoking cigarettes
I picked the packets up
When the people left

But all the time I thought of you
How far away the future seemed
How could I have so many dreams
And one of them not come true?

On my way to work

I bought a magazine
Inside a pretty girl
Liked to waterski
She came from Chichester
To study history
She had removed her clothes
For the likes of me

But all the time I thought of you
How would you know that I was there?
How could a soul search everywhere
Without knowing what to do?

On my way to work
As I was clocking in
I could see everything
How it came to be
People come and go
Smoking cigarettes
I pick the packets up
When the people leave

But all the time I think of you
How far away the future seems
How could I have so many dreams
And one of them not come true?

On my way to work

But all the time I thought of you

How would you know that I was there?
How could a soul search everywhere
Without knowing what to do?

On my way to work
On my way to work



Vista de Liverpool a partir do Royal Liver Building, 1955

MEU PAI ERA DO TIPO QUE ACREDITAVA QUE VOCÊ NÃO DEVE ficar à toa quando está na adolescência. Não é uma boa ideia ficar em casa sem contribuir com a renda. Naquela época, depois que a nossa mãe morreu, éramos

apenas ele, meu irmão e eu, e não tinha muita grana entrando em casa.

Meu primeiro emprego foi nessa empresa logística de entregas rápidas, a SPD (Speedy Prompt Deliveries), com sede nas antigas docas de Liverpool. Eu atuava no cargo de “segundo homem” no caminhão, função que poderia ser muito importante. Mas no meu caso não era, então indaguei ao motorista, que obviamente era o “primeiro homem” no caminhão: “Qual é o meu trabalho – o que é que faz o segundo homem no caminhão?”. E ele respondeu: “Bem, quando chegarmos ao local da entrega” – em geral, lojas e fábricas – “você me ajuda com as coisas”. Em outras palavras, auxiliar de motorista.

Eu me lembro de que ele era muito legal, esse motorista de quem eu era parceiro, e ele sabia que eu era um adolescente sonolento, então me deixava ir dormindo enquanto dirigia até o local de entrega, e só me acordava quando chegávamos ao destino. Saíamos, ele enrolava a lona e ia puxando as encomendas, e eu carregava os pacotes, ou carregávamos juntos.

Quando eu era jovem, sempre pensava uma coisa: “Como diabos vou encontrar a pessoa certa com esses bilhões de pessoas fervilhando planeta afora? Como uma alma pode vasculhar em todos os lugares, sem saber o que fazer? Como é que vou topa com a pessoa certa?”. Essa era uma preocupação muito vívida em minha adolescência. A outra era: “Qual será a minha profissão?”. Eu não via muito futuro no caminhão de entregas, nem em trabalhar como enrolador de bobinas numa fábrica (outro emprego meu), tampouco em entrar no comércio de algodão, como meu pai tinha feito.



John Lennon apresentando-se com The Quarry Men no Festival da Igreja de São Pedro, 6 de julho de 1957



Imagem do filme promocional de “Penny Lane” com o característico ônibus verde de Liverpool

Hoje em dia, eu vejo a garotada com essas mesmas preocupações, e são preocupações muito reais, muito parecidas com as que descrevi ao compor esta canção. “*On my way to work/ I bought a magazine/ Inside a pretty girl/ Liked to waterski/ She came from Chichester*”. Fiquei muito contente por incluir esse detalhe. Às vezes, eu fazia isso a caminho da Speedy Prompt Deliveries. Eu podia comprar revistas de mulher pelada, agora que eu era um trabalhador e tinha permissão para comprá-las! Além delas, anos depois, o jornal *The Sun* começou a dar o perfil de moças bonitas na página 3, tipo: “Jeanette vem da Ilha Hayling. Os hobbies dela incluem...”. Eu adorava esses detalhes biográficos, é um bom pano de fundo – completa a história.

Uma grande lembrança dessa época é ir de casa até as amplas e movimentadas docas que margeavam a orla. Meia hora de ônibus. Na época, os ônibus em Liverpool eram todos verdes, e seria um número 80 ou 86, uma das rotas que iam para a cidade. Sempre fui uma pessoa do andar superior do ônibus, porque eu gosto da vista, e lá em cima rolavam coisas incríveis. Todo mundo fumava naquela época, e no andar superior era onde o pessoal fumava. Quando o ônibus chegava aos terminais, eu e meus amigos catávamos os maços de cigarro vazios que ficavam para trás. Sei que pode parecer uma coisa muito estranha de se dizer, mas há uma certa alegria – pelo menos se você é um moleque inocente – na pobreza. Principalmente quando você é adulto, não pode falar muito na alegria da pobreza, porque as pessoas dizem: “Ah, que nada, isso é uma coisa horrível”. Mas quando você é muito jovem e não viu nada além daquilo, pode, na verdade, ser uma coisa alegre, porque você não tem nada, e a partir daí cria todos os tipos de cenários interessantes que passam a fazer parte da realidade do seu dia a dia, e tudo se torna perfeitamente normal.

Então, catávamos os maços de cigarros vazios nos ônibus e os amassávamos exatamente como os cartões de beisebol que você encontra nos Estados Unidos e, assim, você juntava uma pilha de maços de cigarro – Senior Service, Player’s Navy Cut, Russian Sobranie, Passing Clouds, Gitanes, Craven A, Robin, Woodbine. Era tanta marca de cigarro que dava para formar uma ótima coleção. E, já que seus amigos também faziam isso, você poderia dizer: “Eu troco três Woodbines por um Passing Clouds”. No fim das contas, era tudo propaganda de câncer.

A primeira vez que eu vi John Lennon foi no ônibus. Eu não o conhecia ainda, ele era só um cara um pouco mais velho que eu,

com o cabelo meio roqueiro, muita brilhantina, jaqueta preta e costeletas (“suíças”, como chamávamos; “costeletas” era americano). E só me lembro de ter pensado: “Bem, ele é um cara legal”. Quando nos conhecemos, eu o reconheci como aquele rebelde *Teddy Boy* do ônibus. John sempre deu um jeito de ser um pouquinho mais velho que eu; eu nunca consegui alcançá-lo.

Eu não tinha ideia de quem ele era na época, mas sempre vou me lembrar dessa primeiríssima imagem.

A primeira vez que eu vi John Lennon foi no ônibus. Eu não o conhecia ainda, ele era só um cara um pouco mais velho que eu, com o cabelo meio roqueiro, muita brilhantina, jaqueta preta e costeletas.

Once Upon a Long Ago

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Hog Hill Mill, Sussex; e Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	Single no Reino Unido, 1987

Picking up scales and broken chords
Puppy dog tails in the House of Lords
Tell me darling, what can it mean?

Making up moons in a minor key
What have those tunes got to do with me?
Tell me darling, where have you been?

Once upon a long ago
Children searched for treasure
Nature's plan went hand in hand with pleasure
Such pleasure

Blowing balloons on a windy day
Desolate dunes with a lot to say

Tell me darling, what have you seen?

Once upon a long ago
Children searched for treasure
Nature's plan went hand in hand with pleasure
My pleasure

Playing guitars on an empty stage
Counting the bars of an iron cage
Tell me darling, what can it mean?

Picking up scales and broken chords
Puppy dog tails in the House of Lords
Help me darling, what does it mean?

Once upon a long ago . . .

O ESCRITOR WILLIAM S. BURROUGHS APLICAVA UMA TÉCNICA chamada de “recorte”. De vez em quando, eu me torno adepto de uma coisa parecida – só arrasto as palavras e as jogo por aí, atirando-as para o ar e vendo onde elas caem. Você pensa: “Bem, não tem como isto ter algum significado”. Mas daí você lê e parece significar algo.

Sei que já contei essa história antes, mas quando comecei a pintar, eu tinha a ideia de que meus quadros deveriam ser significativos, que eles deveriam ter um significado profundo. Isso me bloqueava por completo. Eu simplesmente não conseguia produzir. Então conheci Willem de Kooning e perguntei a ele sobre uma de suas pinturas e o que ela “significava”, e ele disse:

“Não sei. Parece um sofá, não é?”. Daí eu pensei: “Nossa”. Isso explodiu e abriu a minha mente.

No contexto desta canção, a ideia de não precisar ter um significado foi particularmente libertadora para mim. Posso inventar uma história. Não é preciso quase nada para eu pegar embalo. Assim, “*Picking up scales and broken chords*” se refere novamente ao motivo pelo qual eu nunca quis aprender música, porque era “da-da-da-da-da, da-da-da-da-da” –, só repetir exercícios para os cinco dedos. Eu não suportava isso. Eu achava isso um tédio infernal. Isso me afugentou de aprender notação. E com o verso “*Puppy dog tails in the House of Lords*”, estou chegando à conclusão de que existe um bando de menininhos na Câmara dos Lordes, já que, como diz a cantiga, os menininhos são feitos de caudas de cachorrinhos. Sei que é um pouco mordaz, mas acho que tudo que tem a ver com a Câmara dos Lordes pode se tornar um pouco estúpido.

Muitas das outras imagens da canção são pinçadas de minha infância, nos campos detrás de nosso conjunto habitacional. Isso vale para “*Blowing balloons on a windy day*”, enquanto a imagem de “*Desolate dunes with a lot to say*” remete à lembrança de ir ao litoral na infância.

Quanto ao verso “*Playing guitars on an empty stage*”, não é que eu sofra de ansiedade da performance musical, mas em pesadelos eu sofro. Dizem que todo mundo que pratica alguma performance acaba sofrendo com isso. O ator chega ao palco, está prestes a dizer sua primeira fala e dá um branco, não sabe nem em qual peça está. E acorda suando frio. Tenho pesadelos assim, em que eu tento impedir o público de fazer uma debandada em massa.

Em meus pesadelos, quando vejo o público inquieto e se erguendo dos assentos no meio do show, eu nunca penso: “O que há de errado com esse pessoal? Por que não se sentam e escutam?”. Penso invariavelmente: “O que é que estamos fazendo de errado? É claro que estamos tocando a canção errada aqui”. Então eu tiro da cartola “Long Tall Sally”, pensando: “Isso vai conquistá-los”. Ou senão: “Vamos pegá-los de surpresa com ‘Yesterday’”. No papel ou no palco, sempre estou tentando imaginar o que é que eu devo fazer para manter o interesse do público.

ONCE UPON A LONG AGO

PICKING UP SCALES AND BROKEN CHORDS.
PUPPY DOG TAILS IN THE HOUSE OF LORDS
TELL ME DARLING — WHAT CAN IT MEAN?

MAKING UP MOONS IN A MINOR KEY,
WHAT HAVE THOSE TUNES GOT TO DO WITH ME?
TELL ME DARLING — WHERE HAVE YOU BEEN?

ONCE UPON A LONG AGO
CHILDREN SEARCHED FOR TREASURE.
NATURE'S PLAN WENT HAND IN HAND
WITH PLEASURE,  PLEASURE SOLO ...

BLOWING BALLOONS ON A WINDY DAY,
DESOLATE DUNES WITH A LOT TO SAY,
TELL ME DARLING — WHAT HAVE YOU SEEN?

PLAYING GUITARS ON AN EMPTY STAGE,
COUNTING THE BARS **OF** AN IRON CAGE
TELL ME DARLING — WHAT CAN IT MEAN?

ONCE UPON A LONG AGO
CHILDREN SEARCHED FOR TREASURE .
NATURE'S PLAN WENT HAND IN HAND .
WITH PLEASURE SUCH PLEASURE ...



Videoclipe de “Once Upon a Long Ago”, 1987

Muitas das outras imagens da canção são pinçadas de minha infância, nos campos detrás de nosso conjunto habitacional. Isso vale para “*Blowing balloons on a windy day*”, enquanto a imagem de “*Desolate dunes with*

a lot to say” remete à lembrança de ir ao litoral na infância.



Com Willem de Kooning. East Hampton, 1984

Quando comecei a pintar, eu tinha a ideia de que meus quadros deveriam ser significativos, que eles deveriam ter um significado profundo. Isso me bloqueava por completo.

Eu simplesmente não conseguia produzir.



Pintos in the Sky with Desert Poppy, quadro pintado por Paul, 1991

Only Mama Knows

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Memory Almost Full</i> , 2007

Well I was found in the transit lounge
Of a dirty airport town
What was I doing on the road to ruin?
Well my mama laid me down
My mama laid me down

Round my hand was a plastic band
With a picture of my face
I was crying, left to die in
This godforsaken place
This godforsaken place

Only mama knows why she laid me down
In this godforsaken town
Where she was running to, what she ran from

Though I always wondered, I never knew
Only mama knows
Only mama knows

I'm passing through, I'm on my way
I'm on the road, no ETA
I'm passing through, no fixed abode
And that is why I need to try
To hold on, I've gotta hold on, gotta hold on
Was it planned as a one-night stand
Or did she leave in disgrace?
Well I never, will I ever
See my father's face?
See my father's face?

Only mama knows why she laid me down
In this godforsaken town
Where she was running to, what she ran from
Though I always wondered, I never knew
Only mama knows
Only mama knows

I've gotta hold on
I've gotta hold on
You've gotta hold on

UM AMIGO MEU FOI ADOTADO QUANDO ERA NENÉM. ELE E O irmão dele foram abandonados num orfanato. Foram criados no orfanato e nunca conheceram a mãe deles. Ele suportou a experiência, mas o irmão dele sofreu muito. Usei

essa “história da vida real” para criar uma situação imaginária que ancora a canção. É uma canção escrita do ponto de vista de alguém que foi deixado para trás. Alguém que sofreu abandono.

Meu amigo estava comigo quando escrevi esta canção, bem como estava comigo quando eu a gravei. Falamos abertamente sobre o assunto. Ele sempre se perguntou por que a mãe dele o deixou. Ele não sabia os detalhes, mas sabia que a mãe dele tinha engravidado de um sujeito que só estava de passagem. Naquela época, as pessoas sentiam muita vergonha – uma mulher não deveria ter filhos se não fosse casada –, sem falar nas grandes dificuldades financeiras de criar um filho.

Aqui estou me colocando psiquicamente, de certa forma, no lugar do cara que a engravidou. “*I’m passing through, I’m on my way/ I’m on the road, no ETA*”. Tem algo nesses dois versos que eu aprecio; eles resumem a vida em turnê, de estar na estrada sem hora para chegar. “*I’m passing through, no fixed abode*”. Na canção, é o garoto que foi abandonado, e agora ele está passando, está em seu caminho. Adquiriu os mesmos hábitos de seu pai, então a vida é um ciclo constante. Assim que eu começo a escrever sobre isso, obviamente encaro o assunto a partir de minha própria perspectiva. Só estou reconhecendo que a criança abandonada pela mãe tem mais problemas na vida do que a média das pessoas. Ele tem que suportar, tem que aguentar firme. Mas é bem maior do que isso. Quanto mais eu amadureço, mais eu acho que todos nós temos que aguentar. Ninguém sabe exatamente por que estamos aqui, mas estamos todos juntos no mesmo barco.

A parte do contraste oferece a oportunidade de abordar o tema de um ângulo diferente. A melodia muda, você vai a outro lugar musicalmente, então tem uma boa oportunidade de ir a um

lugar diferente com a letra. Você pode fazer um tipo de declaração importante que ajude a canção a seguir em frente ou pode simplesmente fazer uma observação casual. Esta é a melhor coisa: você está livre para fazer o que quiser. Basicamente, você toma um desvio por uns minutos para depois retornar à rodovia.

Nós só chamamos isso de “contraste” [em inglês, “*middle eight*”, ou a parte da canção com os “oito compassos do meio”] porque outras pessoas o chamavam assim, e tendia a ter oito compassos, e então é claro, você quer subverter isso, e em vez de oito, coloca dez compassos. Nunca fizemos de fato o que eu sempre quis fazer, aquilo que os músicos de blues fazem: eles faziam sete compassos, e quando você pensava que já não ia mais variar, variava. Ou senão faziam nove compassos, e daí você pensava, “Agora deu”, eles diziam que não, “Ainda tem mais”.



Sessões de gravação de *Memory Almost Full*, 2007

Essa ideia me agrada, de você ter a liberdade para fazer o que der na telha. Qualquer um que compõe sabe: se você tem um séquito de fãs, eles entendem seu estilo. Um dos meus estilos é: “Pronto, pronto, vai ficar tudo bem”, mas é bom também

subverter isso. Você sabe o que seus fãs querem, então pode tentar provocá-los um pouco, tentar não dar a eles exatamente o que eles esperam. E eu acho que muitas das minhas canções, muitas canções dos Beatles, fizeram isto: você esperava que ela viesse para cá – mas ela ia para lá. Já ouvi gente dizendo que essa é uma das coisas boas em nossas canções. Richard Lester, o diretor de *A Hard Day's Night* (*Os reis do iê-iê-iê*) e *Help!*, é uma dessas pessoas, e ele curte jazz. Ele declarou: “Eu gosto quando elas se embrenham por caminhos que você nem imagina”.

E isto acabou se tornando uma regra interessante para nós: tentar ir aonde ninguém espera que você vá.

ONLY MAMA KNOWS

INTRO

1 (E min) (D) I WAS FOUND IN THE TRANSIT LOUNGE OF A DIRTY AIRPORT TOWN WHAT I WAS DOING ON THE ROAD TO RUIN WELL, MY MAMA LAID ME DOWN MAMA LAID ME DOWN

2 (E min) (D) ROUND MY HAND WAS A PLASTIC BAND WITH A PICTURE OF MY FACE I WAS CRYING, LEFT TO DIE IN THIS GOD FORSAKEN PLACE CHORDS D/A/E/B

(CHORUS) (B) (Eb min) (C# min) ONLY MAMA KNOWS, WHY SHE LAID ME DOWN IN THIS GOD FORSAKEN TOWN WHERE SHE WAS RUNNING TO, WHERE SHE RAN FROM THOUGH I ALWAYS WONDERED, I NEVER KNEW ONLY MAMA KNOWS

MIDDLE (E min 7) PASSING THROUGH, I'M ON MY WAY ON THE ROAD, NO E.T.A. PASSING THROUGH NO FIXED ABODE AND THAT'S WHY I NEED TO TRY, TO HOLD ON...

3 (E min) (D) WAS IT PLANNED AS A ONE NIGHT STAND OR DID SHE LEAVE IN DISGRACE WEL I NEVER, WILL I EVER SEE MY FATHER'S FACE

(CHORUS) (B) (Eb min) (C# min) (E min) (D) ONLY MAMA KNOWS WHY SHE LAID ME DOWN IN THIS GOD FORSAKEN TOWN WHERE SHE WAS RUNNING TO, WHERE SHE RAN FROM THOUGH I ALWAYS WONDERED, I NEVER KNEW ONLY MAMA KNOWS (E min 7)

The Other Me

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	AIR Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Pipes of Peace</i> , 1983

I know I was a crazy fool
For treating you the way I did
But something took a hold of me
And I acted like a dustbin lid

I didn't give a second thought
To what the consequence might be
I really wouldn't be surprised
If you were trying to find another me

'Cause the other me would rather be the glad one
The other me would rather play the fool
I want to be the kind of me
That doesn't let you down as a rule

I know it doesn't take a lot
To have a little self-control
But every time that I forgot
Well I landed in another hole

But every time you pull me out
I find it harder not to see
That we can build a better life
If I can try to find the other me

The other me would rather be the glad one
Yeah the other me would rather play the fool
Said I want to be the kind of me
That doesn't let you down as a rule

But if I ever hurt you
Well you know that it's not real
It's not easy living by yourself
So imagine how I feel

I wish that I could take it back
I'd like to make a different mood
And if you let me try again
I'll have a better attitude

Well I know that one and one makes two
And that's what I want us to be
I really would appreciate it
If you'd help me find the other me

And the other me would rather be the glad one
The other me would rather play the fool
But I want to be the kind of me
That doesn't let you down as a rule



Long John and the Silver Beetles na audição para Larry Parnes, com Stuart Sutcliffe, John Lennon, Johnny Hutchinson e George Harrison. Wyvern Social Club (rebatizado Blue Angel), Liverpool, maio de 1960

SE EU NÃO TIVESSE ENTRADO EM UMA BANDA TÃO BEM-SUCEDIDA quanto os Beatles – uma banda com uma vida longa quando comparada com a de outras bandas –, então talvez eu tivesse que procurar outra profissão. É quase certo que eu teria me tornado um professor de inglês, esse “outro eu”.

Mas a vida que eu levo – como músico, artista, cantor, compositor – é incrível. Ainda sinto que estou só *brincando*. Tenho um pouco de “síndrome do impostor” – o mesmo que, suponho, muita gente “bem-sucedida” tem. Abracei essa vida por conta do fascínio dela, por amor a um quebra-cabeça que não tem como ser solucionado. Cada canção, portanto, é uma peça que contribui para a solução. Pretendo chegar à solução, mas não necessariamente sozinho.

Todos nós entramos em situações em que colocamos os pés pelas mãos. Falamos algo só da boca para fora ou falamos algo que é mal compreendido. Portanto, esta canção é um pedido de desculpas: “*I know I was a crazy fool/ For treating you the way I did/ But something took a hold of me/ And I acted like a dustbin lid*”. Algo me dominou e agi de modo infantil – “*dustbin lid*” (literalmente, “tampa da lixeira”), é uma gíria de Liverpool que rima com “*kid*”. Muitas vezes, após uma discussão, as pessoas vão embora carregando fortes energias e sentimentos, sem ter para onde direcioná-los. Se você é um compositor de letra e música, pode canalizar isso. Ao escrever canções como “The Other Me”, você pode atuar como seu próprio terapeuta. Você está revendo seus atos, admitindo suas falhas e, em seguida, procurando a solução para se sair melhor da próxima vez.

No comecinho dos Beatles, é claro, nem pensávamos em compor canções, exceto como um pequeno projeto paralelo. Gostávamos mesmo de canções plenamente formadas que outras pessoas tinham gravado, então executávamos uma canção do Chuck Berry, ou uma canção do Carl Perkins, ou uma canção do Elvis. Quando John e eu nos conhecemos, passamos o primeiro ano de nossa amizade conversando sobre essas versões cover, as gravações que amávamos, e depois tocando-

as sem parar. À medida que fomos nos conhecendo, ensaiávamos essas várias covers, até que um dia, conversa vai, conversa vem, eu disse: “Sabe, já tentei compor uma ou duas canções”. E ele respondeu: “Pois é, eu também”.

Isso nos deu algo em comum que, por si só, era bastante incomum. Eu frequentava uma escola de mil rapazes e nunca tinha conhecido alguém que tivesse feito uma canção. As minhas só estavam em minha cabeça. E as de John também. Um pegou o outro de surpresa. Portanto, a sequência lógica foi: “Bem, talvez a gente pudesse compor uma canção juntos”. E foi assim que começamos. E nos tornamos versões um do outro.

Por volta de 1960, fizemos uma audição para um empresário e promotor de eventos de Londres chamado Larry Parnes, bastante famoso na época, que tinha contrato com várias promessas do rock. Ele era um cara sensato, o velho Larry, e ele anunciou que ia promover testes em Liverpool, então foi uma grande notícia, e ficamos muito animados, você pode imaginar. As audições foram no Wyvern Social Club, que mais tarde se tornou o Blue Angel. The Big Three (que na época se chamavam Cass and the Cassanovas), Derry and the Seniors e Gerry and the Pacemakers, que emplacariam o grande sucesso “Ferry Cross the Mersey” – todos fizeram o teste conosco naquele mesmo dia.

Em nosso próprio teste tivemos Stuart Sutcliffe como baixista. Amigo de John da faculdade de artes, Stuart na verdade era pintor, mas ganhou um prêmio de arte de sessenta e cinco libras, o valor exato necessário para comprar um baixo Höfner. Stuart basicamente disse: “De jeito nenhum, não vou fazer isso”, mas John sabia ser muito persuasivo. Então, Stuart tinha esse baixo que ele na realidade nem sabia tocar, mas enquanto estivesse

em nota Lá, ele ficava só naquele “dum-dum-dum” e emprestava um elemento de som grave aos acordes de nossas guitarras.

George tocava a guitarra solo. John e eu fazíamos as guitarras base. Stuart desviou o olhar da câmera e evitou Larry, porque pensamos: “Se notarem os dedos dele, vão descobrir que ele não sabe tocar”. Sugerimos de modo bem diplomático: “Afastese e pareça muito mal-humorado”. Por isso, nas primeiras fotos, você nota que Stuart não está olhando para a câmera e aparenta estar mal-humorado.

Larry Parnes indagou: “Como é o nome da banda?”. Não queríamos dizer “The Quarry Men”, então dissemos: “Ainda não temos bem certeza”. Ele retrucou: “Bem, vocês têm que ter um nome”. John estava agindo como líder, então Larry perguntou a ele: “Qual é o seu nome?”. E John respondeu: “Long John Silver”. E eu disse que meu nome era “Paul Ramone”; não sei bem ao certo o porquê. “Ramone”, pensei, talvez soasse um tanto francês e sofisticado. Então George disse: “Carl Harrison”, em homenagem a Carl Perkins. E daí eu acho que dissemos: “Nós nos chamamos ‘The Beetles’”, ou algo assim, mas acho que queríamos dizer com duplo “e”. E o cara falou: “Meu Deus, que nome horrível. Vamos chamá-los de Long John and the Silver Beetles”. Dissemos: “Tudo bem”.

Então, com Larry Parnes chegamos a fazer uma turnê com o nome The Silver Beetles. Todos os grupos de Larry tinham esses nomes tempestuosos. Tinha o Billy Fury. Tinha o Marty Wilde. Tinha o Dickie Pride. Eram como personagens de ação em histórias em quadrinhos. E fizemos a turnê junto com outro artista dele – um cara chamado Johnny Gentle. Pensamos: “Que diabos de nome é este?”. Atuamos como banda de apoio para ele em

uma turnê escocesa e ficamos um pouco decepcionados porque ele não tinha um nome mais estrondoso.



Pôster da revista *Club Sandwich*, número 77, 1996

Na realidade, Johnny Gentle fez a turnê com uma jovem, a quem nos apresentou como sua esposa, e como jovens inocentes de Liverpool, dizíamos: “Ah, claro, a sra. Gentle”. Nós a tratávamos com muito respeito, mas então o ceticismo se instalou. Percebemos que você podia fazer isto se estivesse em

Hamburgo por um tempo, ou na Escócia em turnê: levar a namorada, dividir o quarto de hotel com ela e dizer à banda que ela era sua esposa.

Naqueles primórdios, Buddy Holly era um monstro para nós. Havíamos escutado suas músicas no rádio e pensado que ele era um artista negro americano. “That’ll Be the Day” era uma canção maravilhosa. Simplesmente a adorávamos, e a introduçãozinha era excelente. Ao longo de vários anos tentamos aprender aquela introdução e, de tanto tentar, conseguimos. Depois analisamos o lado B, e as outras coisas que ele estava fazendo. “Peggy Sue” – minha nossa, também amamos essa. “Maybe Baby” – sensacional. E ficou claro que ele fazia suas próprias canções, o que era algo raro. Éramos jovens, mas sempre prestávamos atenção nos créditos de composição, porque estávamos muito interessados no processo como um todo. Essa é uma das melhores coisas em relação aos Beatles: um truque nunca passava despercebido para nós; sabíamos quem escrevia o quê e tentávamos descobrir quem eles eram.

Em alguns hits de que gostamos, vimos a parceria “Goffin/King”. Pensamos que eram dois caras, mas na verdade era uma mulher e um homem: Carole King e o primeiro marido dela, Gerry Goffin. Eles trabalhavam no Brill Building, em Manhattan. Víamos “Holly” nas canções de Buddy Holly e pensávamos: “Uau, foi ele quem compôs isso”. Então o assistimos na televisão no London Palladium, e ele tocou guitarra e cantou. Mas Elvis não escrevia suas próprias canções e não sabia tocar violão direito; observamos os dedos dele e notamos que ele não sabia tocar muito bem. Em “Love Me Tender” era possível mesmo afirmar que ele não estava tocando. Claro, ele era um cantor incrível, mas só tocava uns acordes básicos.

Por esses motivos, gostávamos de Buddy Holly and The Crickets. Gostávamos da banda dele, mas amávamos Buddy pra valer, a voz dele, o jeito como ele tocava guitarra (sem falar nos óculos) e o fato de que ele fazia as composições. E, se você for parar para pensar, é isto que os Beatles faziam: escrevíamos nossas próprias composições, tocávamos guitarra e cantávamos. E assim fomos nos tornando quem deveríamos ser.

THE OTHER ME

I KNOW I WAS A CRAZY FOOL
FOR TREATING YOU THE WAY I DID
BUT SOMETHING TOOK A HOLD OF ME
(AND) I ~~WAS~~ ACTED LIKE A LITTLE KID
I DIDN'T GIVE A SECOND THOUGHT
TO WHAT THE CONSEQUENCE MIGHT BE
I REALLY WOULDN'T BE SURPRISED
IF YOU WERE LOOKING FOR ANOTHER ME.

CHORUS

* THE OTHER ME WOULD RATHER BE THE GLAD ONE
... ONE ... PLAY THE FOOL
I WANNA BE THE KIND OF ME THAT DOESN'T LET
YOU DOWN AS A RULE.

I KNOW IT DOESN'T TAKE A LOT
TO HAVE A LITTLE SELF CONTROL
BUT EVERY TIME THAT I FORGOT
I LANDED IN ANOTHER HOLE
BUT EVERY TIME YOU PULLED ME OUT
I FIND IT HARDER NOT TO SEE
THAT WE CAN BUILD A BETTER LIFE
IF I CAN ^{TRY TO} FIND ANOTHER ME.

* THE OTHER ME WOULD RATHER BE THE GLAD ONE
... ONE ... PLAY THE FOOL
I WANNA BE THE KIND OF ME, THAT DOESN'T LET
YOU DOWN AS A RULE.

I WISH THAT I COULD TAKE IT BACK
I'D LIKE TO MAKE A DIFFERENT MOOD
AND IF YOU LET ME TRY AGAIN
I'LL HAVE A BETTER ATTITUDE
IVE KNOWN THAT ONE AND ONE MAKES TWO
AND THAT'S WHAT I WANT US TO BE
I REALLY WOULD APPRECIATE IT
IF YOU'D HELP ME FIND THE OTHER ME
REPEAT CHORUS TWICE

THE OTHER ME

1. I KNOW I WAS A CRAZY FOOL
FOR TREATING YOU THE WAY I DID
BUT SOMETHING TOOK A HOLD OF ME
(AND) I ~~I~~ ACTED LIKE A LITTLE KID
I DIDN'T GIVE A SECOND THOUGHT
TO WHAT THE CONSEQUENCE MIGHT BE
I REALLY WOULDN'T BE SURPRISED
IF YOU WERE LOOKING FOR ANOTHER ME.

CHORUS THE OTHER ME WHO'D RATHER BE THE GLAD ONE
.. .. ME WHO WOULDN'T ~~BE~~ ^{BE} THE FOOL
I WANNA BE THE KIND OF ME THAT DOESN'T LET
YOU DOWN AS A RULE.

2. I KNOW IT DOESN'T TAKE A LOT.
TO HAVE A LITTLE SELF CONTROL
BUT EVERY TIME THAT I FORGOT
I LANDED IN ANOTHER HOLE
AND EVERY TIME YOU PULL ~~ME~~ ME OUT
I FIND IT HARDER NOT TO SEE
THAT WE CAN BUILD A BETTER LIFE
IF I CAN ^{TRY TO} FIND ~~THE~~ OTHER ME.

CHORUS. THE ~~OTHER~~ OTHER ME WHO'D RATHER BE THE GLAD ONE
.. .. WHO WOULDN'T ~~BE~~ ^{BE} THE FOOL
I WANNA BE THE KIND OF ME, THAT DOESN'T LET
YOU DOWN AS A RULE.

MIDDLE ~~AND IF I EVER HURT YOU, PLEASE IMAGINE HOW I FEEL~~
~~LIVING WITH~~
~~IT'S NOT EASY TO RESPECT YOURSELF WHEN YOU'RE FEELING IT~~
~~WHEN YOU NEED TO MAKE A DEAL~~

P

Paperback Writer

Penny Lane

Picasso's Last Words (Drink to Me)

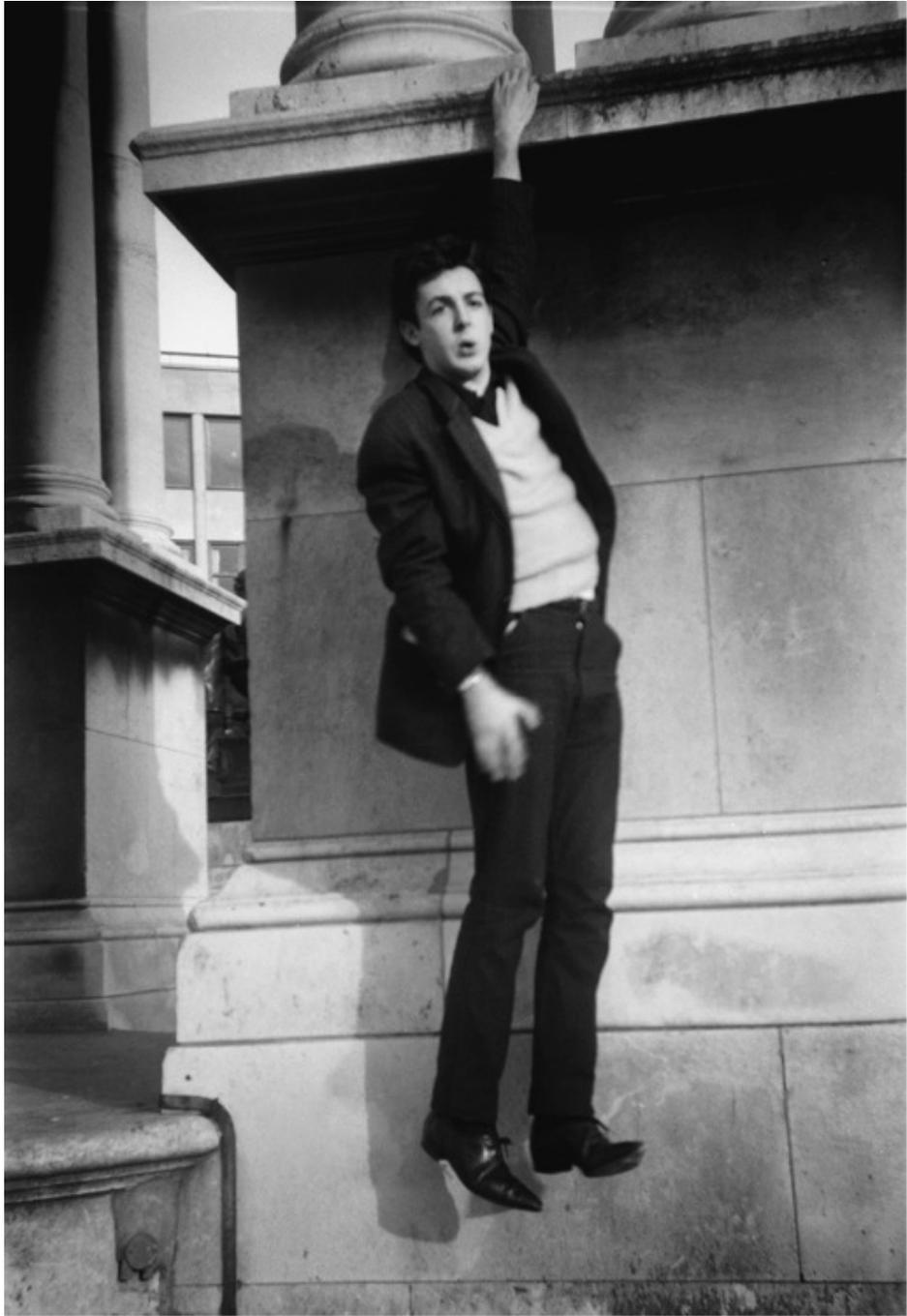
Pipes of Peace

Please Please Me

Pretty Boys

Pretty Little Head

Put It There



Paperback Writer

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	Single, 1966

Paperback writer
(Paperback writer)

Dear Sir or Madam, will you read my book?
It took me years to write will you take a look?
It's based on a novel by a man named Lear
And I need a job so I want to be a
Paperback writer, paperback writer

It's a dirty story of a dirty man
And his clinging wife doesn't understand
His son is working for the Daily Mail
It's a steady job but he wants to be a
Paperback writer, paperback writer

Paperback writer
(Paperback writer)

It's a thousand pages give or take a few
I'll be writing more in a week or two
I can make it longer if you like the style
I can change it round and I want to be a
Paperback writer, paperback writer

If you really like it you can have the rights
It could make a million for you overnight
If you must return it you can send it here
But I need a break and I want to be a
Paperback writer, paperback writer

Paperback writer
(Paperback writer)

A VERDADE É QUE DESCOBRIMOS A MACONHA, E —
EXATAMENTE como estava prometido no rótulo — isso
expandiu as nossas mentes. As coisas se ampliaram.
Percebemos que não precisava ser apenas “*thank you girl*”, “*from
me to you*”, “*she loves you*”... Já não precisava mais ser tão
simples. Estávamos em busca do tipo de assunto que ainda não
tivesse sido tema da canção popular.

Essa constatação coincidiu com o fato de que agora eu
estava topando com escritores no circuito dos coquetéis.
Kingsley Amis, John Mortimer, Penelope Mortimer, Harold Pinter,
para citar só alguns. Justamente os autores cujos livros eu
andava lendo, ou que eram comentados em artigos que eu lia.

Quando eu era mais novo, eu frequentava a Philip Son & Nephew, a livraria local em Liverpool. As livrarias de Londres eram quase tão boas quanto as lojas de instrumentos musicais; havia muita coisa a ser descoberta lá dentro.

Eu tinha essa ideia de ser um aspirante a escritor e me imaginei escrevendo uma carta à editora para destacar minhas virtudes e tentar vender o meu peixe. É por isso que a canção começa "*Dear Sir or Madam*". Na época, era assim que você fazia a saudação na carta. Adaptei isso ao contexto musical. Eu tinha comprado uma nova guitarra elétrica, a Epiphone Casino. É essa guitarra que eu ainda uso no palco, e eu pluguei a Casino no meu amplificador Vox, aumentei o volume lá em cima e inventei esse riff. É um riff excelente e fácil de tocar. De fato, a maioria de minhas composições musicais traz um truque simples, porque não sou lá muito proficiente. Por exemplo, nem sempre eu consigo tocar as notas certas no piano. Portanto, quase sempre há um tipo de posição de espera. Só dou uma variada nisso. Eu transito um pouco na superfície, mas sem me afastar muito da âncora.

A influência dos Beach Boys no som da canção é direta. Em especial, as harmonias deles nos empolgavam. Mas o certo é que bem antes disso meu pai se sentou conosco e ensinou a mim e a meu irmão o bê-á-bá da harmonia. Bem antes dos Beach Boys, os Everly Brothers já cantavam em harmonia, e o meu irmão Mike e eu também cantávamos. Até nos apresentamos numa competição de talentos do acampamento de férias Butlin's. Eu tinha uns quinze anos na época, e cantamos "Bye Bye Love", sucesso dos Everly Brothers. Não ganhamos, é claro. O nosso talento não impressionou muito a galera do Butlin's!



Com o irmão, Mike, na colônia de férias Butlin's, década de 1940

Imitamos um pouco as harmonias dos Beach Boys, mas claro que fizemos mudanças, como colegiais travessos que éramos. Dizíamos que estávamos cantando “dit, dit, dit, dit”, mas nossos sorrisinhos transpareciam o fato de que estávamos cantando “tit, tit, tit”.

Amávamos jogos de palavras, principalmente trocadilhos. Amávamos o absurdo. Amávamos o *nonsense*, especialmente os escritos de Edward Lear. É por isso que o nome dele é citado em “Paperback Writer”.

Paul McCartney
20 Forthlin Rd.
Allerton
L'pool 18.



Dear Mike,

When we were at Butlins last year, I told you about my friends and I wanting to work at one of the camps this year. We like having a good time but we don't mind missing this if we go to Butlins.

But my friends were wondering if we could get a job from the middle of July to the 9th September, and they were wondering if we were ~~old~~ old enough. Both of my friends look 17. ← 

We would do any kind of work they wanted us to but we'd all like the same chalet; (like.)
I think we'd love it!

Could you please use your influence with the 'officials' and try to get us jobs, or else could you tell me how I would do it by myself?

Ta-ta, and thanks

from Paul ^{and Ken}
and John



P.S. We've got amplifiers supplied now on our various dates, and one guitarist, (he's smashing) and we've got pick-ups.

We're playing on a dance hall tonight so we've got to get ready.

Goodbye
SPLUTTER!!!
AAAAH!!!
OWCH!!
Ow!!
Neh!!
neeh... rrrr



Os Beatles executando "Paperback Writer" no programa *Top of the Pops*, 1966



Tocando a Epiphone Casino no evento Robin Hood Benefit. Nova York, 2015

Penny Lane

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	Single com duplo lado A: "Penny Lane"/ "Strawberry Fields Forever", 1967

In Penny Lane there is a barber showing
photographs
Of every head he's had the pleasure to know
And all the people that come and go
Stop and say hello

On the corner is a banker with a motorcar
The little children laugh at him behind his back
And the banker never wears a mac
In the pouring rain, very strange

Penny Lane is in my ears and in my eyes
There beneath the blue suburban skies
I sit and meanwhile back

In Penny Lane there is a fireman with an hourglass
And in his pocket is a portrait of the Queen
He likes to keep his fire engine clean
It's a clean machine

Penny Lane is in my ears and in my eyes
A four of fish and finger pies
In summer, meanwhile back

Behind the shelter in the middle of the roundabout
The pretty nurse is selling poppies from a tray
And though she feels as if she's in a play
She is anyway

In Penny Lane the barber shaves another customer
We see the banker sitting waiting for a trim
And then the fireman rushes in
From the pouring rain, very strange

Penny Lane is in my ears and in my eyes
There beneath the blue suburban skies
I sit and meanwhile back

Penny Lane is in my ears and in my eyes
There beneath the blue suburban skies
Penny Lane

“**P**ENNY LANE” TEM UM ASPECTO DOCUMENTAL, EMBORA talvez a
canção possa ser mais bem classificada como *docudrama*.
O que não é assim tão estranho, já que, quando eu ia à casa de

John em Liverpool, eu baldeava de ônibus na rotatória Penny Lane, no cruzamento da Church Road com a Smithdown Road. Além de ser um terminal de ônibus que marcou a minha vida e a vida de John – muitas vezes servia como ponto de encontro –, a Igreja de St. Barnabas, onde eu participava do coral, ficava pertinho dali. Portanto, esse local ressoa de várias maneiras; ainda está em meus ouvidos e em meus olhos (“*in my ears and in my eyes*”).

O verso sobre um barbeiro mostrando fotografias (“*a barber showing photographs*”) ainda me diverte, porque é como se a barbearia fosse uma galeria com pinturas expostas. Tem uma exposição na janela dele. Você olhava as fotos na janela do barbeiro, entrava e dizia: “Quero o corte do Tony Curtis” ou “Pode ser um corte à escovinha”. Achei que “mostrando fotografias” era uma boa escolha de palavras. Tudo que estou dizendo é que existe uma barbearia, e o barbeiro tem fotos de cortes de cabelo na janela, mas falar assim seria muito trivial.

O estabelecimento em Penny Lane pertencia a Harry Bioletti. Era uma barbearia italiana completa, com o mastro listrado na entrada e tudo mais. Todos os membros dos Beatles foram cortar o cabelo ali num momento ou outro. “*Of every head he’s had the pleasure to know*” é um verso que lança mão de um dispositivo que o meu antigo professor de inglês chamava de “discurso indireto livre”. Você consegue escutar o barbeiro dizendo: “Foi um prazer conhecê-lo” ou algo parecido. Um recurso maravilhosamente sucinto de fornecer informações. Condensa muita coisa.

Tenho certeza de que *Sob o bosque de leite* (*Under Milk Wood*), de Dylan Thomas, também foi uma grande influência. Era uma peça radiofônica, o retrato de uma cidade galesa por meio

de um elenco de personagens. Foi ao ar pela primeira vez em 1953, mas teve uma nova montagem no rádio em 1963 e uma adaptação para a tevê em 1964. Portanto, essas ideias estavam no ar.

Os personagens de “Penny Lane” ainda são muito reais para mim. Até hoje eu passo por ali e mostro ao pessoal a barbearia, o banco, o corpo de bombeiros, a igreja onde eu cantava e onde a enfermeira estava parada com a bandeja de papoulas de papel enquanto eu esperava o ônibus. Bonita, aquela enfermeira. Eu me lembro dela como se fosse hoje. Era o Dia da Lembrança, e ela segurava a bandeja cheia de papoulas artificiais e insígnias. Curiosamente, muitos americanos entenderam que ela estava vendendo “*puppies*”, o que é outra imagem interessante, uma bandeja cheia de *filhotinhos*. Mas ela está vendendo essas papoulas (“*poppies*”) e ela sente que está numa peça teatral (“*she feels as if she’s in a play/ She is anyway*”).

A expressão “*She is anyway*” é muito anos 1960 – um comentário com seu método próprio. Se eu fosse escrever uma peça de teatro com esses personagens, eu ia preferir que ela fosse uma peça como as de Harold Pinter em vez de algo um pouco mais direto. Gosto da ideia de que eles são meio instáveis, todos esses personagens. Tem algo de esquisito neles. E, é claro, eu não só tinha visto as peças de Pinter no palco, como também tinha visitado a casa dele em Regent’s Park. Uma vez, fomos a uma festa lá, e a banheira estava cheia de garrafas de champanhe.

1. In Penny Lane there is a barber showing photographs
of every head he's had the pleasure to know
A All the people that come and go
stop and say hello

On the corner
2. In Penny Lane there is a banker with a motor car
the ~~and~~ little children laugh at him behind his back
And ~~for~~ the banker never wears a hat
in the pouring rain, very strange

Pennylane, is in my ears, and in my eyes,
B Pennylane
There beneath the blue suburban skies I sit and

A Meanwhile back in Pennylane.

A There is a jukebox with an hour glass
And in his pocket is a portrait of the Queen

B He likes to keep his ^{big} engine clean

A It's a clean machine (Wh Ah etc)

A ~~It's a clean machine~~ in my ear and in my eyes

A Four of fish and fudge pies in Summer

B (THEN B IV C)

In Penny Lane there was a barber
showing photographs
of every head he had had the pleasure to know
it was easy not to go - he was very slow

Meanwhile back in ~~Penny Lane~~ behind the shelter
in the middle of the road about

A pretty nurse is selling puppies from a tray
And though she feels as if she is a play
She is anyway.

In Penny Lane the barber shaves another customer
We ^{see} the barber sitting for a time
And then the french nurse in
From the foreign train - very strange

Penny Lane in my ears and in my eye
There beneath the blue suburban sky
And meanwhile back at

Penny Lane in my ears and in my eye
There beneath the blue suburban sky Penny Lane

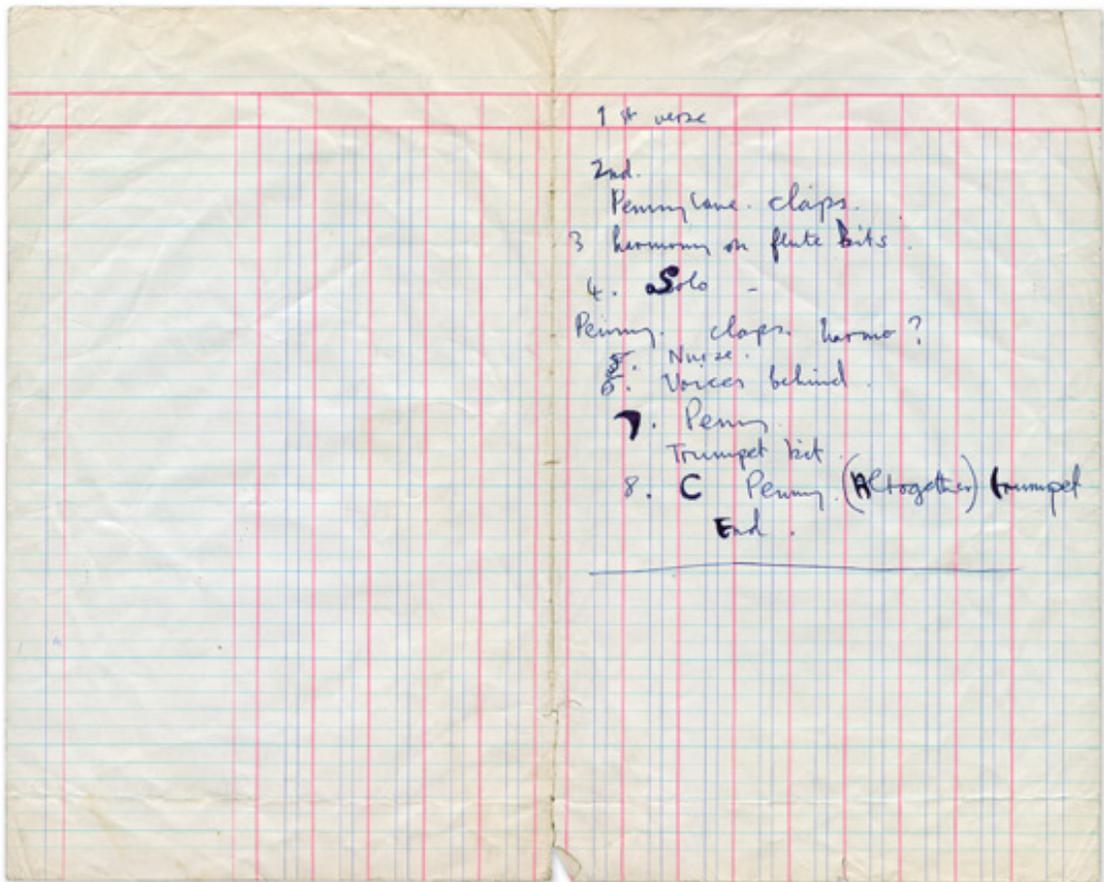
Letra de "Penny Lane" manuscrita por Paul e John



Videoclipe de "Penny Lane", 1967



Traje usado no videoclipe de "Penny Lane" desenhado pelo figurinista Monty Berman.



1 + verse

2nd.

Penny Lane. claps.

3 harmony on flute bits.

4. Solo -

Penny. claps. horns?

5. Nurse.

6. Voices behind.

7. Penny

Trumpet bit.

8. C Penny. (Altogether) trumpet

End.

Notas de gravação de Paul



Barbearia Bioletti no videoclipe de "Penny Lane", 1967

Picasso's Last Words (Drink to Me)

COMPOSITORES	Paul McCartney e Linda McCartney
ARTISTA	Paul McCartney e Wings
GRAVAÇÃO	EMI Studios, Lagos; ARC Studio, Lagos; e AIR Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Band on the Run</i> , 1973

The grand old painter died last night
His paintings on the wall
Before he went, he bade us well
And said goodnight to us all

Drink to me, drink to my health
You know I can't drink any more
Drink to me, drink to my health
You know I can't drink any more

Three o'clock in the morning
I'm getting ready for bed
It came without a warning
But I'll be waiting for you, baby
I'll be waiting for you there

So drink to me, drink to my health
You know I can't drink any more
Drink to me, drink to my health
You know I can't drink any more

“**P**ICASSO'S LAST WORDS” COMEÇOU COMO UM DESAFIO.

Conheci Dustin Hoffman quando ele estava filmando *Papillon* na Jamaica, e fomos à casa dele em Montego Bay.

Ele me indagou: “Consegue compor uma canção sobre qualquer coisa?”. Respondi: “Bem, não sei, talvez”. Ele falou: “Peraí um minuto”, correu escada acima e desceu com um artigo da revista *Time* sobre a morte de Picasso.

Então ele disse: “Dá só uma olhada nas últimas palavras de Picasso”. O artigo relatava que no dia de sua morte, em abril de 1973, Picasso estava cercado de amigos, e suas últimas palavras foram: “Bebam por mim. Bebam à minha saúde. Sabem que já não posso mais beber”.

Dustin perguntou: “Consegue fazer uma canção sobre isto?”. Eu não tinha bem certeza, mas estava com o meu violão, então dedilhei um acorde e comecei a entoar uma melodia com aquelas palavras, e ele ficou boquiaberto. Chamou Anne, a esposa dele: “Venha cá! Escute só isso! Acabei de mostrar isto ao Paul, e ele já tem a canção”. Aqui o foco era aceitar o desafio de Dustin, então só me concentrei nas palavras que ele colocou na minha frente. E o legal nisso é que ele claramente havia considerado melódicas aquelas palavras. Como ator, ele entende o ritmo das palavras, e eu acho que ao ler a citação, ele deve ter pensado: “Isso flui que é uma beleza”. Foi um prazer compor a canção, nem que tenha sido só para me exhibir um pouquinho. Sou um felizardo porque esse é um dom natural para mim.

Acho que o próprio ritmo das palavras acaba influenciando a melodia. Você quer obter algo que flua ao natural e ao mesmo tempo seja interessante, mas também combine com a música que você está ouvindo. Algumas vezes você tem que alterar uma palavra porque ela simplesmente não funciona bem na métrica, então você busca uma palavra alternativa, que diga mais ou menos a mesma coisa, mas com um número diferente de sílabas. Talvez seja preciso uma dissílaba em vez de uma monossílaba, ou o contrário. É importantíssimo que o ritmo soe natural. Quando isso não acontece, ele chama atenção como um polegar inflamado.

Você não pensa mesmo nessas coisas específicas quando está formando a letra, não é tão autoconsciente, mas, quando Dustin me desafiou, pensei comigo mesmo: “Bem, tenho que configurar isto”. E me vieram os versos: “*The grand old painter died last night/ His paintings on the wall/ Before he went, he bade us well/ And said goodnight to us all*”. Então o foco muda, como acontece em várias canções minhas, para sabe-se lá o que Picasso andou fazendo às três da manhã, mas os versos soavam bem: “*Three o’clock in the morning/ I’m getting ready for bed/ It came without a warning / But I’ll be waiting for you, baby / I’ll be waiting for you there*”. Foi então que pude usar as palavras dele: “*Drink to me*”.

Na fala normal, que presumivelmente é o que Picasso estava fazendo, é apenas algo comum, enunciado com franqueza: “Bebam por mim!”. Mas, após ser publicado numa revista, está a meio caminho de se tornar um poema, e uma pessoa como Dustin vai ler aquilo e pensar: “As últimas palavras de Picasso. É uma ótima citação”. E eu tive de concordar. Sempre fico satisfeito quando acontece uma coisa assim.



Dustin Hoffman com um “saco de trapos” na cabeça. Jamaica, 1973

Dustin perguntou: “Consegue fazer uma canção sobre isto?”. Eu não tinha bem

certeza, mas estava com o meu violão, então dedilhei um acorde e comecei a entoar uma melodia com aquelas palavras, e ele ficou boquiaberto.

PICASSO'S LAST WORDS (DRINK TO ME.)

The grand old painter died last night
His paintings on the wall
Before he went he bade us well
And said goodnight to us all

CHORUS Drink to me, drink to my health,
You know I can't drink any more
Drink to me, drink to my health,
You know I can't drink any more

MIDDLE 3 o'clock in the morning
I'm getting ready for bed
It came without a warning
But I'll be waiting for you baby
I'll be waiting for you there
So Drink to me drink to my health
You know I can't drink any more
Drink to me drink to my health
You know I can't drink any more

FRENCH INTERLUDE .
(TEMPO CHANGE)
JET — Drink to me CHORUS

(TEMPO) DRUNKEN CHORUS
FRENCH (TEMPO) Drink to me - HO HEY HO

DRINK TO ME

DRINK TO ME P. 2

The image shows a handwritten musical score for the piece "Picasso's Last Words (Drink to Me)". The score is spread across two pages. The left page is titled "DRINK TO ME" and the right page is titled "DRINK TO ME P. 2". The score includes vocal lines with lyrics, piano accompaniment, and various musical notations such as notes, rests, and dynamics. There are some red markings on the left page, including a circled "19" and a red line through a note. The right page shows a continuation of the piano accompaniment with some handwritten annotations.

Partitura manuscrita para "Picasso's Last Words (Drink to Me)"

Pipes of Peace

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	AIR Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Pipes of Peace</i> , 1983 Single, 1983

I light a candle to our love
In love our problems disappear
But all in all we soon discover
That one and one is all we long to hear

All round the world
Little children being
Born to the world
Got to give them all we can
Til the war is won
Then will the work be done

Help them to learn
Songs of joy instead of
Burn baby burn

Let us show them how to play
The pipes of peace
Play the pipes of peace

Help me to learn
Songs of joy instead of
Burn baby burn
Won't you show me how to play
The pipes of peace
Play the pipes of peace

What do you say?
Will the human race
Be run in a day?
Or will someone save
This planet we're playing on
Is it the only one?
What are we going to do?

Help them to see
That the people here
Are like you and me
Let us show them how to play
The pipes of peace
Play the pipes of peace

I light a candle to our love
In love our problems disappear
But all in all we soon discover
That one and one is all we long to hear



Papai Jim ao piano com a tia Jin. Liverpool

EM LIVERPOOL, EU GOSTAVA DE PASSAR UM BOM TEMPO NUMA livraria com o pitoresco, mas acertado nome de Philip Son & Nephew. Desde criança, sempre gostei de livrarias. Adoro o cheiro delas. Adoro o fato de todo esse cabedal estar reunido sob o mesmo teto.

Na época em que o disco *Pipes of Peace* estava sendo composto, no início dos anos 1980, eu estava em outra livraria favorita, a Daunt Books na Marylebone High Street, e me deparei com um livro do poeta bengali Rabindranath Tagore, vencedor do Prêmio Nobel. Um dos poemas de Tagore tinha um verso com “*light a candle*” (“acenda uma vela”) ou algo semelhante, e eu só dei uma alterada. E esse foi o início desta canção. Tagore, com seus olhos encovados, barba longa e esvoaçante, parece interessante nas fotos, e acho que foi isso que me atraiu nele, mas eu admirava muito os poemas dele, então peguei esse verso.

Posso ter me lembrado mal do verso. Pode ser que fosse apenas a ideia de acender uma vela ao amor, mas foi disso que eu me lembrei. É o que todos ansiamos ouvir: estar juntos, amar uns aos outros, “*Little children being/ Born to the world*”, dar o máximo que podemos até que a guerra esteja ganha. Quando eu falo em guerra, estou falando na guerra que é a nossa vida, e na guerra de verdade, que, onde quer que ela aconteça hoje, está mutilando nosso planeta. Já a expressão “*Songs of joy instead of/ Burn baby burn*” se tornou famosa após os tumultos de Watts que arrasaram grande parte do centro de Los Angeles. Ou seja, esta canção, escrita anos depois, tornou-se uma espécie de hino pela paz, algo muito encorajador. Também é encorajador saber que ela chegou ao número um no Reino Unido em dezembro de 1963.

Minha atitude otimista com certeza remonta à minha criação em Liverpool. No pós-guerra, existia um otimismo no ar, e o povo não cabia em si de felicidade por sair daquele buraco. Em nossa família, a festa anual na véspera do Ano-Novo era um encontro alegre, em que todos se reuniam para cantar. Eram todas canções otimistas – “*Roll out the barrel/ We’ll have a barrel of fun*” –, músicas nesse espírito. Meu pai tocava piano e todos se divertiam à beça. É muita sorte minha ter nascido numa família tão feliz.



No set do videoclipe de "Pipes of Peace". Chobham Common, Surrey, 1983

Quando menino, eu achava que todo mundo tinha uma família assim, até conhecer gente como John e perceber que isso não era verdade, e talvez esse conflito entre as nossas diferentes visões tenha produzido uma espécie de mágica. Mas cresci com essa maneira de pensar, de que vai ficar tudo bem no final. A tragédia pode acontecer, mas a página vai virar, e eu adoro isso. Percebendo que tenho um alcance no mundo, que as pessoas ouvem minhas coisas, sinto a responsabilidade (por mais que essa palavra soe um pouco ousada) de ser otimista até não poder mais. Essa atitude naturalmente se insinua em minhas canções, porque sei que essas canções chegarão a algum lugar, e eu acho que seria legal se elas motivassem as pessoas a adotar um caminho positivo. Vou ser otimista até não poder mais, e a situação teria que ser muito *Blade Runner*, muito sombria,

para que eu não conseguisse pensar: “Vamos entoar uma canção...”.

Filmar o videoclipe para esta canção também foi pra lá de divertido. Quem o dirigiu foi Keith McMillan, com quem fiz outras coisas. Trabalhou na BBC, depois saiu e se tornou freelancer. Começamos a trocar ideias sobre “Pipes of Peace”, e me lembrei do trecho de um filme que passou na tevê quando eu era criança, sobre soldados fazendo uma trégua entre as trincheiras do front de batalha e jogando futebol no Natal de 1914. Visualmente, esse foi o nosso ponto de partida, então no vídeo eu interpreto um soldado britânico e outro alemão.

PIPES OF PEACE.

Light a candle to our love
In love our problems disappear
But all in all we soon discover
That one and one is all we want to hear.

1. All round the world
Little children being born to the world
Get to give them all we can till the war is won
Then will the work be done.

CHORUS. Help them to learn, songs of joy instead of boom, baby boom,
Let us show them how to play - the pipe of peace.
- Repeat - (SINGING END)
- Instrumental -

CHORUS. Help me to learn songs of joy instead of boom, baby boom,
Won't you show me how to play - the p. o. p.
- Repeat - (DOUBLE END.)

2. What do you say? Will the human race be run in a day
Or will someone save this planet with play
As it the only one?

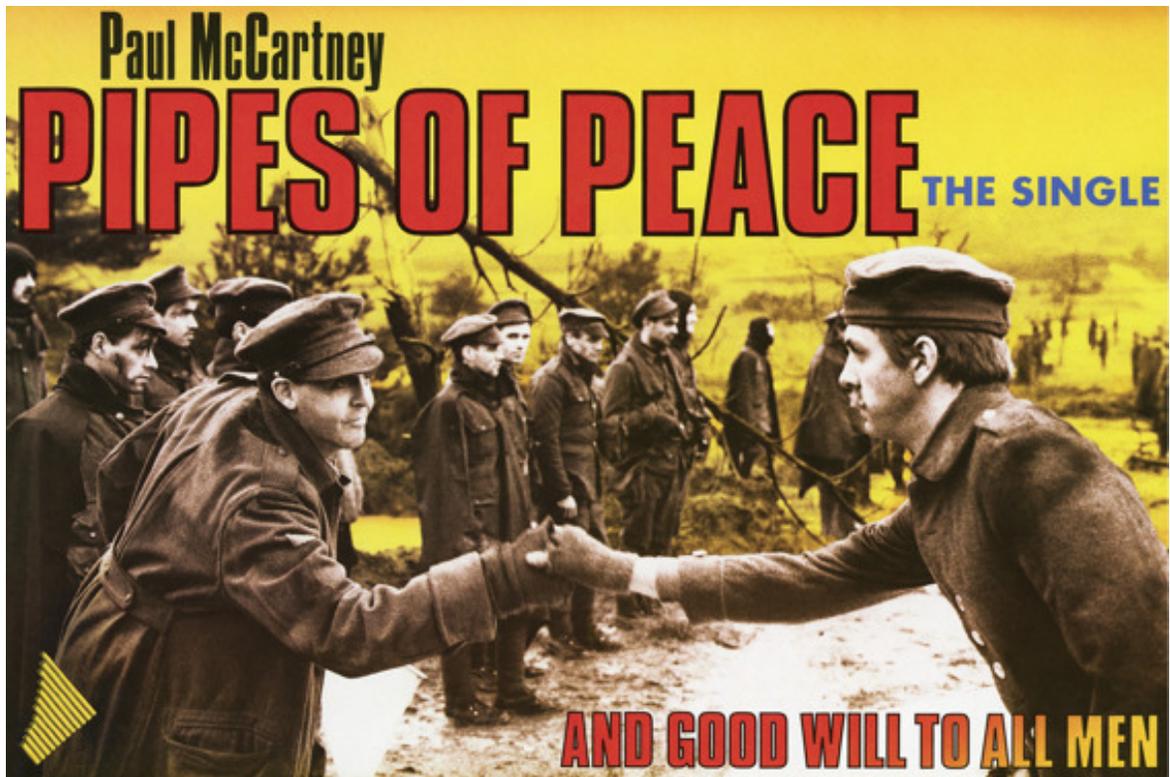
Help them to see, that the people hear are like you and me,
Let us show them how to play the p. o. p.
- Repeat - (DOUBLE END.)

Light a candle to our love
In love our problems disappear
And all in all we soon discover
That one + one is all we want to hear

C. - p. o. p. riff.

A min. - E.

END.



Pôster do single "Pipes of Peace", 1983

Please Please Me

COMPOSITORES	John Lennon e Paul McCartney
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	Single, 1963 <i>Please Please Me</i> , 1963 <i>Introducing... The Beatles</i> , 1964

Last night I said these words to my girl
I know you never even try, girl

Come on (come on)
Come on (come on)
Come on (come on)
Come on (come on)
Please please me
Whoa yeah like I please you

You don't need me to show the way, love
Why do I always have to say, love

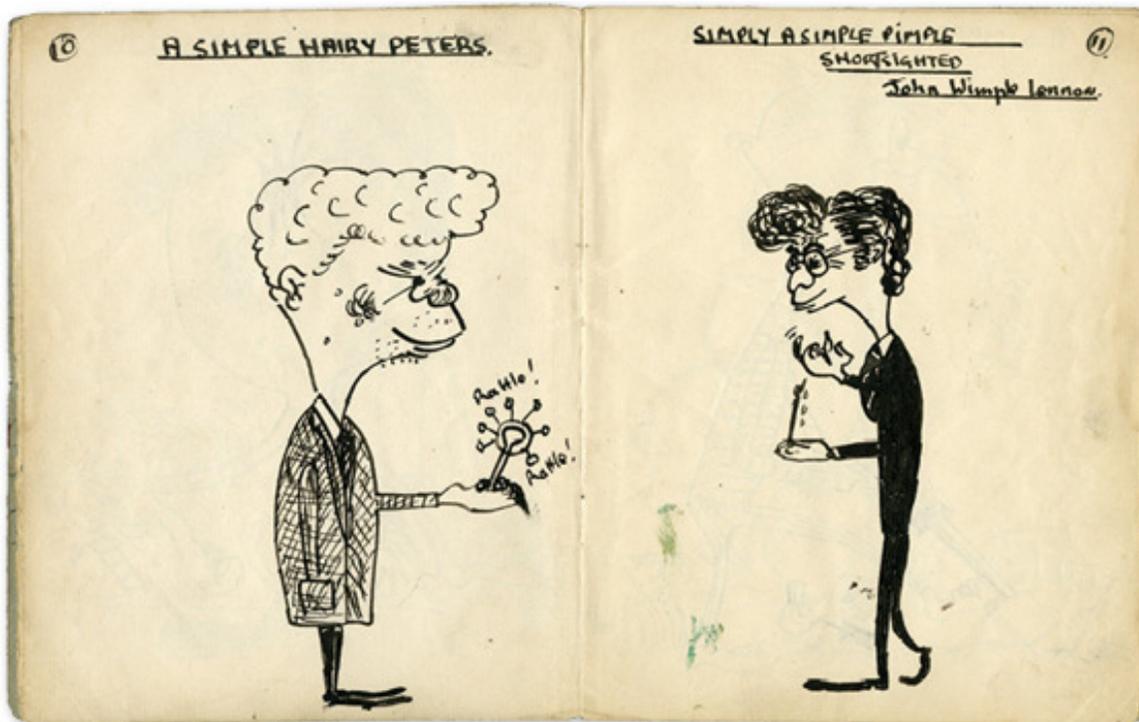
Come on (come on)

Come on (come on)
Come on (come on)
Come on (come on)
Please please me
Whoa yeah like I please you

I don't wanna sound complaining
But you know there's always rain in my heart
(in my heart)
I do all the pleasin' with you
It's so hard to reason with you
Whoa yeah why do you make me blue?

Last night I said these words to my girl
I know you never even try, girl

Come on (come on)
Come on (come on)
Come on (come on)
Come on (come on)
Please please me
Whoa yeah like I please you
(Please me)
Whoa yeah like I please you
(Please me)
Whoa yeah like I please you



Desenhos do caderno escolar de John Lennon, meados da década de 1950

NA HORA DE FAZER AS COMPOSIÇÕES, JOHN TINHA O VIOLÃO dele e eu o meu, e, como já falei antes, o legal nisso era que eu era canhoto e ele, destro, então era como se eu estivesse me olhando no espelho e ele estivesse se olhando no espelho.

A gente sempre afinava os violões, fumava um cigarro, bebia uma xícara de chá e começava a tocar, em busca de uma ideia. Em geral, ele ou eu já vínhamos com o fragmento de uma canção. "Please Please Me" foi ideia de John. John curti o duplo significado de "please" ("por favor" e "agradar"). E, sim, aqui o "please" significa me agrade pra valer. "Transe comigo, por favor. Então, me agrade pra valer, transe comigo, eu imploro, por favor, transe comigo." Ele curti isso, e eu curti que ele curtisse isso. Esse era o tipo de coisa que um percebia no outro, o tipo de

coisa que fazia a nossa parceria funcionar. Estávamos em sincronia.

Há uma velha canção de Bing Crosby chamada “Please”, e o verso que abre a música é “*Please lend your little ear to my pleas*”. Mesmo se você nunca tivesse ouvido a canção antes, você ouvia – *arrá* – dois significados trabalhando. Éramos dois apreciadores de jogos de palavras. Recentemente comprei muitos desenhos e escritos de John. Eu os tenho na parede, então posso olhar para eles o tempo todo, e é um trocadilho atrás do outro. Esse era um componente da inteligência de John. Qualquer coisa que pudesse ser distorcida, ele distorcia.

Quando John a trouxe, “Please Please Me” era uma baladinha. Eu a ouvi e logo falei: “orbisoniana”. Na verdade, parecia ideal para Roy Orbison. Não sei se algum dia ele já a cantou, mas se você diminuir o andamento dela e cantar como ele, a canção se encaixa perfeitamente com o estilo de Roy.

Mas então o nosso produtor, George Martin, meteu o seu dedo. Mostramos a canção para George, e ele a aprovou, mas disse: “Acho que podemos deixá-la mais rápida?”. Respondemos: “Melhor não”. Mas George, muito persuasivo, insistiu: “Vamos só experimentar. Se não gostarem, deixa pra lá”. Ele previu: “Acho que esta pode ser o seu primeiro número um”. A contragosto, aceleramos o ritmo, e ela acabou se tornando o nosso primeiro número um.

Essa era uma das grandes vantagens de trabalhar em colaboração. Eu trazia algo, e John identificava a alteração necessária. Ele trazia algo, e eu identificava a alteração necessária. E se nenhum de nós detectasse o problema, George Martin o fazia. Essa colaboração fez dos Beatles um grupinho muito sortudo.



George Martin ao piano nas sessões de gravação do álbum *The Beatles*. Abbey Road Studios, Londres, 1968



Com John Lennon no camarim antes da apresentação dos Beatles no programa *Thank Your Lucky Stars*. Birmingham, 1963

Pretty Boys

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Hog Hill Mill, Sussex
LANÇAMENTO	<i>McCartney III</i> , 2020

Look into my lens
Give me all you got
Work it for me, baby
Let me take my best shot

Meet the Pretty Boys
A line of bicycles for hire
Objects of desire
Working for the squire
You can look but you'd better not touch

'Cause here come the Pretty Boys
They're gonna set your world on fire
Objects of desire
Preaching to the choir

They can talk but they never say much

Strike another pose
Try to feel the light
Hey the camera loves you
Don't put up a fight

There go the Pretty Boys
A row of cottages for rent
For your main event
They're what the angels sent
You can look but you'd better not touch

Look into my lens
Try to feel the light
Hey the camera loves you
It's gonna be alright

Oh here come the Pretty Boys
A line of bicycles for hire
Objects of desire
When they're working for the squire
You can look but you'd better not touch

The Pretty Boys
(But you'd better not touch)
The Pretty Boys



Nova York, 2020

É SOBRE MODELOS MASCULINOS. EU TINHA LIDO UMA REPORTAGEM sobre modelos masculinos que estavam processando um ou dois fotógrafos em uma ação coletiva, alegando terem sido abusados e humilhados por eles.

Eu conhecia alguns dos fotógrafos mencionados. Claro, eu não tinha ideia do que havia acontecido naquelas sessões em particular, mas, como já tinha sido fotografado por eles, eu sabia que o *modus operandi* desses fotógrafos era dizer: “Vamos lá, baby. Vamos lá, dá pra mim. Vamos lá, vem me foder. Mostra essa tetinha pra mim...”.

Ou seja, os caras tinham a tendência de usar um linguajar extremamente chulo. É algo inerente à praia deles. Você dizia: “Ele é assim mesmo”. Ele dizia: “Vamos lá, finja que está

transando com uma garota”. Essa é a maneira como uns desses caras trabalhavam, para que você não ficasse ali parado com cara de tédio. Estavam tentando provocar algo. Assim como gente de outras profissões – pop stars, policiais –, eles se tornaram caricaturas de si mesmos.

Por isso, fiquei me perguntando se alguns desses modelos simplesmente não entenderam as águas turvas em que navegavam. É possível também que os fotógrafos tenham ido longe demais e tocado nos modelos de maneira inadequada. Isso eu não sei, mas esta canção é fictícia, e imaginei os modelos ficando aborrecidos simplesmente com a postura vulgar desses fotógrafos.

A canção abre com o fotógrafo dizendo: *“Look into my lens/ Give me all you got/ Work it for me, baby/ Let me take my best shot”*. Essa é uma suave representação de como os fotógrafos trabalhavam nas décadas de 1960 e 1970 – só que a vulgaridade deles era dez vezes maior. Visualizei uma fileira de modelos masculinos, tipo uma fila de bicicletas para locação e objetos de atração. Nas páginas das revistas, eles tentam despertar o nosso desejo, mas trabalham para o patrão. No mundo das revistas, os fotógrafos têm muita importância.

“They can talk but they never say much”. Tradicionalmente, modelos não têm a fama de ser uma categoria muito intelectual. Mas deixe-me fazer uma ressalva! Conheço modelos inteligentíssimos, e é sempre difícil fazer generalizações com qualquer profissão. *“There go the Pretty Boys/ A row of cottages for rent”*. Estou imaginando aquele tipo de casinha que você aluga à beira-mar. Depois fiquei sabendo que a prática do *“cottaging”* (“banheirão”) se refere a sexo gay em banheiros

públicos, mas esse significado não passou por minha cabeça na época em que escrevi a canção.

Consegui essa linha de violão muito singela – só dois dedos nas cordas, e então as demais notas estão todas abertas. Não precisa de mais nada.

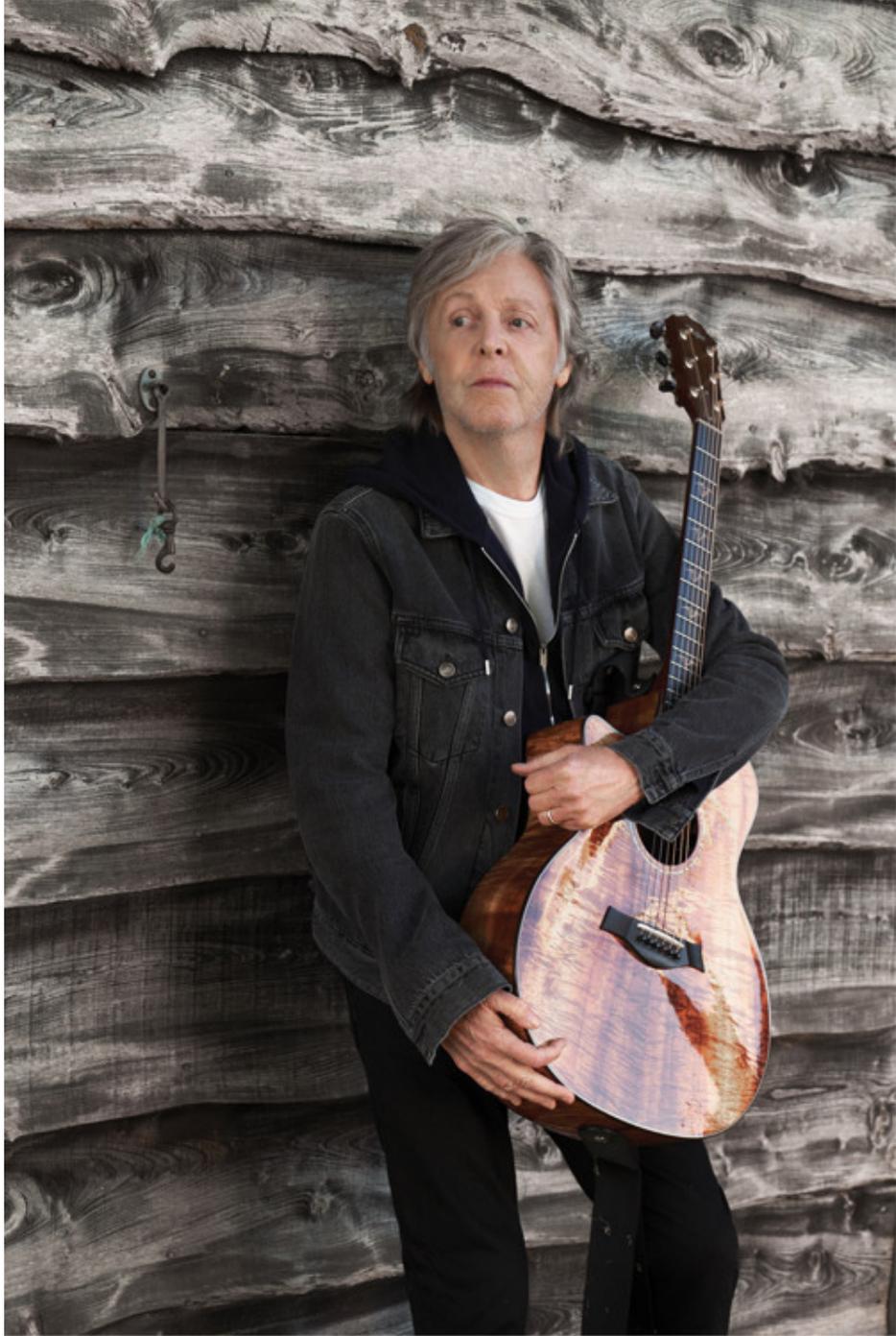
“You can look but you’d better not touch”. Nas revistas, modelos fazem um olhar sedutor. É isso que se espera deles e delas, para que você queira comprar as roupas que estão vestindo ou o produto que estiverem anunciando. Esta canção é centrada na experiência dos modelos masculinos, mas o mesmo acontece com modelos femininas e o sutiã que elas estiverem usando. Você é levado a pensar: “Minha namorada ficaria bem com isso”. Modelos estão acostumados a vender mercadorias, e eu suspeito que eles também acabaram se mercantilizando.

Foi interessante abordar isso em “Pretty Boys”, pois não costumo compor a partir dessa perspectiva. Mas esse é um dos prazeres de ser escritor. Muita gente pode pensar parecido – nesse caso, sobre o modo como os modelos são tratados –, mas não tem como expressar isso. Tenho a sorte de ter a oportunidade de cristalizar esses pensamentos numa canção. A ideia de um modelo ser tratado como mercadoria também levanta comparações interessantes com os Beatles. Éramos músicos, não modelos. Porém, no auge da Beatlemania, as pessoas queriam colocar nossos nomes e rostos em tudo que é tipo de coisa, e algumas vezes isso escapou do controle.

Em parte, foi esse raciocínio que nos levou à criação da Apple e, mais tarde, no meu caso, da MPL. Foi um modo de se libertar dos engravatados que antes estavam no comando. Não tínhamos mais que trabalhar para o patrão. Agora, podíamos

assumir o controle de nossos destinos. E a MPL comemorou seu 50º aniversário em 2019, então parece que funcionou muito bem.





Fotografado pela filha Mary. Sussex, 2020



Com Magic Alex, John Lennon e Neil Aspinall, promovendo a Apple Corps. Estátua de Hans Christian Andersen, Central Park. Nova York, 1968



“Apple Jacket”, desenhada pela boutique de moda Dandie Fashions e usada no lançamento da Apple Corps. Nova York, 1968

Em parte, foi esse raciocínio que nos levou à criação da Apple e, mais tarde, no meu caso, da MPL. Foi um modo de se libertar dos engravatados que antes estavam no comando.

PRETTY BOYS

(Intro riffs)

(A) Look into my lens
Give me all you've got
Work it for me baby
Let me take my best shot

(1) Meet the Pretty Boys
A line of bicycles for hire
Objects of desire
Working for the Squire
You can look but you'd better not touch
(short riffs)

(2) Here come the Pretty Boys
They gonna set your world on fire
Objects of desire
Preaching to the choir
They can talk but they never say much
The Pretty Boys

(B) Strike another pose
Try to feel the light
Hey - the camera loves you
Don't put up a fight

(A2) Look into my lens
Try to feel the light
Hey the camera loves you
It's gonna be alright

SOLO (verse)
(short riffs)

(3) There go the Pretty Boys
A row of cottages to rent
For your main event
They're what the angels sent
You can look but you'd better not touch
The Pretty Boys
Repeat A2/ Verse (1) END.

Pretty Little Head

COMPOSITORES	Paul McCartney e Eric Stewart
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Hog Hill Mill, Sussex
LANÇAMENTO	<i>Press to Play</i> , 1986 Single no Reino Unido, 1986

Hillmen, hillmen, hillmen, hillmen
Oh, oh, oh, oh
Hillmen come down from the lava
Forging across the mighty river flow
Always forever
Only so you don't worry
Your pretty little head

Ursa Major
Ursa Minor
Ursa Major
Ursa Minor

Hillmen, hillmen, hillmen, hillmen
Oh, oh, oh, oh

Hillmen bring garments, spices
Carrying trinkets, silk and precious stones
Exotic legends
Only so you don't worry
Your pretty little head

Hillmen, hillmen, hillmen, hillmen
Oh, oh, oh, oh
Hillmen are sworn to allegiance
Living a life of silent dignity
For your protection
Only so you don't worry
Your pretty little head

Ursa Major
Ursa Minor
Ursa Major
Ursa Minor

The hillmen
Living in the higher reaches



Hog Hill Mill, Sussex, 1984

“*HILLMEN*” (“MONTANHESES”) É UMA PALAVRA NA QUAL EU COSTUMAVA pensar bastante e seriamente. Às vezes, quando estou fazendo o rascunho da letra, ouço uma palavra e penso: “Bem, isso não significa nada”, e tento mudá-la, mas ela continua voltando, e no final, eu digo: “Ah, que se dane, não importa. Isso se encaixa. Não sei o que significa”. Essa palavra, “*hillmen*”, é um bom exemplo. Não tenho ideia de onde ela veio.

Eu me lembro de que me divertia muito pensando sobre homens tribais, e aqui eu os chamo de “montanhese”; estou ficando um pouco neandertal, até um pouco viking. Tornei-me um fanático por egiptologia e o estudo de civilizações antigas, e leio muito sobre isso e assisto a muitas coisas na tevê, então a ideia de criar uma tribo própria e minha própria civilização antiga deve ter me atraído.

Mas em um piscar de olhos ela se transforma numa canção de amor. Acabo de criar uma imagem tribal panorâmica e, em

seguida, lanço este versinho meio trôpego: “(...) *don't worry/ Your pretty little head*”. Isso era muito moderno e muito anos 1980, mas na verdade meio que destoava do restante da canção. Não tenho dúvidas de que os vikings também tinham um termo equivalente para isso.

Imagino que seja esse o diferencial das civilizações. Todo esse palavreado – o palavreado chinês, o palavreado estadunidense, o palavreado britânico, o palavreado sul-americano – é só para nos assegurarmos de que vão cuidar de nós. De que vamos ser protegidos. De certa forma, a civilização existe para que não tenhamos que preocupar nossas belas cabecinhas. Essa singela razão para viver não é intrinsecamente isenta de perigos, é claro.

Posso estar procurando uma tribo que não existe mais. É só uma tribo fantasiosa, e eu gosto de criar a minha própria história para ela. Está adquirindo contornos um pouco espirituais, como os astecas, só que no Hemisfério Norte. Como eu os enxergo? Parecem vikings, mas sem os elmos. Estão cruzando o caudaloso rio e olhando as estrelas, e a especialidade da tribo é negociar mercadorias. Portanto, nesse aspecto, estou criando meus próprios vikings e os transportando à Grã-Bretanha.

“*Living in the higher reaches*”. Estou pensando nos níveis mais elevados da espiritualidade, mas “*higher*” também pode ser interpretado como pegar a trilha mais elevada. Os domínios da moral elevada. Ou, sob outro prisma, pode ter a ver com “*high*” de estar drogado. É fantasioso, mas descobri uma coisa ao investigar todas as minhas letras: que eu tenho um estilo bastante amplo e me permito quase tudo – incluindo a atmosfera techno desta canção, já que a música techno estava na crista da onda na época.

EN THE MOVE
tribe

"stampede"
dust, c.u.

PRETTY LITTLE HEAD.

(Intro) ^{in palace} troubadour / girl ^(reflected in mirror) reacts. ^{opposite mood lighting}

①

lava (caravan, dust, c.u.'s)

(danger) mighty river
drowning / fast current

(p. l. h.)

troubadour — girl

Bridge

"logo" Δ

blue (wood)
great faces
horses, motor
cattle, bikes
stampede, dust
spray, water
crossing

②

garments, spices, trinkets Δ

Exotic legends. (beards oiled
things tied in
(small ribbons))

(p. l. h.)

Bridge (troubadour / twirl)

int. tent
jewellery
clothes
T.V.
card game
("stock")

Charm bracelet
african tribal
make-ups

storytelling
kids at feet

③

palace attack (danger)
allegiance ("new" martial arts moves)

(branded Δ)
with

... silent dignity (guards)

(p. l. h.)

troub. walks off

"take care of you"

OFF-SET director walks in
mine cut — freeze cast — walk off

"new" hieroglyphics

bracelet
on wrist

Have "raided" best of all cultures.
meditation. vegetation (spices)
Candles

Hillmen

Uniquetrace.

Tribe of Hill people.

Traders.
Warriors.
Priests.

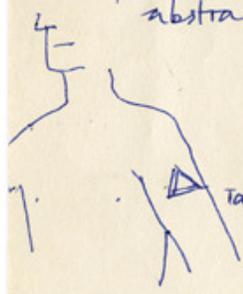
Style:

→ mixture of many past tribes
(plus "modern aspect")
(bikes/TVs/portables)

ie. Cossacks
Egyptians
Afghanistans
Celtic races
Druids
Buddhist ("oranges")
Red Indian. (-greens)

Quest for fine primitives.
Hippy colony

wall hangings
painters/paintings
abstract -



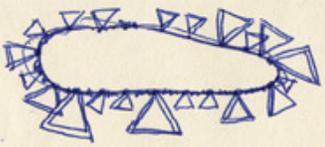
tattoo

triangle
"charm" bracelet

"giraffe neck"
women.



gold.





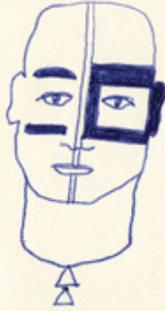
Army on the move -----



African materials
moroccan
dreadlocks
American Indian

HILLMEN

mud make-ups.



Torbi includes ----

all types: female / male
old / young
dignified / bandy

Put It There

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Hog Hill Mill, Sussex
LANÇAMENTO	<i>Flowers in the Dirt</i> , 1989 Single, 1990

Give me your hand, I'd like to shake it
I want to show you I'm your friend
You'll understand if I can make it clear
It's all that matters in the end

Put it there if it weighs a ton
That's what a father said to his young son
I don't care if it weighs a ton
As long as you and I are here, put it there
Long as you and I are here, put it there

If there's a fight, I'd like to fix it
I hate to see things go so wrong
The darkest night and all its mixed emotions
Is getting lighter, sing along

Put it there if it weighs a ton
That's what a father said to his young son
I don't care if it weighs a ton
As long as you and I are here, put it there
Long as you and I are here, put it there



Com o irmão, Mike, a mãe, Mary, e o pai, Jim. Liverpool, final dos anos 1940

“PUT IT THERE” É UMA EXPRESSÃO QUE O MEU PAI, JIM, SEMPRE usava. Ele tinha um vasto repertório de expressões pitorescas, como tanta gente de Liverpool ainda tem hoje. Ele adorava brincar com as palavras, fazer malabarismos com elas, e tinha um montão de ditados que às vezes não faziam sentido, às

vezes eram funcionais, mas sempre bastante líricos. Quando ele apertava a sua mão, dizia: *“Put it there if it weighs a ton”* (“Ponha aí, se pesa uma tonelada”).

O pessoal não perde a oportunidade de frisar que a capital da Irlanda é, na verdade, Liverpool. Sem dúvida, Liverpool traz um grande componente irlandês. O nosso humor é essencialmente irlandês. Temos a tendência de ver o lado divertido das coisas. Em parte, isso se deve ao desamparo que muitas vezes pairava sobre a vida do povo.

A geração do meu pai tinha acabado de enfrentar uma guerra e, embora tivéssemos vencido, ainda havia muita angústia e muita reconstrução física, mas, ao mesmo tempo, por toda parte existia no ar um otimismo contagiante. Meu pai e meus tios – o tio Jack nos visitava bastante – sempre tinham uma piada nova, e uma piada boa. Ele dizia: “Meu filho, já ouviu aquela sobre o manequim?”, e contava uma piada bem engraçada, depois nos dava uma moeda de meia coroa e dizia: “Tome aqui, meu filho. Faça bom proveito”. Então, eu me considero muito afortunado por ter participado dessas festas, foi sensacional. Mas acabou-se o que era doce. Aquelas festas acabaram.

De qualquer forma, meu pai tinha um milhão dessas frases engraçadas, e muitas vezes eu as achava tão boas que eu queria compor uma canção sobre elas. Outra dessas expressões era: “Em peito de gaivota não cresce pelo”. O que é que ele queria dizer com isso? O seu palpite vale tanto quanto o meu. Mas é uma caprichada frase de efeito e, é quase certo, um dia desses vou aproveitá-la numa canção.

É estranho, já estou hoje na faixa dos setenta anos, mas andei pensando outro dia em como meu pai batia em nossas pernas se fôssemos meninos travessos, coisa que éramos. De

modo imprudente, quebrávamos nossos combinados, e ele dava palmadas em nossas pernas, dizendo: “Dói mais em mim do que em vocês”. Nunca ousamos responder, é claro, mas pensávamos: “Se estiver doendo no senhor, então pare”. Agora eu entendo. Como pai, entendo o que ele quis dizer.

“Ponha aí, se pesa uma tonelada”. Na época, não sei bem certo se pensei nisso; foi bem depois da separação dos Beatles, mas não tem como não associar a opressão ligada a essa frase à opressão que coincidiu com o fim dos Beatles. Não é como se os Beatles tivessem mesmo acabado. Não é como se fôssemos uma bandinha que nunca lançou outro álbum. Embora metade da banda tenha morrido, o fenômeno continua mais forte do que nunca. Tudo o que eu faço parece ser pintalgado com “Beatle”, e sempre tem uma espécie de eco vindo dessa câmara de eco. A minha filha Mary brinca: “Não consigo ficar longe de você”, porque ela me vê no metrô – uma foto minha ou um anúncio dos Beatles ou algo assim – ou ela liga o rádio e está tocando uma canção dos Beatles. Alguns consideram isso um fardo, e certas celebridades, como Greta Garbo, acabam se tornando eremitas, mas estou felicíssimo com tudo isso, porque acho que foi uma grande conquista e tenho muito orgulho dela. Em vez de me isolar, sinto uma genuína responsabilidade de retribuir a todos os nossos fãs o que eles nos deram ao longo dos anos.

Não tem como ignorar que boa parte do que eu faço ainda está entrelaçado com o fato de que estive nos Beatles. Na verdade, eu digo às pessoas que ainda estou nos Beatles. Bem, talvez não *nos* Beatles, mas ainda sou “um Beatle”. A nossa filosofia era, e continua sendo, muito atraente; é uma visão panorâmica – descobrimos essa insistência na liberdade de pensamento criativo que eu ainda amo. Você não enxerga uma

foto de Ringo sem que ele esteja fazendo o sinal de “Paz e amor” e dizendo isso. É uma velha, mas sempre oportuna, filosofia. E muitas coisas dos Beatles ainda continuam extraordinariamente atuais, então me alegro por estar imerso nisso.

Fico me perguntando se eu não queria dedicar esta canção a John – se ela não é, à sua maneira, uma oferenda de paz a um homem que morreu cedo demais. *“If there’s a fight, I’d like to fix it/ I hate to see things go so wrong”*. Mas logo aflora meu eterno otimismo: *“The darkest night and all its mixed emotions/ Is getting lighter, sing along”*. O arremate de “Put It There” é bem animador: *“As long as you and I are here, put it there”*. Um pequeno jogo de palavras para concluir.

De modo imprudente, quebrávamos nossos combinados, e ele dava palmadas em nossas pernas, dizendo: “Dói mais em mim do que em vocês”. Nunca ousamos responder, é claro, mas pensávamos: “Se estiver doendo no senhor, então pare”. Agora eu entendo. Como pai, entendo o que ele quis dizer.



O pai, Jim, fotografado por Paul. Heswall, 1966

PUT IT THERE

Put it there
if it weighs a ton
That's what a father said
to his young son.
I don't care if it weighs a ton,
As long as you and I are here
Put it there
long as you and I are here
Put it there!

Paul Windy.

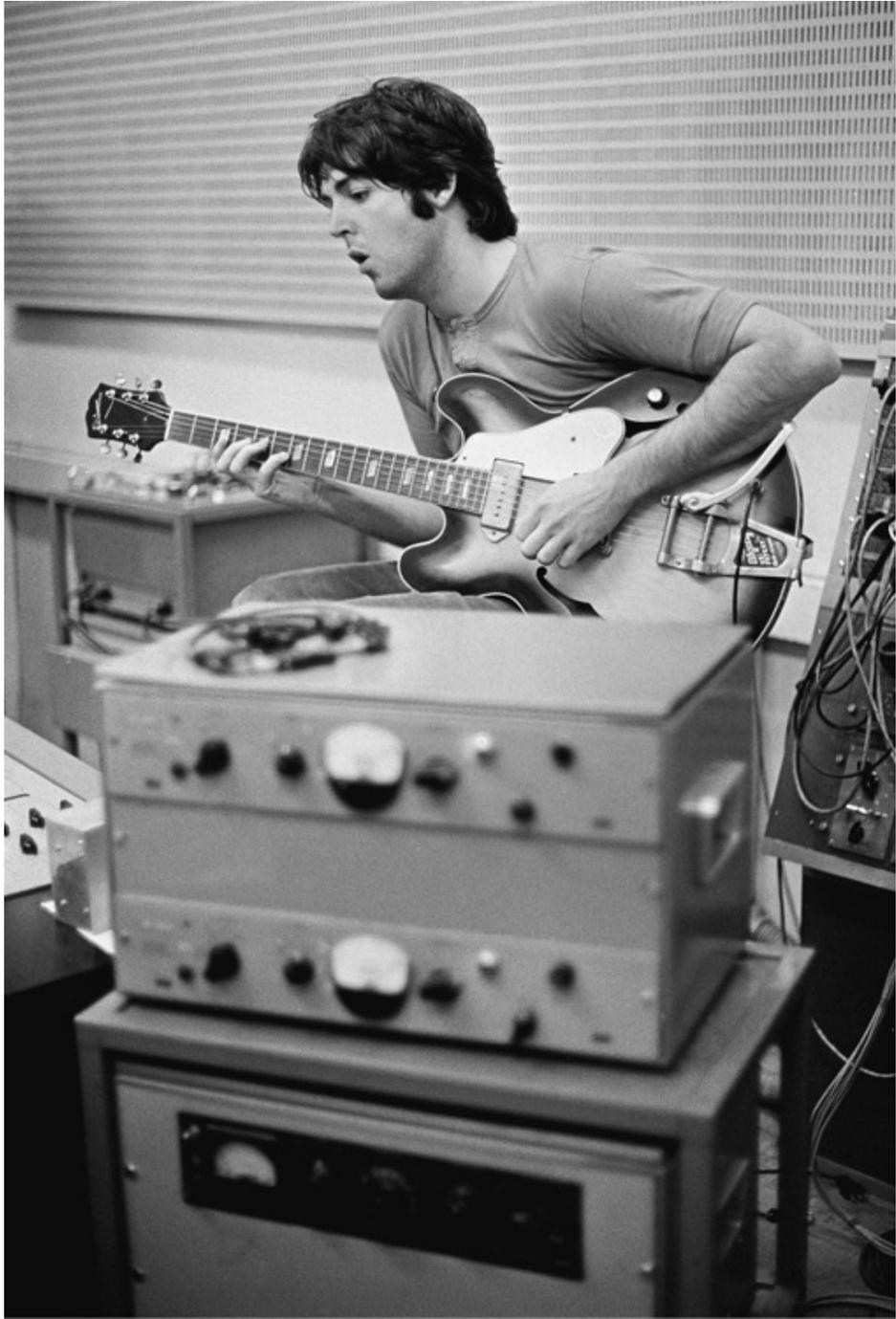


Desenho de Paul usado no single "Put It There", 1990

O pessoal não perde a oportunidade de frisar que a capital da Irlanda é, na verdade, Liverpool. Sem dúvida, Liverpool traz um grande componente irlandês. O nosso humor é essencialmente irlandês. Temos a tendência de ver o lado divertido das coisas.

R

Rocky Raccoon



Rocky Raccoon

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>The Beatles</i> , 1968

Now somewhere in the black mountain
hills of Dakota
There lived a young boy named Rocky Raccoon
And one day his woman ran off with another guy
Hit young Rocky in the eye
Rocky didn't like that
He said, I'm gonna get that boy
So one day he walked into town
Booked himself a room in the local saloon

Rocky Raccoon checked into his room
Only to find Gideon's Bible
Rocky had come equipped with a gun
To shoot off the legs of his rival
His rival, it seems, had broken his dreams

By stealing the girl of his fancy
Her name was Magill and she called herself Lil
But everyone knew her as Nancy

Now she and her man who called himself Dan
Were in the next room at the hoedown
Rocky burst in and grinning a grin
He said, Danny boy, this is a showdown
But Daniel was hot he drew first and shot
And Rocky collapsed in the corner

Now the doctor came in stinking of gin
And proceeded to lie on the table
He said, Rocky, you met your match
And Rocky said, Doc, it's only a scratch
And I'll be better, I'll be better, Doc, as soon as I am able
Now Rocky Raccoon he fell back in his room
Only to find Gideon's Bible
Gideon checked out and he left it no doubt
To help with good Rocky's revival



Com George Harrison, Ringo Starr e John Lennon nas sessões de gravação do álbum *The Beatles*. Trident Studios, Londres, 1968

UMA DAS COISAS LEGAIS DESTA CANÇÃO É QUE ELA FUNCIONA às mil maravilhas só com voz e violão. Pensando bem, é assim que ela foi composta!

Em geral, quando você está ali sentado com o violão, é natural ficar um pouco *folky*. Eu estava fazendo uma espécie de paródia dos discos que eu ouvia, meio que falando das canções do blues. Bob Dylan fazia esse tipo de coisa, então só comecei a imaginar as Colinas Negras, em Dakota do Sul. Eu conhecia uma canção antiga, “The Black Hills of Dakota”, que começava assim: “*Take me back to the black hills/ The black hills of Dakota*”. Doris Day a cantava no filme *Ardida como pimenta*. Então, estávamos fazendo essa batida, e acabei imaginando um personagem chamado “Rocky Raccoon”, inspirado em Davy Crockett e seu chapéu de guaxinim. Quando eu era menino, eu assistia ao *Davy*

Crockett, sucesso na televisão estrelado por Fess Parker. O seriado era legal, mas melhor ainda era a canção: “Davy Crockett, King of the Wild Frontier”. Uma ótima canção.

Comecei a criar esta historinha, e para mim é como fazer um passeio de trem ou algo assim – um passeio de trem mental. E já que eu estava fazendo aquilo com uma pitada irônica, tornou-se muito agradável compor e cantar. Nas festas, o pessoal – um tio bêbado, talvez? – recitava poemas como *The Shooting of Dan McGrew*, de Robert Service, ou *The Lion and Albert*, de Marriott Edgar, que ganhou fama ao ser recitado nos palcos por Stanley Holloway, em que o leão come Albert e os pais reclamam para o tratador do zoológico. Enveredei nesse tipo de humor cáustico.

Em “Rocky Raccoon”, a mulher foge com outro cara, e Rocky não gosta disso. Ele se hospeda em um quarto de hotel e encontra uma Bíblia da Gideões Internacionais. Elas eram distribuídas por todos os hotéis dos EUA. É provável que ainda sejam. Na Inglaterra nunca tínhamos visto isso. Só pensei nessa imagem – entrar no quarto de hotel, abrir a gaveta do criado-mudo e lá está a Bíblia. O nome da namorada de Rocky era Magill: “(...) *she called herself Lil/ But everyone knew her as Nancy*”. E o interessante é que acabei me casando com uma Nancy.

E o tal doutor que fede a gim (“*doctor stinking of gin*”)? Certa vez, sofri um acidente em Liverpool. Caí de lambreta e cortei os lábios superiores, e tivemos de chamar um médico à casa da minha prima Betty. Isso aconteceu mais ou menos nessa mesma época, eu tinha vinte e poucos anos e estava indo de lambreta da casa do meu pai à casa de Betty. Um amigo meu, Tara Guinness, estava na carona. Tempos depois, ele morreu num acidente de carro. Ele era um bom moço. Em “A Day in the Life”, escrevi

sobre ele: *“He blew his mind out in a car/ He didn’t notice that the lights had changed”*. O fato é que eu estava com Tara e sofremos um acidente – levamos um tombo de lambreta, cortei os lábios, fui até a casa de Betty e ela disse: “Chame um médico! Vai precisar de pontos”.

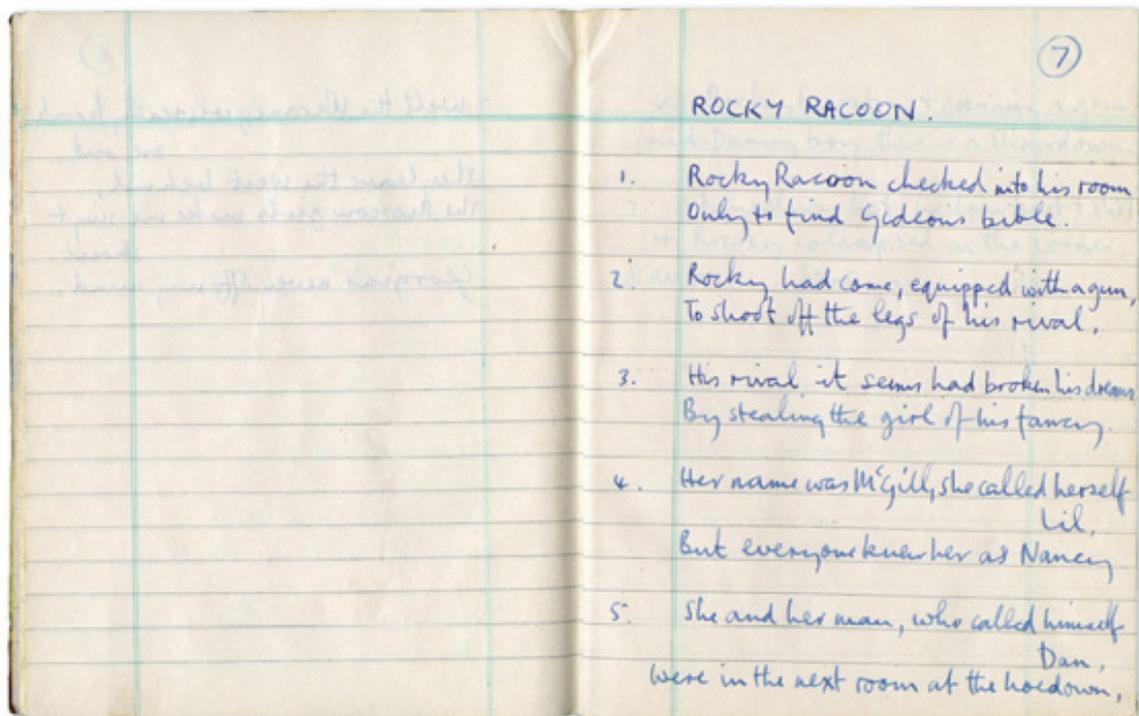
Chamaram esse sujeito, e ele chegou fedendo a gim. O cara estava muito bêbado. “Olá, Paul. Como você está?” “Ótimo.” “Certo, vou ter que suturar. Trouxe a minha maleta.” Ele pega a sua maleta preta e agora está tentando enfiar a linha na agulha, uma agulhinha cirúrgica curva, mas está vendo no mínimo três agulhas.

Acho que eu disse: “Deixa conosco”. E passamos o fio para ele. Falei: “O senhor vai fazer isso sem anestésico?”. Ele disse: “Não tenho, sabe”. Acho que tomei um gole de uísque ou algo assim. Ele só cravou a agulha e a girou. Nisso a linha escapou, e ele murmurou: “Ah, me desculpe, vou ter que fazer de novo”.

Ele teve que fazer aquilo por uma segunda e maldita vez, e eu ali, tentando não gritar. Para ser honesto, o trabalho dele não ficou um primor, e senti aquele caroço no lábio por um bom tempo. Ainda consigo senti-lo. E eu estava todo ralado e roxo. Foi então que decidi deixar o bigode crescer. Os outros Beatles viram e gostaram, então todos deixaram crescer os bigodes também. John entrou tanto na onda que parece que alguém até comprou para ele um copinho para bigode, daqueles com uma tampinha que não deixa você molhar o bigode quando vai beber. Acho que é daí que me veio essa imagem de “fedendo a gim” – dessa pequena e dolorosa recordação.

Continuo querendo tocar esta canção no show, pois tem muita gente que a pede. Quem sabe eu a toque qualquer dia desses.

Chamaram esse sujeito, e ele chegou fedendo a gim. O cara estava muito bêbado. “Olá, Paul. Como você está?” “Ótimo.” “Certo, vou ter que suturar. Trouxe a minha maleta.” Ele pega a sua maleta preta e agora está tentando enfiar a linha na agulha, uma agulhinha cirúrgica curva, mas está vendo no mínimo três agulhas.



⑤

ROCKY 1900 48 M 2008

Rocky burst in, + getting a grin
 Said Danny boy, this is a showdown.
 Daniel was hit, he drew first + shot
 + Rocky collapsed in the corner,
 SCREAM.... SOLO....
 Rocky burst in, + getting a grin
 Said Danny boy, this is a showdown.
 Daniel was hit, he drew first + shot
 + Rocky collapsed in the corner,
 SCREAM.... SOLO....
 Rocky burst in, + getting a grin
 Said Danny boy, this is a showdown.
 Daniel was hit, he drew first + shot
 + Rocky collapsed in the corner,
 SCREAM.... SOLO....
 Rocky burst in, + getting a grin
 Said Danny boy, this is a showdown.
 Daniel was hit, he drew first + shot
 + Rocky collapsed in the corner,
 SCREAM.... SOLO....

⑥

6. Rocky burst in, + getting a grin
 Said Danny boy, this is a showdown.
 7. Daniel was hit, he drew first + shot
 + Rocky collapsed in the corner,
 SCREAM.... SOLO....

Rocky burst in, + getting a grin
 Said Danny boy, this is a showdown.
 Daniel was hit, he drew first + shot
 + Rocky collapsed in the corner,
 SCREAM.... SOLO....

S

San Ferry Anne

Say Say Say

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band

She Came in Through the Bathroom Window

She Loves You

She's a Woman

She's Given Up Talking

She's Leaving Home

Silly Love Songs

Simple as That

Single Pigeon

Somedays

Spirits of Ancient Egypt



San Ferry Anne

COMPOSITORES	Paul McCartney e Linda McCartney
ARTISTA	Wings
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>At the Speed of Sound</i> , 1976

You've got a lot
And from what you've got
I'd say you're doing well, dear

Dressed like a dream
And if things are what they seem
You're looking swell, dear

Your little man
Brings you trinkets when he can
But he can't stay, dear

That's very well
But inside your shiny shell
You dance all day, dear

So go, be gay
Let your feelings leap away
Into the laughter

San Ferry Anne
And the world keeps turning
Happy ever after



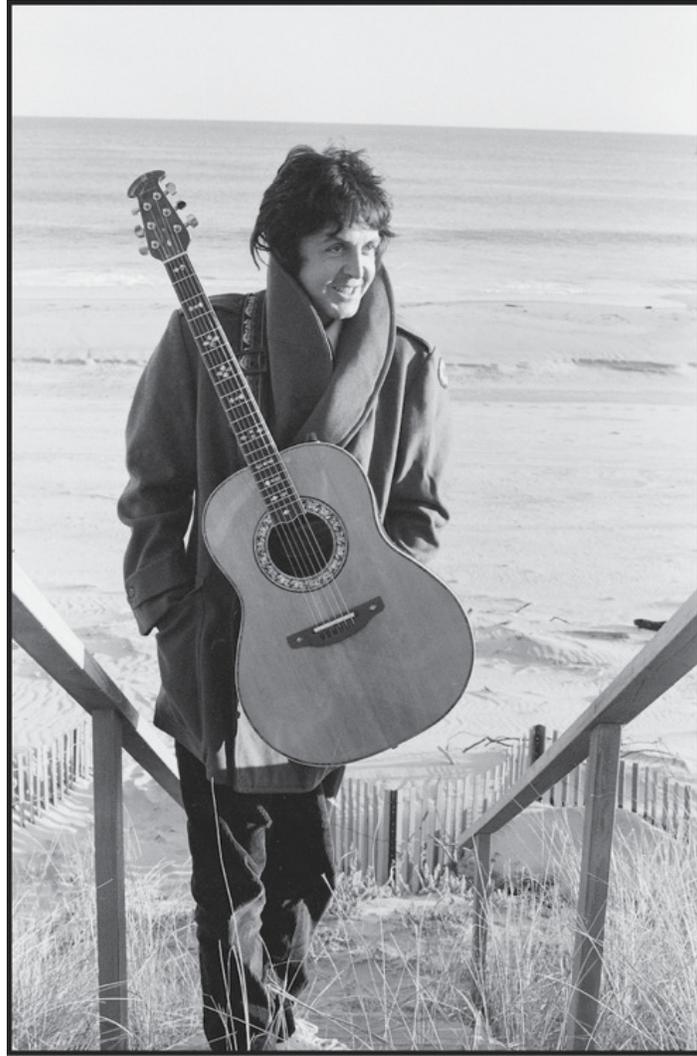
Nas sessões de gravação do álbum *At the Speed of Sound*. Abbey Road Studios, Londres, 1975

O PÓS-GUERRA VOCÊ NÃO ESCUTAVA MUITA MÚSICA ALEMÃ. E talvez por uma boa razão! Mas as canções francesas chegavam

N à Grã-Bretanha, não só porque tínhamos sido aliados, mas porque a França era vizinha e fonte de melodias adoráveis. Quando eu era garoto, nos primeiros anos do pós-guerra, eu me lembro de ouvir Édith Piaf e Maurice Chevalier, Jacques Brel e Juliette Gréco. Admirávamos muito a Juliette.

Mas não estudei francês na escola. A maioria das crianças britânicas estudava. John estudou; se bem que o francês dele não era muito bom. Escolhi espanhol, alemão e latim, mas, por conta dos grandes sucessos que vinham da França, na minha geração, quase toda a criançada – inclusive eu – conhecia certas expressões e, ao dizer essas palavras e ouvi-las, a minha imaginação, quase inconscientemente, começava a brincar com elas. Nesse aspecto, “San Ferry Anne” fazia um trocadilho com “*ça ne fait rien*” (que significa “não importa”). “San Ferry Anne” é um exemplo de minhas tentativas para compor uma canção francesa, como fiz com “Michelle”. Aqui temos San Ferry Anne, e ela é uma gatinha. Ela é bonita, tem um “*sugar daddy*” que compra para ela bijuterias e tudo mais. Ela vive dentro de uma redoma brilhante, mas parece que nem tudo são flores. *Ça ne fait rien*.

Tenho outra que ainda não escrevi: “*Sausage on Show*” (“salsicha em exposição”), ou “*saucisson chaud*” (“salsicha quente”, em francês). Algo como uma salsicha no teatro, uma salsicha com chapéu de palha. Vamos lá, venham ver a salsicha em exposição. Acho que vamos ter que esperar um pouco por essa!



East Hampton, 1975

you get a lot
and from what you've got
I say you're doing well, dear

Dress ~~like~~ like a dream
And if things are what
they seem ~~you're looking~~ ^{it's} swell, dear.
~~you're looking~~
you're looking

Your little man
Brings you trinkets when
he can but he can't stay dear

That's very well, ~~but~~
inside your shiny shell
you dance all day, dear

So go be gay
let your feelings leap away
into the laughter
an merry ann
and the world keeps turning
happy ever after.

Say Say Say

COMPOSITORES	Paul McCartney e Michael Jackson
ARTISTA	Paul McCartney e Michael Jackson
GRAVAÇÃO	AIR Studios, Londres; Odyssey Studios, Londres; Cherokee Studios, Los Angeles; e Sigma Sound Studios, Nova York
LANÇAMENTO	Single, 1983 <i>Pipes of Peace</i> , 1983

Say say say
What you want
But don't play games
With my affection
Take take take
What you need
But don't leave me
With no direction

All alone
I sit home by the phone
Waiting for you, baby
Through the years
How can you stand to hear

My pleading for you, dear?
You know I'm crying

Now go go go
Where you want
But don't leave me
Here forever
You you you
Stay away
So long, girl, I
See you never

What can I do
Girl, to get through to you
'Cause I love you, baby
Standing here
Baptised in all my tears
Baby, through the years
You know I'm crying

You never ever worry
And you never shed a tear
You're saying that
My love ain't real
Just look at my face
These tears ain't drying

You you you
Can never say
That I'm not the one
Who really loves you

I pray pray pray
Every day
That you'll see things
Girl, like I do

What can I do
Girl, to get through to you?
'Cause I love you, baby
Standing here
Baptised in all my tears
Baby, through the years
You know I'm crying
Say say say



Com George Martin e Michael Jackson. AIR Studios, Londres, 1983

OI NA ÉPOCA DO NATAL. O TELEFONE TOCOU, E NÃO RECONHECI aquela voz fininha: “Oi, Paul”. Pensei: “Deve ser uma fã, mas como

F diabos ela conseguiu meu número?”. Fiquei bem chateado. Nisso, a voz falou: “É o Michael”, e súbito me dei conta. Não era uma moça, era Michael Jackson, e ele me disse mais ou menos isto: “Gostaria de fazer alguns hits?”. Respondi: “Sim, claro. Venha cá”. Antes disso, os nossos caminhos tinham se cruzado algumas vezes. Michael fez uma cover da canção “Girlfriend” do Wings em seu álbum *Off the Wall*, e eu conhecia o produtor dele, Quincy Jones, havia um bom tempo. Quincy foi receber o Oscar em nome dos Beatles quando ganhamos na categoria de Melhor Trilha Sonora Original com *Let It Be*, em 1971.

Então, Michael pegou um voo para a Inglaterra, e nos encontramos no meu escritório em Londres. Subimos até o último andar, onde tenho um piano, e na mesma hora começamos a fazer “Say Say Say”. Eu o deixei tomar a iniciativa, e acho que grande parte da sensibilidade da canção veio do Michael. “*Baptised in all my tears*” – eis um verso que eu não teria usado. Ajudei na melodia, e ele foi acrescentando a letra. Estávamos animadíssimos por trabalhar juntos, e a canção brotou muito rápido; foi um entrosamento muito bom. Tomei nota da letra e, quando saímos do escritório, tínhamos “Say Say Say”. A primeira vez que a gravamos em formato de demo eu acho que éramos só nós dois cantando, e eu ao violão.

Para mim, compor uma canção é simplesmente seguir uma trilha para depois divergir dela e se embrenhar por um novo caminho. Defino uma espécie de mapa, com coordenadas aproximadas, e então vou até lá, não sem juntar coisas no caminho, pegando esses pequenos objetos que casualmente são letras ou melodias. É um momento de descoberta, e é isso que eu adoro no processo. Antes de compor uma canção, pulsa um sentimento de que algo está faltando, e eu pego meu violão ou vou ao piano, e um tempo depois – digamos, três horas depois, se eu

estiver em um clima produtivo – não haverá mais uma lacuna; haverá um novo objeto. É uma sensação muito recompensadora. Você criou um carro, uma peça de mobília ou, no meu caso, uma canção. E não é só algo que vem ocupar espaço no mundo. Com um pouco de sorte, ela ajuda a definir o mundo.

①
SAY SAY SAY what you want
but don't play ^{games} with my affections
TAKE TAKE TAKE what you need
but don't leave me with no direction
cos all alone I sit home by
the phone, waiting for you baby
All these years how do you stand
to hear, my pleading for you dear
and hear me crying ooh oohwah
ooh ooh

② go go go wherever you want
But don't leave me here forever
But you you you stay away so long
girl I see you never
it's plain to see girl that you
leaving me, for some other baby
so here's a tear for a souvenir
cause if he's not sincere
you'll know I'm crying
ooh ooh ooh ooh oh -

Para mim, compor uma canção é simplesmente seguir uma trilha para depois divergir dela e se embrenhar por um novo caminho.

SAY SAY SAY.

1) ²² Say say say what you want
But don't play games with my affection.

Take take take ²⁰ what you ¹³ need
But don't leave me with no direction!

6: ^{microw} ¹⁵ All alone, I sit home by the phone
Waiting for you ... baby ... ²²

15 Through the years how can you stand to hear
My pleading for you dear - you know Jim
+ crying... ^{OH H...} ^{PAR 6}

2) ²⁰ Go go go / ²² where you want
But don't leave me here forever

But you you you stay away ⁷⁷

10 So long girl - I ... see you never
What can I do ... girl to get through to you

17 Cos I love you ... baby ...

Standing here - baptized in all my tears

~~18~~ Faithful through the years ... ~~oh~~ ...

You know Jim crying - ooh ...

= SOLO =

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</i> , 1967

It was twenty years ago today
Sergeant Pepper taught the band to play
They've been going in and out of style
But they're guaranteed to raise a smile
So may I introduce to you
The act you've known for all these years
Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band

We're Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band
We hope you will enjoy the show
Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band
Sit back and let the evening go
Sergeant Pepper's Lonely
Sergeant Pepper's Lonely
Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band

It's wonderful to be here
It's certainly a thrill
You're such a lovely audience
We'd like to take you home with us
We'd love to take you home

I don't really want to stop the show
But I thought you might like to know
That the singer's going to sing a song
And he wants you all to sing along
So let me introduce to you
The one and only Billy Shears
And Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band



Os Beatles no evento de imprensa para o lançamento do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Londres, 19 de maio de 1967

MA DAS COISAS EM RELAÇÃO AOS BEATLES É QUE PRESTÁVAMOS atenção nas casualidades. E em seguida as aproveitávamos a nosso favor. Quando, por acaso, tocávamos uma fita ao contrário, nos questionávamos: “Que será isto?”. Muitas pessoas diriam: “Ah, meu Deus, que barulheira é esta?”. Mas nós sempre adorávamos ser desviados por essas ideias.

Nesse caso, eu tinha ido aos Estados Unidos para assistir a uma peça de Shakespeare estrelada por Jane Asher, que estava sendo encenada em Denver. Então, voei a Denver para ficar com ela e tirar uns dias de folga.

Na volta, a bordo do avião, o nosso roadie Mal Evans me pediu: “Pode me passar o sal e a pimenta?” (“*salt and pepper*”). Não escutei direito e perguntei: “Como é? Sergeant Pepper?”.

Recentemente havíamos tocado no Candlestick Park. Naquele show, não conseguimos nem nos ouvir; estava chovendo, quase fomos eletrocutados e, ao sair do palco, fomos jogados no baú de aço inox de um caminhão. Ficamos deslizando lá dentro daquele caminhão-baú vazio e pensamos: “Que droga. Já chega”.

Naquele dia, resolvemos que não faríamos mais turnês. A ideia era fazer discos e que os discos rodassem o mundo. Certa vez ouvimos que Elvis Presley tinha enviado seu Cadillac folheado a ouro em turnê, e achamos aquilo simplesmente genial. Pensamos: “Vamos fazer um disco e ele será nosso Cadillac banhado a ouro”.

Ao retornar de Denver, sugeri ao pessoal que a banda adotasse um *alter ego*. O conceito era deixar de sermos os Beatles. Agora éramos essa outra banda.

Fiz um desenho de nós quatro na frente de um relógio floral. Era como se o tempo tivesse parado, porque o relógio era feito de flores. Havia algo de encantador naquilo. A ideia era que a banda seria agraciada com um troféu pelo senhor prefeito de Londres, ou alguém assim. Combinamos a ideia da capa e fomos até o figurinista Monty

Berman, no bairro londrino de Soho, para que ele fizesse os trajes da banda.

Tenho que admitir, tomei um pouco de ácido lisérgico em Denver, e isso tudo meio que fazia parte de um jogo que eu estava criando depois daquela viagem. Eu fiz o esboço e mostrei aos caras como podia ser esse novo projeto. Eles amaram. E acabou sendo uma libertação para nós. Ganhamos uma espécie de anonimato e um novo sopro de vida.



Traje desenhado pelo estilista Monty Berman, 1967

Design alternativo para a pele do bumbo mostrado na capa do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*





It was 60 yrs ago today
 when Sgt Peppers formed the band to play
 They've been going in and out of style
 but they've guaranteed to raise a smile,
 So many I introduce to you
 Be not you know for all these years
 Sgt Peppers lovely heart club band
 Applause band - laughter and cheer
 Chorus: we're at Peppers
 We hope you will enjoy the show
 Sgt Peppers
 Set back & let the evening go Sgt Peppers band
 well, ~~waiter~~ stop the show
 but I thought you might like to know
 that the crooners going to sing a song
 and he wants you all to sing along,
 So let me introduce to you,
 The sweetest only Billie Stears,
 AND SGT PEPPERS LOVELY HEART CLUB BAND
 Applause ... (different) into song
 It's wonderful to be here,
 That certainly a thrill
 You've such a lovely audience
 We'd like to take you home with us
 and like to take you home
 END
 Sgt Peppers lovely heart club band
 we hope you've all enjoyed the show
 Sgt Peppers etc ... but our reason was not to go.

She Came in Through the Bathroom Window

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Abbey Road</i> , 1969

She came in through the bathroom window
Protected by a silver spoon
But now she sucks her thumb and wonders
By the banks of her own lagoon

Didn't anybody tell her?
Didn't anybody see?
Sunday's on the phone to Monday
Tuesday's on the phone to me

She said she'd always been a dancer
She worked at fifteen clubs a day
And though she thought I knew the answer
Well I knew what I could not say

And so I quit the police department
And got myself a steady job
And though she tried her best to help me
She could steal but she could not rob

Didn't anybody tell her?
Didn't anybody see?
Sunday's on the phone to Monday
Tuesday's on the phone to me, oh yeah

MINHA MÃE ERA ENFERMEIRA, E MEU PAI ADORAVA AS PALAVRAS. Por isso, na escola, eu era o único em minha turma que sabia soletrar “expectorar”. E embora ela nunca tenha sido nada além de enfermeira e parteira, e o meu pai nunca tenha sido nada além de vendedor de algodão, sempre pensávamos pertencer a uma classe trabalhadora chique. É uma atitude mental. A nossa atitude era chique. A nossa aspiração era fazer melhor em todos os quesitos.

A expressão “nascer com uma colher de prata na boca” está associada à nobreza, mas até mesmo em minha (embora chique) família da classe trabalhadora, no dia do meu batismo ganhei uma colher de prata. Só fui informado disso anos depois, quando a minha tia Dyl me contou que tinha guardado a colher para mim.

Tanto em sentido literal quanto metafórico, antes da morte de minha mãe, eu tive uma infância de muita sorte. Eu estava protegido por uma colher de prata (“*protected by a silver spoon*”). Eu tinha umas ideias fora do comum, sabe? Por exemplo, eu visualizava os dias da semana em cores. A segunda-feira era preta; a terça-feira, amarela; quarta-feira, verde; quinta-feira, azul-marinho, sexta-feira, vermelha; sábado, cor de laranja; e o

domingo, branco. Quando eu me deparava com os nomes dos dias da semana, era assim que eu os imaginava. Um tipo de sinestesia.

Portanto, os versos “*Sunday’s on the phone to Monday/ Tuesday’s on the phone to me*” têm uma ressonância especial para mim. Em essência, eu utilizo o mesmo dispositivo em “Lady Madonna”, com “*Friday night arrives without a suitcase/ Sunday morning, creeping like a nun*”. Para mim parece um terreno fértil.

Na verdade, creio que a música pode ser uma arte muito visual. É impulsionada por imagens. A imagem da dançarina (“*dancer*”) que trabalha em quinze clubes por dia (“*fifteen clubs a day*”). A imagem do personagem que pede demissão da polícia (“*quit the police department*”). Isso tem a ver com uma história que já contei algumas vezes, mas ainda adoro. Certa vez peguei um táxi de Nova York, e no crachá do motorista lia-se “Eugene Quits, Polícia de Nova York”, e o sobrenome dele formava uma frase engraçada, “Eugene pede demissão da Polícia de Nova York”. Acho legal essa alfinetada na polícia. Menino levado! E ainda me divirto com a descrição da mulher que podia furtar, mas não roubar (“*could steal but she could not rob*”). Uma bela distinção, se é que podemos chamar assim.

Sem esquecer, é claro, que uma mulher de fato invadiu a minha casa furtivamente pela janela do banheiro entreaberta. Ao que parece, essa proeza foi obra de uma das *Apple scruffs*, as “Largadas da Apple”. Ela aproveitou uma escada que estava no pátio externo da minha casa em Londres. Até onde me lembro, ela surrupiou uma foto do meu pai, comerciante de algodão. Roubou a foto de mim, mas ganhei a canção em troca.



Em casa. Londres, 1969



Fãs esperando na calçada. Londres, 1969

Sem esquecer, é claro, que uma mulher de fato invadiu a minha casa furtivamente pela janela do banheiro entreaberta. Ao que parece, essa proeza foi obra de uma das Apple scruffs, as “Largadas da Apple”. Ela aproveitou uma escada que estava no pátio externo da minha casa em Londres. Até onde me lembro, ela surrupiou uma foto do meu pai, comerciante de algodão. Roubou a foto de mim, mas ganhei a canção em troca.

BATHROOM WINDOW.

- ① She came in through the bathroom window
Protected by a silver spoon
But now she sucks her thumb & wonders
By the banks of her own lagoon.

CHORUS

Didn't anybody tell her?
" see ?
Sundays on the phone to Monday,
Tuesdays on the phone to me.

- ② She said she'd always been a dancer
She worked at 15 clubs a day
And though she thought I knew the answer
I just knew what I could not say.
CHORUS.

- ③ And so I quit the police department
And got myself a steady job
And though she tried her best to help me
She could steal but she could not rob.

CHORUS. and out.

Another Lennon + McCartney original.



POTLATCH CLUB

Bathroom window

- ① She came in through the bathroom window
Protected by a silver spoon
But now she sucks her thumb and wonders
By the banks of her own lagoon

Chorus Didn't anybody tell her
Didn't " see
Sundays on the phone to Monday
Tuesdays to me.

- ② She said she'd always been a dancer
She worked at 15 clubs a day
And though she thought I knew the answer
Or just knew what I could not say.

Chorus --- Didn't anybody tell her

- ③ And so I quit the police department
And got myself a steady job,
And though she tried her best to help me
She could steal but she could not rob

Chorus repeated,
End.

She Loves You

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	Single, 1963 <i>The Beatles' Second Album</i> , 1964

She loves you
Yeah, yeah, yeah
She loves you
Yeah, yeah, yeah
She loves you
Yeah, yeah, yeah, yeah

You think you've 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

She said you hurt her so
She almost lost her mind
But 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

She loves you
Yeah, yeah, yeah
She loves you
Yeah, yeah, yeah
And with a love like that
You know you should be glad
You know it's up to you
I think it's only fair
Pride can hurt you too
Apologise to her
Because she loves you
And you know that can't be bad
She loves you
And you know you should be glad

She loves you
Yeah, yeah, yeah
She loves you
Yeah, yeah, yeah
With a love like that
You know you should be glad

With a love like that
You know you should be glad
With a love like that
You know you should be glad

Yeah, yeah, yeah
Yeah, yeah, yeah, yeah

COMEÇAMOS A COMPOR “SHE LOVES YOU” APÓS UM SHOW EM Newcastle upon Tyne, cujo *line-up* incluía Roy Orbison e Gerry and The Pacemakers. John e eu estávamos sentados em nossas camas de solteiro, no quarto do hotel em Newcastle. Depois a concluímos na sala de jantar da casa do meu pai na Forthlin Road. Meu pai, que estava na sala contígua, fumando cachimbo e assistindo à tevê, reclamou de nosso coro “*yeah, yeah, yeah*” e nos questionou: não seria melhor se cantássemos “*yes, yes, yes*”? Ele andava preocupado com o excesso de americanismos contaminando o inglês britânico. Se tivéssemos seguido o conselho dele, não tenho certeza se o single desta canção teria se tornado o nosso single mais vendido no Reino Unido.

Uma das ideias que inspirou “She Loves You” veio da canção “Forget Him”, de Bobby Rydell, que tinha a estrutura de chamada e resposta. E foi assim que tudo começou. A ideia era uma pessoa cantar “*She loves you*”, e as outras responderem “*Yeah, yeah, yeah*”. Ao longo do caminho, essa ideia se perdeu.

Como muitas de nossas primeiras canções, o título de “She Loves You” foi moldado em torno do uso dos pronomes pessoais. Aqui, a diferença é que a voz da canção é a voz de um intermediário, um agente, um mensageiro. Não posso afirmar ao

certo se nessa época eu já tinha ouvido falar no romance *O mensageiro*, de L. P. Hartley. Mas é bem possível que eu tivesse alguma noção sobre Hartley, muito famoso na época, e essa familiaridade com Hartley talvez tenha influenciado esta composição.

Gravamos “She Loves You” em alemão, “*Sie liebt dich*”, com a Odeon Records, o braço alemão da EMI. Para lançar um disco na Alemanha, sentíamos que precisava ser cantado em alemão. E foi divertido, ainda mais levando em conta a nossa relação com a Alemanha. Já trabalhávamos havia um bom tempo em Liverpool, em essência, como um grupo de roqueiros de cabelo cortado ao estilo *quiff*. Tínhamos ido a Hamburgo como muitos roqueiros fizeram, e foi lá que começamos a usar roupas de couro. Mais tarde, um desses caras de Hamburgo cortou o nosso cabelo no estilo que ele usava. Estávamos criando uma imagem. Em seguida, a pedido do nosso empresário, Brian Epstein, deixamos de lado as roupas de couro e começamos a usar ternos. Fomos todos ao ateliê de Beno Dorn, o alfaiate polonês em Birkenhead. Nunca tínhamos ido a um alfaiate, muito menos todos ao mesmo tempo. Fomos os quatro e saímos bem trajados.

Mais relevante que o visual, porém, foi toda a experiência musical que ganhamos em Hamburgo no início dos anos 1960. Foi lá que fizemos muitas de nossas dez mil horas – as dez mil horas que se tornaram famosas no livro *Fora de série*, de Malcolm Gladwell. Ao que consta, fizemos quase 300 shows em Hamburgo entre 1960 e 1962. Por estranho que pareça, a gravação de “She Loves You” em alemão acabou fechando um ciclo.



Uma das primeiras formações dos Beatles, com Pete Best, George Harrison e John Lennon. Liverpool, 1961





No jardim com o pai, Jim. Forthlin Road, Liverpool

She's a Woman

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	Lado B do single "I Feel Fine", 1964 <i>Beatles '65</i> , 1964

My love don't give me presents
I know that she's no peasant
Only ever has to give me
Love forever and forever
My love don't give me presents
Turn me on when I get lonely
People tell me that she's only foolin'
I know she isn't

She don't give boys the eye
She hates to see me cry
She is happy just to hear me
Say that I will never leave her
She don't give boys the eye
She will never make me jealous

Gives me all her time as well as lovin'
Don't ask me why

She's a woman who understands
She's a woman who loves her man

My love don't give me presents
I know that she's no peasant
Only ever has to give me
Love forever and forever
My love don't give me presents
Turn me on when I get lonely
People tell me that she's only foolin'
I know she isn't

She's a woman who understands
She's a woman who loves her man

My love don't give me presents
I know that she's no peasant
Only ever has to give me
Love forever and forever
My love don't give me presents
Turn me on when I get lonely
People tell me that she's only foolin'
I know she isn't

She's a woman
She's a woman

ODOS NÓS CURTÍAMOS UM CERTO TIPO DE R&B. HOJE EM DIA,
TR&B anda meio hip-hop, mas naquela época era um rhythm & blues apropriado. E, desde o começo, todos nós amávamos a música negra. Amávamos a espontaneidade, ou a aparente espontaneidade, inerente a ela.

Muitas vezes, as canções que ouvíamos pareciam se referir a “uma mulher”. Canções como “I Got a Woman”, de Ray Charles, ou os clássicos de Little Richard em homenagem a “Long Tall Sally” e a “Good Golly, Miss Molly”. Essas referências já existiam, mas nós meio que pegamos tudo isso, colocamos na secadora, destilamos e viramos ao avesso.

“She’s a Woman” exalta as virtudes de uma namorada minha e, vamos ser bem claros, ela não é uma moça, ela é uma *mulher*. Afinal de contas, a questão interessante era esta: quando é que uma moça vira mulher? Para nós, elas eram moças até uns 21 anos. Quer dizer, elas ainda continuavam sendo moças, a diferença é que agora ousávamos nos considerar homens e pensar nelas como mulheres.

Geralmente um de nós trazia algo que acendia uma faísca na hora da gravação, e eu acho que a faísca na gravação de “She’s a Woman” foi a combinação da guitarra rítmica de John com o meu baixo.

Eu nunca compus no baixo. Nunca. Ao menos até hoje não. E afinal, como é que acabei me tornando o baixista nessa banda? Foi assim: a minha guitarra, uma Rosetti Solid 7 baratinha, se desmanchou toda em Hamburgo, e tive que encontrar um novo instrumento. Já tínhamos dois guitarristas, um baterista e Stuart Sutcliffe, o baixista. No palco em que tocávamos havia um piano, então assumi os teclados e meio que retrabalhei todas as músicas ao piano. Em suma, tornei-me o pianista do grupo. O

engraçado era que Stuart não tinha cordas de baixo sobressalentes, então, se uma das cordas do baixo arrebetasse, ele atacava o meu piano munido com um alicate e cortava uma das cordas.

Quando estávamos em Hamburgo, Stuart se apaixonou por uma jovem local, Astrid, e decidiu sair do grupo. Agora estávamos sem baixista. Não era possível ter três guitarras e nenhum baixo. Na época, ninguém queria ser baixista porque era sempre o gordinho que tocava o contrabaixo. Meio que havia um estigma em relação a isso. O fato é que comprei um baixo Höfner, uma coisinha linda em formato de violino que me agradou de cara. Sendo canhoto, eu sabia que ia tocá-lo invertido. A simetria dele foi um grande atrativo para mim. E era leve como uma pluma.

É engraçado o fato de eu ter me tornado baixista, porque meu pai sempre me ensinava a identificar o som do contrabaixo nas canções que ouvíamos. Ele tocava piano e trompete na Jim Mac's Jazz Band e nos educou, a mim e a meu irmão, na apreciação musical. Tocava algo no rádio e ele dizia: "Está ouvindo isto? Este é o contrabaixo!".

Na época, ninguém queria ser baixista porque era sempre o gordinho que tocava o contrabaixo. Meio que havia um estigma em relação a isso. O fato é que comprei um baixo Höfner, uma coisinha linda em formato de violino que me agradou de cara. Sendo canhoto, eu sabia que ia tocá-lo invertido. A

simetria dele foi um grande atrativo para mim. E era leve como uma pluma.



Em um show com George Harrison, John Lennon, Pete Best e Stuart Sutcliffe. Indra Club, Hamburgo, 1960



Início dos anos 1960

She's Given Up Talking

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Henson Studios, Los Angeles
LANÇAMENTO	<i>Driving Rain</i> , 2001

She's given up talking
Don't say a word
Even in the classroom
Not a dickie bird
Unlike other children
She's seen and never heard
She's given up talking
Don't say a word

You see her in the playground
Standing on her own
Everybody wonders
Why she's all alone
Someone made her angry
Someone's got her scared

She's given up talking
Don't say a word

But when she comes home
It's yap-a-yap-yap
Words are running freely
Like the water from a tap
Her brothers and her sisters
Can't get a word in edgeways
But when she's back at school again
She goes into a daze

She's given up talking
Don't say a word
Even in the classroom
Not a dickie bird
Unlike other children
She's seen and never heard
She's given up talking
Don't say a word

She's given up talking
She don't say a word
Don't say a word
Don't say a word



Torre Ypres com Spike Milligan em primeiro plano, Sussex

ESSE FENÔMENO DO “MUTISMO SELETIVO” ME FASCINA. FIQUEI conhecendo essa família ao longo dos anos. O casal teve filhos, e vi os filhos crescerem. Às vezes, eu passeava com uma das crianças em meu cavalo, se eu fosse andar a cavalo.

Um dia, uma dessas crianças simplesmente parou de falar. Na escola, ela não fazia perguntas nem respondia. Essa ideia de que um dia alguém simplesmente resolve parar de falar é meio louca, mas corajosa. Aqui sou eu apenas imaginando como poderia ser. “*Not a dickie bird*”, na gíria rimada *cockney*, significa algo como “nem um pio”. Usávamos esse dialeto londrino em Liverpool. É legal topar com isso quando o verso anterior é “*Don’t say a word*”.

Adoro o modo como as pessoas simples preferem evitar palavras sofisticadas e, em vez disso, as adaptam a seu bel-prazer. Recusam-se a falar da maneira que deveria ser e apenas falam de outra maneira. No litoral sul da Inglaterra, perto de onde eu moro, existe um velho monumento que tem um nome francês, Ypres. O nome certo desse castelinho é Torre Ypres. Sem dar o braço a torcer à pronúncia francesa, os locais chamam a torre de “The Wipers”.

Na verdade, não falei com a menina sobre o silêncio dela, mas conversei com a família e contei que havia escrito uma canção sobre isso. Anos depois, eles me contaram que foi só uma fase. Ela cresceu e voltou a falar.

Só outra fase, talvez.

SHE'S GIVEN UP TALKIN'

① SHE'S GIVEN UP TALKIN'
(SHE) DONT SAY A WORD
EVEN IN THE CLASSROOM
NOT A DICKIE BIRD
UNLIKE OTHER CHILDREN
SHE'S SEEN AND NEVER HEARD
(SHE) GIVEN UP TALKIN'
DONT SAY A WORD

② YOU SEE HER IN THE PLAYGROUND
STANDIN' ON HER OWN
EVERYBODY WONDERS
WHY SHE'S ALL ALONE
SOMEONE MADE HER ANGRY
SOMEONE GOT HER SCARED
(SHE) GIVEN UP TALKIN'
DONT SAY A WORD ~ ~ ~

AH BUT WHEN SHE COMES HOME
IT'S YAP - A - YAP - YAP
(SHE) WORDS ARE RUNNING FREELY
LIKE THE WATER FROM A TAP
HER BROTHERS AND HER SISTERS
CANT GET A WORD IN EDGEWAYS
BUT WHEN SHE'S BACK AT SCHOOL AGAIN
SHE GOES INTO A DAZE

REPEAT ①



Foto da capa do álbum *Driving Rain* tirada com uma câmera de pulso Casio, 2001

Adoro o modo como as pessoas simples preferem evitar palavras sofisticadas e, em vez disso, as adaptam a seu bel-prazer. Recusam-se a falar da maneira que deveria ser e apenas falam de outra maneira. No litoral sul da Inglaterra, perto de onde eu moro, existe um velho monumento que tem um nome francês, Ypres. O nome certo desse castelinho é Torre Ypres. Sem dar o braço a torcer à pronúncia francesa, os locais chamam a torre de “The Wipers”.

She's Leaving Home

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</i> , 1967

Wednesday morning at five o'clock as the day begins
Silently closing her bedroom door
Leaving the note that she hoped would say more
She goes downstairs to the kitchen clutching her handkerchief
Quietly turning the backdoor key
Stepping outside she is free

She
(We gave her most of our lives)
Is leaving
(Sacrificed most of our lives)
Home
(We gave her everything money could buy)
She's leaving home
After living alone

For so many years
(Bye-bye)

Father snores as his wife gets into her dressing gown
Picks up the letter that's lying there
Standing alone at the top of the stairs
She breaks down and cries to her husband,
Daddy, our baby's gone
Why would she treat us so thoughtlessly?
How could she do this to me?

She
(We never thought of ourselves)
Is leaving
(Never a thought for ourselves)
Home
(We've struggled hard all our lives to get by)
She's leaving home
After living alone
For so many years
(Bye-bye)

Friday morning at nine o'clock she is far away
Waiting to keep the appointment she made
Meeting a man from the motor trade

She
(What did we do that was wrong?)
Is having
(We didn't know it was wrong)

Fun

(Fun is the one thing that money can't buy)

Something inside

That was always denied

For so many years

(Bye-bye)

She's leaving home

(Bye-bye)

A EXCEÇÃO DE *WEST SIDE STORY*, JOHN ODIAVA MUSICAIS. Fomos juntos assistir a uma produção de *West Side Story* que fazia turnê nos palcos de Liverpool. Também vimos a adaptação para o cinema, *Amor, sublime amor*, com a famosa cena de abertura que mostra Nova York de um helicóptero. Gostamos daquilo e achamos que era ousado o suficiente para nós. Mas John abandonou a sessão do musical *Ao sul do Pacífico*: muito brega, muito puritano e água com açúcar. Embora “Lennon e McCartney” soasse como “Rodgers e Hammerstein”, ficou bem claro desde o início que nunca escreveríamos musicais.

Mas escrevíamos, sim, canções que contavam histórias. Esta canção baseia-se um pouco em um artigo de jornal sobre uma moça desaparecida. A manchete era “*A-Level Girl Dumps Car and Vanishes*” (“Estudante abandona carro e desaparece”). Comecei a imaginar o que poderia ter acontecido, a sequência de eventos. O detalhe do bilhete que, na esperança dela, explicaria mais (“*hoped would say more*”) é um dos momentos mais fortes da canção. (Como muitos escritores, sou fascinado pela peça que está faltando. Eu adorava escutar o rádio e ouvir o riso do

público sem motivo aparente. O comediante não tinha contado uma piada, mas talvez tivesse feito uma careta. Você nunca sabia exatamente o que é que ele tinha feito.)

Além da reportagem do jornal, outra influência quase certa foi *The Wednesday Play*. Todas as quartas-feiras passava um filme na televisão abordando “grandes” questões sociais. O tipo de coisa que o povo comentava no ponto de ônibus na quinta-feira de manhã. Era uma parte muito importante da semana. Um desses filmes mais famosos foi *Cathy Come Home* (*Cathy, volte para casa*), dirigido por Ken Loach. Um quarto da população do Reino Unido assistiu a esse drama na noite em que ele foi ao ar, em novembro de 1966.

Quando gravamos “*She’s Leaving Home*”, parecia quase um roteiro para um desses filmes do *The Wednesday Play*. “*Clutching her handkerchief/ Quietly turning the backdoor key*”. Primeiro, o narrador descreve a ação (“*She’s leaving home*”); e logo outras pessoas estão no foco das atenções, um minicoro grego que vem e vai (“*We gave her most of our lives*”). E tinha um verso que acabou sendo cortado, ao estilo de “*Is this all the thanks that we get?*”.

Agora percebo como é fácil imaginar um homem do ramo automotivo (“*man from the motor trade*”) surgindo num poema de Philip Larkin com todos aqueles caixeiros-viajantes. Ela vai se encontrar com um cara do ramo de automóveis para comprar um carro ou para um romance? Isso fica em aberto.

Hoje em dia, eu não tenho certeza se uma canção como esta poderia ser escrita. Mas é engraçado, esse tipo de canção que conta uma história hoje se enquadra no gênero do teatro musical. No fim das contas, talvez Lennon e McCartney realmente escrevessem musicais.

SHE IS LEAVING HOME.

Wednesday morning at 5 o'clock as the day begins
Silently closing her bedroom door
leaving the note that she hoped would say more
She goes down stairs to the kitchen clutching her handkerchief
Quietly turning the back door key
Stepping outside she is free

SHE, we gave her most of our lives
IS LEAVING, sacrificed most of our lives
HOME, we gave her everything money could buy
She's leaving home after living alone for so many years

Father smokes as his wife gets into her dressing gown
Picks up the letter that's lying there
Standing alone at the top of the stairs
She breaks down and cries to her husband
Daddy our babies gone
Why would she treat us so thoughtlessly
How could she do this to me,

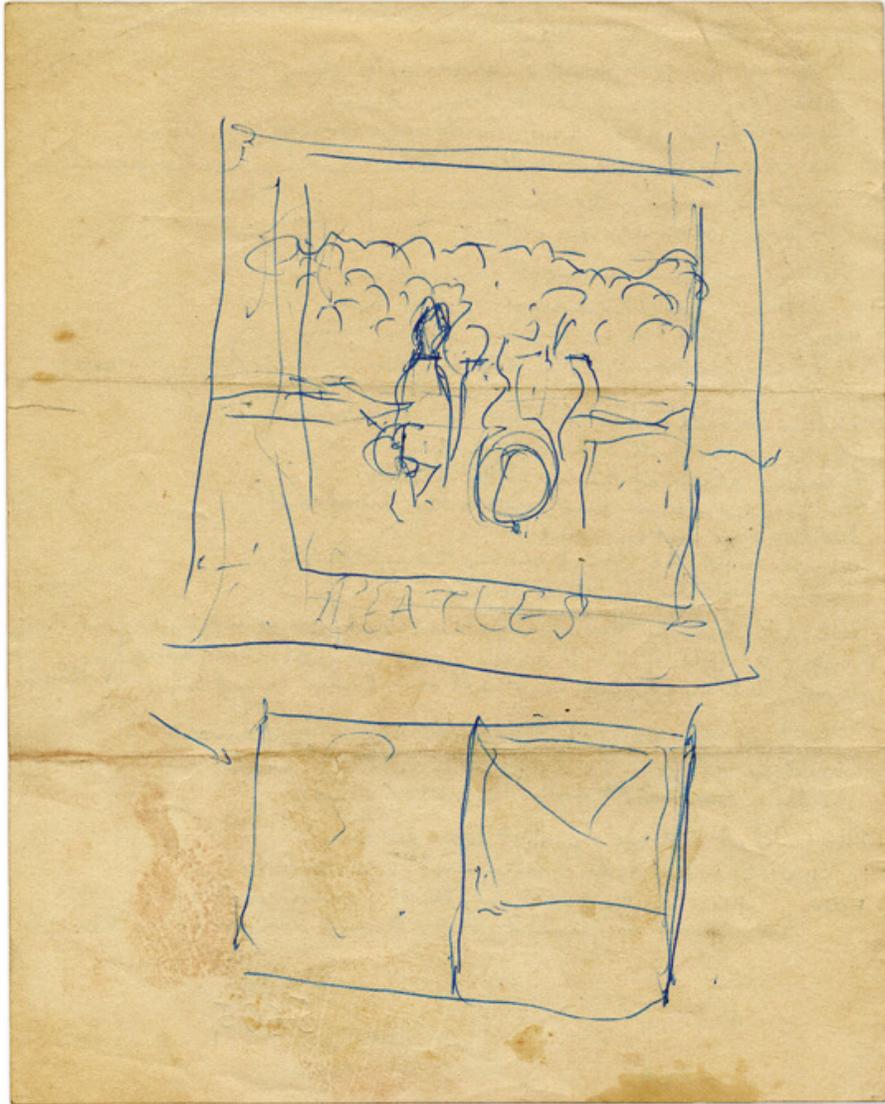
SHE (G's this the thanks that we get) (we never thought of ourselves)
IS LEAVING (All of the thanks that we get) (Never a thought for ourselves)
HOME, we struggled hard all our lives to get by

Friday morning at 9 o'clock she is far away
waiting to keep the appointment she made
Meeting ~~A MAN~~ from the motor trade

SHE What did we do that was wrong?
IS HAVING we didn't know it was wrong
FUN Fun is the one thing that money can't buy
Something inside that was always denied for so many
years.

MIKE

(wa 5605)



Esboço para a capa do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* no verso da letra, 1967

Silly Love Songs

COMPOSITORES	Paul McCartney e Linda McCartney
ARTISTA	Wings
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>At the Speed of Sound</i> , 1976 Single, 1976

You'd think that people
Would have had enough
Of silly love songs
But I look around me
And I see it isn't so
Some people want to fill the world
With silly love songs
And what's wrong with that?
I'd like to know
'Cause here I go again

I love you

Ah I can't explain
The feeling's plain to me

Now can't you see?
Ah she gave me more
She gave it all to me
Now can't you see?
What's wrong with that?
I need to know
'Cause here I go again

I love you

Love doesn't come in a minute
Sometimes it doesn't come at all
I only know that when I'm in it
It isn't silly
No it isn't silly
Love isn't silly at all

How can I tell you about my loved one?

I love you

Ah I can't explain
The feeling's plain to me
Say can't you see?
Ah he gave me more
He gave it all to me
Say can't you see?

You'd think that people
Would have had enough

Of silly love songs
But I look around me
And I see it isn't so, oh no
Some people want to fill the world
With silly love songs
And what's wrong with that?

EM MEADOS DA DÉCADA DE 1970, AQUI E ALI ESPOCARAM ACUSAÇÕES – incluindo uma de John – de que eu só estava compondo canções de amor bobinhas (“*silly love songs*”). Suponho que era uma crítica para que eu me tornasse mais durão, um pouco mais conhecedor do mundo. Mas então de repente percebi que o amor é exatamente isso – conhecedor do mundo. “*Some people want to fill the world/ With silly love songs*”. Ganhei essa reputação e resolvi defendê-la com unhas e dentes. Em vez de abandonar as canções de amor, siga em frente, embarque nelas e não se envergonhe, porque, mesmo se alguém disser que o amor é um tema piegas, na verdade é o oposto: essa coisa que sentimos uns pelos outros é o que torna a nossa vida melhor. Creio que esse é o ponto crucial, e se você quiser ser cínico, tudo bem, é fácil. “*Love doesn't come in a minute/ Sometimes it doesn't come at all*”. Acho que muitas pessoas que são cínicas em relação ao amor não tiveram a sorte de senti-lo.

É mais fácil obter aprovação crítica quando você reclama das coisas e xinga bastante, porque assim você aparenta ser mais forte. Se você disser: “Ah, o dia está bonito; tudo é maravilhoso; eu gosto da chuva”, então você é um piegas desgraçado. E se você disser: “Mas que droga de clima! Não acredito nessa porra! Odeio esses trovões malditos! Odeio esses raios malditos! Por

que diabo Deus está fazendo isto?”, o crítico pode exclamar: “Isso é incrível!”.

Quem já viu meus shows sabe que eu não uso muitos “palavrões” no palco, e não muito na vida também. Quando éramos mais jovens, praguejávamos muito mais. Sejam realistas: quando você é mais jovem, está mais apto a fazer isso porque se sente mais livre. Mas depois, quando tem filhos, você pensa: melhor não. Ou seja, é um ciclo de vida que se torna quase previsível. Mas em alguns momentos ainda soltei uma praga – “maldito isso, maldito aquilo” –, e eu me lembro de ter chocado meus convidados para o jantar e pensado: “O que é que estou fazendo?”. É uma bravata, é tentar ser legal, cara.

Só que John sempre teve muito dessa fanfarronice. Era o escudo dele contra a vida. Discutíamos algum assunto e ele dizia algo particularmente cáustico; então eu ficava um pouco magoado e ele baixava os óculos, olhava para mim e dizia: “Só sou eu, Paul”. John era assim. “Só sou eu.” Tudo certo, você acabou de explodir e era outra pessoa, não é? Era o escudo dele falando.

Ele dizia: “Meu pai saiu de casa quando eu tinha três anos. A minha mãe foi atravessar a rua e foi atropelada e morta por um policial que estava de folga. E o meu tio George morreu. Sim, eu sou amargo”. Uma vez ele me contou que pensava que era uma maldição na linhagem masculina da família porque o pai dele havia fugido, e daí ele foi morar com a tia Mimi e o tio George. Então George, de quem ele gostava muito, morreu. A mãe dele foi atropelada após visitá-lo, a caminho do ponto de ônibus, na rua onde ele morava. Ele a idolatrava. Ser obrigado a superar tudo isso aciona algumas defesas.

A questão é que as pessoas em geral não tendem a revelar suas emoções em público, mas, no fundo, elas são emotivas, e tudo que estou tentando dizer nesta canção é que o amor não é bobinho, de jeito nenhum – *“Love isn’t silly at all”*.

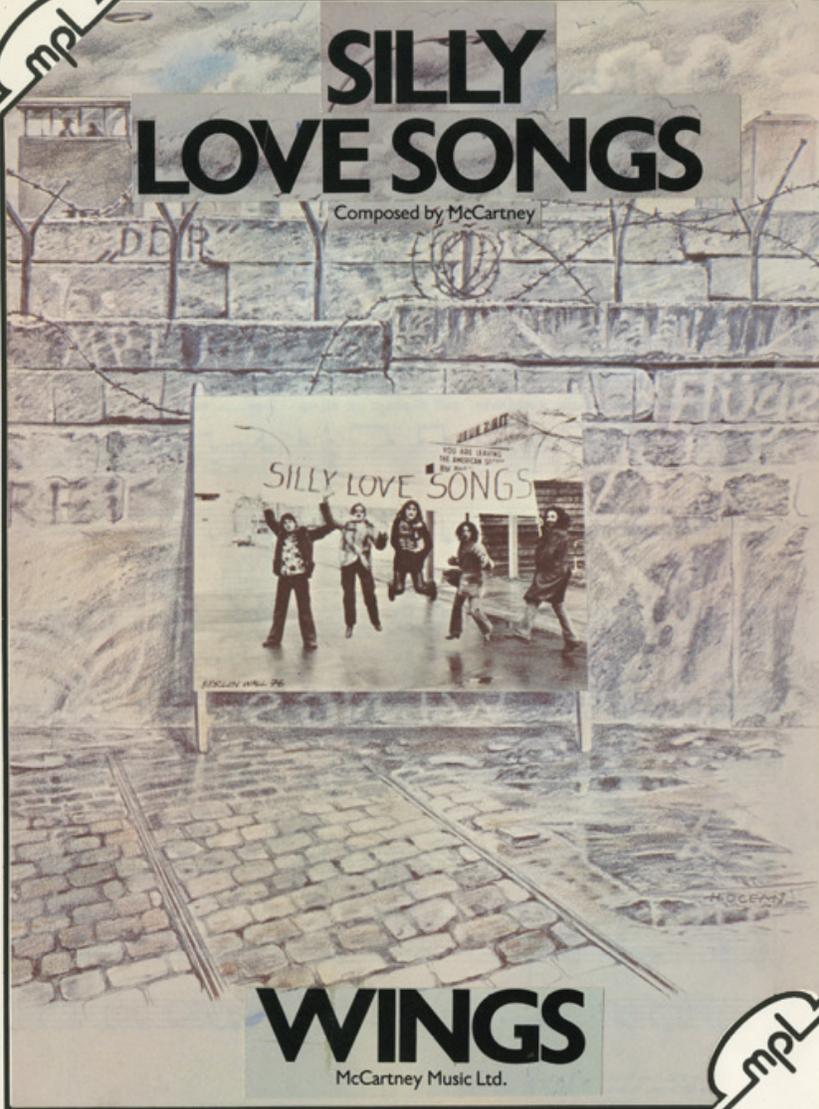


Wings no Checkpoint Charlie. Berlim, 1976

mpl

SILLY LOVE SONGS

Composed by McCartney



WINGS

McCartney Music Ltd.

mpl

SILLY LOVE SONGS

You'd think that people
would have had enough
of Silly love songs

HISSTLE
DEAR.

But I look around me
and I see it, isn't so

" " " " " "
" " " " " "
OH YEAH

HOOK

Some people want to fill
the world with silly love songs

and what's wrong with that
I need to know (OR I'm ONE
of THEM!)
(AND) cos here I go
again.

Chorus

FIRST LINE

I love you

VERS SECOND LINE

PK - I can't explain
the feelings plain to my ~~say~~ ^{say} ~~can't you see?~~
How can I tell you about
my ~~loved~~ ^{loved} one?

At she gave me MORE
she gave it all to me.

THIRD
LINE.

Chords

You'd think that people would have
had enough of silly love songs

But I look around me
and I see it isn't so

Some people want to fill the world
with silly love songs
and what's wrong with that?

I need to know cos here I go - again

- ① 7 - love - you
4 - love - you
7 - love - you
7 - love - you

~~INTENTIONAL~~ and what's wrong with that?

I need to know cos here I go - again!

- ② Ah I can't explain the feelings plain to me
say can't you see
Ah she gave me more she gave it all to me say can't you see?

what's wrong with that -
INSIDUENTAL going into E -
out.

① + ②

Simple as That

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Hog Hill Mill, Sussex
LANÇAMENTO	<i>The Anti-heroin Project: It's a Live-in World</i> , 1986

I know it isn't easy to refuse
A lot of thoughts are flying through your head
Tell me this before you have to choose
Would you rather be alive or dead?

It's as simple as that
Would you rather be alive or dead?
It's as simple as that
It's so simple
It makes you wanna cry

They ask you if you wanna join in
You linger for a minute or so
Well now's a perfect time to begin
Are you gonna say yes or no?

It's as simple as that
Are you gonna say yes or no?
It's as simple as that
It's so simple
It makes you wanna cry

And if you love your life
Everybody will love you too
Yes if you love your life
Everybody will love you too

It's harder when you start to get around
I want you to remember what I said
I know you never like to let them down
But would you rather be alive or dead?

It's as simple as that
Would you rather be alive or dead?
It's as simple as that
It's so simple
It makes me wanna cry
So simple
It makes you wanna cry

Yes if you love your life
Everybody will love you too
And if you love your life
Everybody will love you too

Would you rather be alive or dead?

Would you rather be alive or dead?

It's as simple as that

It's as simple as that

It's as simple as that

And if you love your life

Everybody will love you too

Yes if you love your life

Everybody will love you too

EM MEADOS DA DÉCADA DE 1980, A BBC ME PEDIU PARA COMPOR algo em prol de uma instituição de caridade anti-heroína. Queriam uma canção que transmitisse aos jovens a sensação de que talvez a heroína não fosse uma ideia tão boa. E a frase que me veio à mente foi: “*It's as simple as that!*”.

O estilo é um dos meus favoritos – o reggae. Eu me lembro bem da primeira vez em que me interessei realmente pelo reggae. Eu estava pintando meu telhado na Escócia. Foi no verão, e tínhamos um álbum de reggae – *Tighten Up* –, uma coletânea com vários artistas. Era excelente e combinava com a atmosfera: um dia ensolarado na Escócia, pintando o telhado de verde, deixando o reggae rolar. Uma sensação maravilhosa.

Em família, íamos com frequência à Jamaica nas férias. Gostávamos de um hotel em Montego Bay, então ficávamos lá e ouvíamos rádio sem parar. A melhor estação de rádio da Jamaica, a RJR, tocava reggae o dia todo.

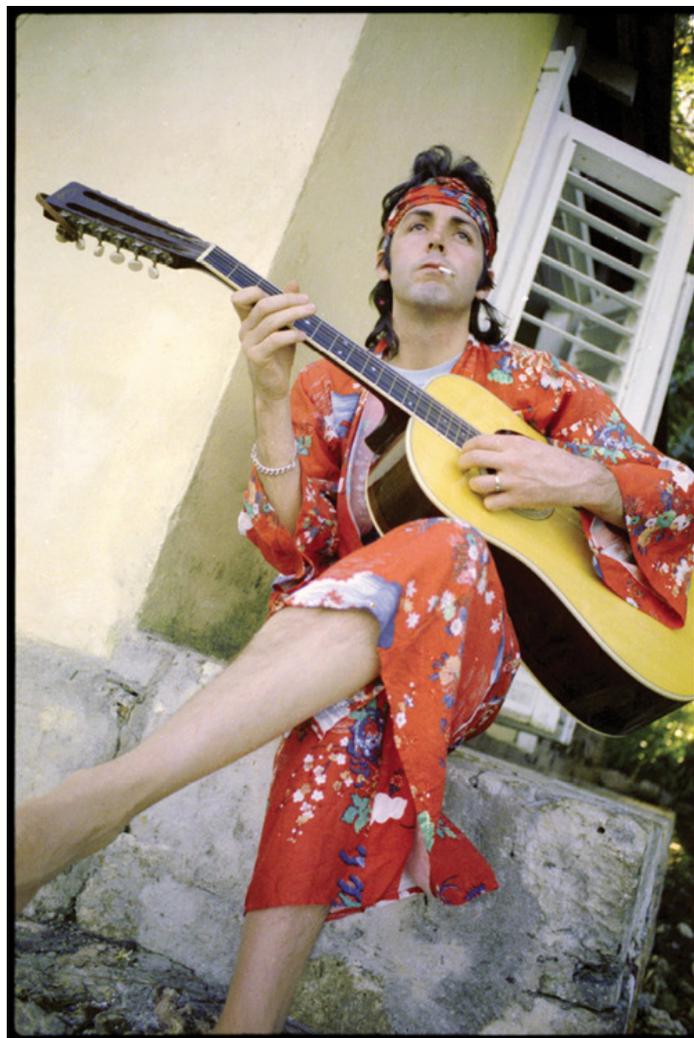
Na cidade havia uma lojinha muito descolada, a Tony's Record Shop, na Fustic Road. Você ia passando as capas dos discos de 45 rpm até que um lhe chamasse a atenção. Muitas

vezes, era só um disco de acetato, um disco de demonstração; não tinham necessariamente as etiquetas oficiais de uma gravadora. Então, eu perguntava aos vendedores: “Que tal?”. “Sim, cara, este é ótimo”. Eu me lembro de um disco que comprei. O título da canção era “Lick I Pipe”, e pensei: “Beleza. Seja lá quem inventou isso, e seja lá o que signifique, é muito bom”. *Lick I pipe!*

Então, eu pegava uma pilha de discos, levávamos para casa e descobríamos pequenas canções fabulosas. Uma vez, vimos um álbum com a canção “Poison Pressure”, creditada a Lennon e McCartney, então peguei e ouvi, mas nem de longe era parecida com uma de nossas canções. Mas daí pensei, bem, pode ser Bob Lennon e Charlie McCartney. Quem era eu para discutir? “Poison Pressure”, de Lennon e McCartney. Um sucesso!

Bob Marley apareceu, solidificou o gênero do reggae e o trouxe ao mainstream. Infelizmente, não cheguei a conhecer Marley. Uma ou duas vezes isso quase aconteceu. Uma noite, ele ia tocar no Lyceum Theatre em Londres, e estávamos a caminho quando mudamos de ideia. Fiquei com receio de ser notado na multidão. É mesmo uma tolice, porque teria valido muito a pena ver o show e conhecê-lo pessoalmente.

Uma das pequenas tradições de nossa família era de vez em quando fazer uma gravação para o pai de Linda. Assim, nesta canção, contei com um fabuloso grupo de cantores de apoio: meus filhos. Era sempre muito divertido quando a família toda ia para o estúdio fazer bagunça. As crianças cantavam, cada uma ganhava um verso e elas adoravam aquilo. Falei: “Esta canção é para uma instituição de caridade, é por uma boa causa”. Achei que não seria má ideia envolver as crianças em um projeto anti-heroína.



Jamaica, 1974

Eu me lembro de um disco que comprei. O título da canção era “Lick I Pipe”, e pensei: “Beleza. Seja lá quem inventou isso, e seja lá o que signifique, é muito bom”. Lick I pipe!



Jamaica, 1972



Pintando o telhado. Escócia, 1971

Single Pigeon

COMPOSITORES	Paul McCartney e Linda McCartney
ARTISTA	Paul McCartney e Wings
GRAVAÇÃO	Olympic Sound Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Red Rose Speedway</i> , 1973

Single pigeon through the railings
Did she throw you out?
Sunday morning fight about Saturday night

Single seagull gliding over
Regent's Park canal
Do you need a pal for a minute or two?
You do?
Me too (me too, me too)

I'm a lot like you
Me too (me too, me too)
I'm a lot like you

Did she turf you out in the cold morning rain

Again?

Me too (me too, me too)

I'm a lot like you

Me too (me too, me too)

I'm a lot like you

Sunday morning fight about Saturday night



AORNITOLOGIA É UM DOS MEUS HOBBIES. NA REALIDADE, SOU E sempre fui um ornitólogo entusiasmado. Como já mencionei, um dos meus passatempos favoritos quando menino era pegar meu guia de observação de aves, sentar-me no campo e me perder na natureza. Eu gosto da minha passarada.

Eu tinha visto um pombo sozinho bicando ao redor – um pombo cerúleo-cinzento, isolado, perto de uma grade – e pensei

na força dessa combinação de palavras: “*single pigeon*”. Comecei a imaginar por que o pombo poderia estar solteiro.

No instante em que você decide inventar uma história assim, o pombo deixa de ser apenas um pombo. Vira o personagem de uma peça teatral. É um cara que brigou com a namorada na noite anterior e foi expulso de casa. E agora está ali. Agora está solteiro. Tudo por causa da briga da manhã dominical sobre a noite de sábado (“*Sunday morning fight about Saturday night*”).

As segundas estrofes são sempre interessantes, porque você está indo a outro lugar, mas deseja manter o sentimento da primeira estrofe. Agora que criei o pombo solteiro, a segunda estrofe apresenta uma gaivota solteira (“*single seagull*”) – outro personagem em minha pequena peça. Eu sempre via uma gaivota planando sobre o canal do Regent’s Park, mas também é possível que ela tenha adejado diretamente da peça de Tchekhov, *A gaivota*. Na peça de Tchekhov, a gaivota não é só uma gaivota, mas o símbolo de um personagem, Konstantin, e a relação dele com Nina.

A ideia de que o protagonista da canção é igualzinho a você (“*a lot like you*”) sugere que ele também foi rejeitado. Ele se identifica com o pombo e a gaivota porque também foi escorraçado na gélida chuva da manhã. Então eu faço a mudança: em vez de mera observação ornitológica é uma representação de mim mesmo. Aquele pombo sou eu, ou aquela gaivota sou eu, ou uma versão de mim.

A ironia é que esta canção foi escrita em um momento em que eu estava muito feliz em minha vida pessoal. As pessoas que escutaram a canção devem ter percebido os cantos da minha boca se erguendo num leve sorriso, porque o meu

relacionamento com Linda era muito feliz. É por isso que foi tão bom ouvi-la no vocal de fundo: “*Me too/ I'm a lot like you*”.

Eu já disse antes, mas não custa repetir: muitos compositores se baseiam apenas em seus pensamentos autobiográficos do dia a dia, mas eu gosto de dar asas à imaginação. Não importa o ramo da arte, essa é uma das melhores coisas em ser um artista. Eu aprecio poesias e canções que desprendem voo de maneiras inesperadas. Talvez seja por isso que eu admiro tanto Bob Dylan. Você nunca sabe o que ele vai fazer ou para que lado vai pular.





Linda e Mary. Marrakesh, 1973



A ideia de que o protagonista da canção é igualzinho a você (“*a lot like you*”) sugere que ele também foi rejeitado. Ele se identifica com o pombo e a gaivota porque também foi escorraçado na gélida chuva da manhã.

Somedays

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Hog Hill Mill, Sussex; e AIR Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Flaming Pie</i> , 1997

Somedays I look
I look at you with eyes that shine
Somedays I don't
I don't believe that you are mine

It's no good asking me what time of day it is
Who won the match or scored the goal
Somedays I look
Somedays I look into your soul

Sometimes I laugh
I laugh to think how young we were
Sometimes it's hard
It's hard to know which way to turn

Don't ask me where I found that picture
on the wall
How much it cost or what it's worth
Sometimes I laugh
I laugh to think how young we were

We don't need anybody else
To tell us what is real
Inside each one of us is love
And we know how it feels

Somedays I cry
I cry for those who live in fear
Somedays I don't
I don't remember why I'm here

No use reminding me, it's just the way it is
Who ran the race or came in first
Somedays I cry
I cry for those who fear the worst

We don't need anybody else
To tell us what is real
Inside each one of us is love
And we know how it feels

Somedays I look
I look at you with eyes that shine
Somedays I don't
I don't believe that you are mine

It's no good asking me what time of day it is
Who won the match or scored the goal
Somedays I look
Somedays I look into your soul



Com George Martin. AIR Studios, Londres, 1982

O TÍTULO VEIO JUSTAMENTE DO PRIMEIRO VERSO, “*SOMEDAYS I LOOK*”, que logo é seguido pela repetição de “*I look*”. “*Somedays I look/ I look at you with eyes that shine/ Somedays I don't/ I don't believe that you are mine*”.

É esse pequeno truque de repetir a frase, de reforçá-la, que faz a letra funcionar. Isso a impulsiona como um pequeno dínamo. No ensino médio, aprendi que esse dispositivo estilístico se chama anadiplose. Em essência, consiste em repetir o final do verso no começo do verso seguinte. Você acha que está indo para um lado, e então uma surpresinha o leva a outro. Eu gosto

de brincar com as frases, fazer uma dança com as palavras, embaralhá-las como se fossem cartas.

Muitas vezes, quando estou compondo uma música, penso que estou seguindo um rastro de migalhas de pão. Alguém jogou fora essas migalhas, e eu localizo as primeiras, e “tem dias que eu olho” e avisto as próximas. Estou seguindo a canção em vez de compô-la. Penso no verso que está chegando e em como entrar nele, como quem atravessa um riacho por um caminho de pedras naturais. É assim que funciona o meu processo de pensamento: tenho que fazer isto para alcançar aquilo, e assim a coisa se encadeia. Eu adoro isso, é um processo interessante. Comparo com fazer palavras cruzadas. Meu pai era um grande fã delas e tinha um vasto vocabulário. Acho que herdei dele esse amor pelos vocábulos e pelas palavras cruzadas. Em geral é isto que as canções são: quebra-cabeças. Descobrir como uma palavra combina com a outra. Tipo, se você junta isso com aquilo e encaixa aquela palavra, a resposta será...

Tudo se resume a preencher as lacunas.

George Martin chamou esta canção de “enganosamente simples”. Ele sabia do que estava falando, porque era um dos melhores em fazer o complexo parecer simples. Por isso, ele sempre foi meu arranjador preferido. Eu o conhecia havia muito tempo – na verdade, a maior parte da minha vida profissional –, desde que fizemos nosso teste de artista com ele, e a EMI acabou contratando os Beatles, poucos dias antes do meu vigésimo aniversário. Eu já havia trabalhado tanto com ele que eu já sabia que, se eu quisesse um bom arranjo em alguma coisa, era só ligar para ele e dizer: “Ei, George, está interessado em fazer algo juntos?”. Ele era um autêntico cavalheiro, uma espécie de segundo pai para mim, e sempre o adulto na sala,

com aquele seu sotaque inglês deliciosamente requintado. Sempre que possível, eu aproveitava a oportunidade de trabalhar com ele. No *Liverpool Oratorio*, porém, trabalhei com um pessoal mais especializado naquela área. Mas, desde aquele dia, em junho de 1962, em que ele nos ofereceu nosso primeiro contrato de gravação, até a última vez que nos vimos, George foi a pessoa mais generosa, inteligente e musical que eu tive o prazer de conhecer.

“Somedays” é uma cançãozinha bonita. Para mim, é muito significativa. Olhar para uma alma: é isso que você tenta fazer em um relacionamento, mas nem sempre é bem-sucedido. A letra contém ideias contraditórias, mas o propósito dela é apoiar a canção em vez de ser uma letra por si só, então isso é bastante libertador. Sei que pode parecer estranho, mas a letra e a canção são duas coisas ligeiramente diferentes.

Tão logo eu consigo me isolar (nesse caso foi em outro quartinho, enquanto Linda fazia uma tarefa culinária em outro lugar da casa), assim que eu começo a compor a canção, me embrenho nessa trilha. Realmente não sei qual é o objetivo, nem mesmo para onde estou indo, mas gosto de ir até o final e de ir descobrindo as coisas pelo caminho. Você pode fazer experimentos à medida que avança, então há uma fenda entre a pressa e a calma por onde, se você tiver sorte, escorrem algumas coisinhas: “*I look at you with eyes that shine/ Somedays I don’t*”. Parece um pensamento que brota em uma sessão de terapia. Eu continuo com “*I don’t believe that you are mine*”, e agora temos uma maravilhosa ambiguidade.



Com George Martin. AIR Studios, Londres, 1982

(B min - A) ①

SOMEDAYS I LOOK

(B min - A)

I LOOK AT YOU

WITH EYES THAT SHINE ^(K)

(E min)

(B min - A)

SOME ~~SOME~~ ^{TUES} ~~DAYS I DONT~~

I DONT BELIEVE

THAT YOU ARE MINE ↗

ITS NO GOOD ASKING ME

WHAT TIME OF DAY IT IS

WHO WON THE MATCH

OR SCORED THE GOAL

SOMEDAYS I LOOK

LOOK AT YOU WITH EYES THAT SHINE

MIDDLE.

WE DONT NEED (3)
ANYBODY ELSE

TO TELL US WHAT ~~IS~~
IS REAL
INSIDE EACH ONE
OR US IS LOVE
AND WE KNOW
HOW IT FEELS.

~~F~~ F E C
D ~~C~~ B A ~~F~~
G A B C A D

repeat

SOMETIMES I LAUGH²

I LAUGH TO THINK

HOW YOUNG WE WERE

SOMETIMES IT'S HARD

IT'S HARD TO KNOW

WHICH WAY TO TURN

DONT ASK ME WHERE

I FOUND THAT PICTURE

ON THE WALL

HOW MUCH IT COST

OR WHAT ITS WORTH

SOMETIMES I LAUGH

I LAUGH TO THINK

HOW YOUNG

WE WERE.

F B C# D ④

SOMEDAYS I CRY

F B C# D

I CRY FOR THOSE

C# B A B
WHO LIVE IN FEAR

(same.)

SOMEDAYS I DONT

IDONT REMEMBER

WHY IM HERE

E F E E E E
NO USE REMINDING ME

E D B B B B
WHAT TIME OF DAY IT IS

(same)

WHO RAN THE RACE

OR CAME IN FIRST

SOMEDAYS I CRY

I CRY FOR THOSE

WHO LIVE IN FEAR.

SOMEDAYS

SOMEDAY'S I LOOK,
I LOOK AT YOU WITH EYES THAT SHINE
SOMEDAY'S I DONT,
I DONT BELIEVE THAT YOU ARE MINE
IT'S NO GOOD ASKING ME WHAT TIME OF DAY IT IS,
WHO WON THE MATCH OR SCORED THE GOAL
SOMEDAY'S I LOOK,
SOMEDAY'S I LOOK INTO YOUR SOUL.

21

SOMETIMES I LAUGH,
I LAUGH TO THINK HOW YOUNG WE WERE
SOMETIMES IT'S HARD,
IT'S HARD TO KNOW WHICH WAY TO TURN
DONT ASK ME WHERE I FOUND THAT PICTURE ON THE WALL
HOW MUCH IT COST OR WHAT IT'S WORTH
SOMETIMES I LAUGH
I LAUGH TO THINK HOW YOUNG WE WERE

1st TR qct

→

simms

WE DONT NEED ANYBODY ELSE
TO TELL US WHAT IS REAL
INSIDE EACH ONE OF US IS LOVE
AND WE KNOW HOW IT FEELS

2ND V
2.143 ✓
2.89 ✓
3.08 ✓
3.25 ✓
2.07
DAD
DAD

SOMEDAY'S I CRY
I CRY FOR THOSE WHO LIVE IN FEAR,
SOMEDAY'S I DONT,
I DONT REMEMBER WHY I'M HERE
NO USE REMINDING ME WHAT TIME OF DAY IT IS,
WHO RAN THE RACE OR CAME IN FIRST,
SOMEDAY'S I CRY,
I CRY FOR THOSE WHO LIVE IN FEAR

WHO FEAR THE WORST

4.08 ✓
4.43 ✓
5.15 ✓
ENTER AND OUT

SOMEDAY'S I LOOK,
I LOOK AT YOU WITH EYES THAT SHINE

WE DONT NEED ANYBODY ELSE
TO TELL US WHAT IS REAL
INSIDE EACH ONE OF US IS LOVE
AND WE KNOW HOW IT FEELS

How to FEEL. x
LOVE IS REAL.

SOMEDAY'S I LOOK
I LOOK AT YOU WITH EYES THAT SHINE
SOMEDAY'S I DONT
I DONT BELIEVE THAT YOU ARE MINE
IT'S NO GOOD ASKING ME WHAT TIME OF DAY IT IS
WHO WON THE MATCH OR SCORED THE GOAL
SOMEDAY'S I LOOK
SOMEDAY'S I LOOK INTO YOUR SOUL.

21

21

SOMEDAY'S I LOOK,
I LOOK AT YOU WITH EYES THAT SHINE.....

0000

The image shows two pages of a handwritten musical score for the song "Somedays". The score is written on aged paper and is divided into two sections, labeled 1 and 2. Section 1 (left page) includes staves for Flute 1, Flute 2, Alto Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Piano, and Drums. Section 2 (right page) includes staves for Flute, Clarinet, Bassoon, Piano, and Drums. The score is written in a clear, legible hand, with various musical notations such as notes, rests, and dynamics. There are several red markings, including a circled 'A' and a circled 'B', which likely indicate specific performance instructions or corrections. The overall appearance is that of a working manuscript.

Partitura de "Somedays" manuscrita por George Martin, 1996

Spirits of Ancient Egypt

COMPOSITORES	Paul McCartney e Linda McCartney
ARTISTA	Wings
GRAVAÇÃO	Sea-Saint Recording Studio, Nova Orleans
LANÇAMENTO	<i>Venus and Mars</i> , 1975

You're my baby
And I love you
You can take a pound of love
And cook it in the stew
When you've finished doing that
I know what you'll want to do
'Cause you're my baby
And I love you

I'm your baby
Do you love me?
I can drive a Cadillac
Across the Irish Sea
But when I've finished doing that
I know where I'll want to be

'Cause I'm your baby
And you love me

Spirits of ancient Egypt
Shadows of ancient Rome
Spirits of ancient Egypt
Hung on the telly
Hung on the telly
Hung on the telephone

You're my baby
I know you know
You could sell an elevator
To Geronimo
And when you're finished doing that
I know where you'll want to go
'Cause you're my baby
I know you know

Spirits of ancient Egypt
Echoes of sunken Spain
Spirits of ancient Egypt
Hung on the phone
A-hung on the phone
A-hung on the phone again



Com Linda e George Melly comemorando a Semana Buddy Holly. Peppermint Club, Londres, 1978

CONHECÍAMOS O GEORGE MELLY DE LIVERPOOL. REFINADO como só ele, George tinha nascido e começado a carreira em Liverpool, onde era vocalista de uma banda chamada Merseysippi Jazz Band. Era um sujeito muito legal, extravagante, ligeiramente excêntrico. Tinha uma boa coleção de quadros de René Magritte, o surrealista belga. Nos anos 1970, eu também curti muito o surrealismo, em especial Magritte. Isso explica a natureza doida de algumas dessas canções.

Sempre achei o título “Spirits of Ancient Egypt” bem intrigante e místico, mas de alguma forma escolhi a direção oposta. “*You’re my baby/ And I love you/ You can take a pound of love/ And cook it in the stew*”. Há momentos bem poéticos – “*Spirits of ancient Egypt/ Shadows of ancient Rome/ ... / Echoes of sunken Spain*” –, todas essas lendas épicas. Mas, em contraposição com esses

momentos, temos apenas uma canção de amor. É o simples contraposto ao extraordinário. De um lado, os espíritos do Egito Antigo, mas de repente temos um Cadillac, alguém fazendo um ensopadinho de amor, sem falar em Gerônimo. O que será que ele anda fazendo no Egito? Ou em Roma? Ou na Espanha? E como assim, um Cadillac atravessando o Mar da Irlanda? É uma pintura surrealista. Eu tinha essa convicção de que era possível juntar as palavras e elas teriam um significado. Não era preciso ficar quebrando a cabeça, talvez fosse melhor embaralhar tudo e ver o que acontecia.

Na infância, eu mantive a história egípcia em meu radar: “Ah, as pirâmides, isso é muito legal”. Mas fui crescendo, e o interesse arrefeceu. E daí alugamos uma fazenda perto de Nashville por seis semanas a trabalho, mas também para andar a cavalo e passar o verão no campo com a família. Linda e eu fizemos amizade com Chet Atkins e a esposa dele, e eles nos convidaram para jantar. Foi encantador. Ele tinha o violão dele, eu tinha o meu. Toquei duas canções minhas. Ele me pediu para tocar “Yesterday”. (Ele me estimulou a gravar uma canção que o meu pai tinha composto, coisa que eu acabei fazendo com a participação de Chet, mas essa já é outra história.)

Só sei que, após o jantar, subitamente ele se virou para mim e disse: “Você se interessa por mitologia egípcia?”. Foi abrupto, um verdadeiro *non sequitur*, mas eu não me atrapalho fácil. Eu disse: “Mais ou menos”, e ele começou a falar no assunto.



Com Linda. Nashville, 1974







Com Chet e Leona Atkins. Nashville, 1974

Em seguida, ele me deu este livro de Peter Tompkins, *Os segredos da grande pirâmide*, e foi uma leitura fascinante. O livro traz teorias incríveis, incluindo a de que os egípcios sabiam bem mais do que o pessoal imaginava. Por exemplo, as medidas da base da pirâmide estão de certa forma conectadas à circunferência da Terra. Como é que eles sabiam a circunferência da Terra? Você não podia contorná-la com uma fita métrica; mas eles a calcularam. Então, devorei o livro e o guardei como se fosse um tesouro, ainda mais por se tratar de um presente de Chet Atkins.

14. SPIRITS OF ANCIENT EGYPT.



~~~~~  
You're my baby, and I love you  
You can take a pound of love  
And cook it in the stew...

When you're finished doing that  
I know what you'll want to do

Cos you're my baby and I love you

~~~~~  
~~You're~~ I'm your baby
do you love me?

I can drive a Cadillac
across the Irish sea
- but when I've finished doing that
I know where I'll want to be
I'm your baby, do you love me?

15. SPIRITS OF ANCIENT EGYPT

Spirits of ancient Egypt
Shadows of ancient Rome
Spirits of ancient Egypt
hung on the telly
hung on the telly
hung on the telephone.....

You're my baby
I know you know
you could sell an elevator
To Geronimo

And when you're finished doing that
I know where you'll want to go
Cos you're my baby
I know you know.

Spirits of Ancient Egypt
Echoes of sunken Spain
Spirits of ancient Egypt
Hung on the phone - a - hung on the
phone a - hung on the phone
....again.....

T

Teddy Boy

Tell Me Who He Is

Temporary Secretary

Things We Said Today

Ticket to Ride

Too Many People

Too Much Rain

Tug of War

Two of Us



Teddy Boy

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Em casa, Londres; e Morgan Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>McCartney</i> , 1970

This is the story of a boy named Ted
If his mother said
Ted, be good, he would

She told him tales about his soldier dad
But it made her sad
Then she'd cry, oh my

Ted used to tell her he'd be twice as good
And he knew he could
'Cause in his head, he said

Momma, don't worry now
Teddy Boy's here
Taking good care of you

Momma, don't worry your
Teddy Boy's here
Teddy's gonna see you through

Then came the day she found herself a man
Teddy turned and ran
Far away, okay

He couldn't stand to see his mother in love
With another man
He didn't know, oh no

He found a place where he could settle down
And from time to time
In his head, he said

Momma, don't worry now
Teddy Boy's here
Taking good care of you
Momma, don't worry your
Teddy Boy's here
Teddy's gonna see you through

She said, Teddy, don't worry now
Mummy is here
Taking good care of you
Teddy, don't worry your
Mummy is here
Mummy's gonna see you through

This is the story of a boy named Ted
If his mother said
Ted, be good, he would



MEU PRIMO EM SEGUNDO GRAU, TED, É FILHO DE MINHA PRIMA Betty Danher, e ela exerceu em mim uma grande influência musical. Ela adorava cantar e me apresentou a canções como “My Funny Valentine” e “Till There Was You”, que mais tarde toquei com os Beatles. Ela era casada com um sujeito chamado Mike Robbins. Criaram os filhos deles cercados por muita música.

Ted era o primeiro menino deles, então isso explica em parte eu me referir a ele como “Teddy Boy”. É um termo afetoso. Afinal, ele é uma década mais novo do que eu. Mas os Teddy Boys também eram os rufiões de minha juventude, os caras que vestiam longas sobrecasacas com gola de veludo, calças justas e sapatos com espessos solados de borracha crepe corrugada. Por conta disso, esses sapatos eram apelidados de “*beetle crushers*” (“trituradores de besouro”). Seus usuários em geral frequentavam os inferninhos em King’s Cross, e daí vem outra alcunha desses sapatos: “*brothel creepers*” (“crepes de bordel”). Esses Teddy

Boys se tornaram famosos no Reino Unido por ficarem nas esquinas à espera de confusão.

Em suma, Ted é o ponto de partida para a canção, mas, como sempre, ela segue suas próprias deixas e faz seu próprio show. As histórias sobre seu pai soldado (“*tales about his soldier dad*”) são pura imaginação. Os versos “*Teddy boy’s here/ Teddy’s gonna see you through*” representam o que eu imaginei que Teddy diria para a mãe dele quando tentava apoiá-la.

Não chega a ser um exagero conectar esse psicodrama a duas fontes. Uma delas é a terrível sensação de perda que eu ainda sinto em relação à minha mãe. Nesse sentido, Teddy representa uma versão de mim mesmo, tentando me consolar ao supostamente consolar a minha mãe. A outra é que “Teddy Boy” foi composta naquele período estranhamente produtivo que passamos na Índia em 1968. No início de 1969, os Beatles inclusive fizeram vários *takes* dessa canção para o filme *Let It Be*. Em sua maioria foram *takes* acústicos, com um pouco de guitarra elétrica de George Harrison, mas havia certa tensão entre todos nós, e ela só foi lançada em meu primeiro disco solo, *McCartney*, em 1970.

Na verdade, Ted teve uma carreira de sucesso como artista, como o pai dele. A família inteira está imersa no *showbiz*.

⑩ Momma Miss America, instrumental.

⑪ Teddy Boy

This is the story of a boy named Ted,
If his mother said, Ted be good, he would,
She told him tales about his soldier dad,
but it made her sad, and she'd cry, oh my!
Ted used to tell her he'd be twice as good,
and he knew he could, 'cos in his head,
he said momma,
CHORUS ~~Teddy~~ don't worry your Teddy Boy's
here,

Taking good care of you
momma don't worry now Teddy is here,
Teddy's gonna see you through.

Then came the day she found herself
a man, Teddy turned and ran, far
away - O.K.
He couldn't stand to see his mother in love
with another man, he didn't know
oh no!

(11) Teddy Boy continued.

He found a place where he could settle down, and from time to time, in his head, he said -----

CHORUS
Mamma don't worry ...

... and she said,

Teddy don't worry, your mummy is here, taking good care of you -----

Teddy don't worry now mummy is here, mummy's gonna see you through.

— This is the story of a boy named Ted, if his mother said, Ted be good, he would -----

(12) Singalong Junk ✓
instrumental.



Betty, Mike + Mummy.
"Houtside the Shalett."
Taken by dad, alias
:- Baron II.



L to R.
Betty, Mike
Farver Murren.
Taken by a passer
by.
"Halso Houtside the
Shalett."

Fotos do álbum de recortes da infância de Paul

TEDDY BOY.

This is the story of a boy named Ted,
if his mother said, "Ted, be good!" he would
B She told him tales about his soldier dad
but it made her sad, and she'd cry, oh my!

Ted used to tell her he'd be twice as good
and he knew he could, 'cos in his head,
he said.

Mummy don't worry, your Teddy boy's here
DT Taking good care of you,
Mummy don't worry your Teddy boy's here
Teddy's going to see you through.

Then came the day she found herself a man
Teddy turned and ran far away, ^{OK,} oh my.
He couldn't stand to see his mother in love
with another man he didn't know ^{NO,} oh!
He found a place where he could settle down
& from time to time, in his head, he said..
Mummy don't worry, your Teddy Boy's here..
etc..
And she said — Teddy don't worry... etc..
& he said — Mummy don't worry. End.

Mas os Teddy Boys também eram os rufiões de minha juventude, os caras que vestiam longas sobrecasacas com gola de veludo, calças justas e sapatos com espessos solados de borracha crepe corrugada.

Tell Me Who He Is

Canção inédita. A letra foi encontrada em um caderno. Tudo indica que a canção foi composta no final dos anos 1950 ou começo dos anos 1960.

Tell me who he is
Tell me that you're mine not his
He says he loves you more than I do
Tell me who he is

Tell him where to go
Tell him that I love you so
He couldn't love you more than I do
Tell me who he is

EU PRATICAMENTE NEM ME LEMBRO DESTA CANÇÃO. É PROVÁVEL que ela seja do comecinho dos anos 1960. E talvez ela tenha iniciado comigo levando ao John uma ideia para uma letra. É como se existisse apenas um determinado conjunto de assuntos. Um deles é o amor. O desejo. Os rompimentos. A vingança. Como é imenso o território que isso abrange! Aqui temos a ideia de uma moça que traiu o namorado, ou uma insinuação disso. É um terreno incrivelmente fértil.

Sem perceber, você está contando uma historinha. Sempre gostei de fazer isso. Eu me lembro de que um dia George Harrison me interpelou: “Como é que você consegue fazer isso?”. Ele só conseguia compor (ou pelo menos *me disse* que só conseguia compor) com base em suas experiências pessoais. Algo acontecia com ele, e ele se sentia péssimo, depois as coisas melhoravam, e então ele fazia composições como “Here Comes the Sun” ou “Something”.

Mas, para mim, tudo se resumia a inventar. Isso não quer dizer que eu não escreva autobiograficamente, mas também é ótimo compor ao estilo de Charles Dickens. Por exemplo, quando o romancista escrevia da perspectiva de uma moça pobre, estava se lembrando de sua própria infância. Do tempo em que o pai dele ficou preso. Das pessoas que conheceu. Existe necessariamente um componente autobiográfico naquilo tudo, mas nem sempre o *apenas* autobiográfico é tão cintilante. Você está fazendo tudo isso, mas coloca personagens “fictícios” em sua canção e brinca com eles – dá a eles um chapéu engraçado, um chapéu vermelho. Eu disse vermelho? Que tal encontrar uma palavra melhor?

Uma das coisas legais sobre nosso estilo de vida quando fomos a Londres pela primeira vez eram nossos turnos de gravação. Em geral, você entra às dez da manhã e tem um tempinho para se organizar. Começa às dez e meia e trabalha três horas. À uma e meia, tem uma hora de intervalo. Depois você trabalha das duas e meia às cinco e meia, e é isso. Nesses dois turnos de três horas, esperávamos fazer duas canções. Mas o melhor de tudo é que o trabalho encerrava às cinco e meia.

Isso significava que à noite você poderia ir ao teatro. Eram muitas opções: o Royal Court, o National Theatre (que ocupava

as instalações do Old Vic) e todo o West End. Muita coisa legal. Assim, eu passava o dia gravando e à noite ia conferir as peças teatrais, como *Juno e o pavão*, com o excelente ator Colin Blakely. Você conferia a programação semanal em revistas como *Time Out*, era só folhear e selecionar o que gostaria de ver. E eu não só tinha tempo de ir ao teatro, mas tudo que eu ia ver servia de inspiração ao meu trabalho. Se eu tinha acabado de assistir a *Juno e o pavão* no National Theatre, no dia seguinte, quando estivesse compondo ou gravando uma canção, aquilo estaria em minha mente. E eu almejava alcançar um padrão desse tipo.

Tell me who he is

tell me that you mine but his
he says he loves you more than I do
tell me who he is

Tell him where to go
tell him that I love you so
he couldn't love you more than I do
tell me who he is



Cartão-postal do começo da carreira dos Beatles, com John Lennon, George Harrison, Stuart Sutcliffe e Pete Best, por volta de 1960

Temporary Secretary

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Lower Gate Farm, Sussex
LANÇAMENTO	<i>McCartney II</i> , 1980 Single, 1980

Mister Marks, can you find for me
Someone strong and sweet fitting on my knee
She can keep her job if she gets it wrong
Ah but Mister Marks, I won't need her long

All I need is help for a little while
We can take dictation and learn to smile
And a temporary secretary
Is what I need for to do the job

I need a
Temporary secretary
Temporary secrétaire
Temporary secretary
Temporary secretary

Mister Marks could you send her quick
'Cause my regular has been getting sick

I need a
Temporary secretary
Temporary secretary

Mister Marks, I can pay her well
If she comes along and can stay a spell
I will promise now that I'll treat her right
And will rarely keep her til late at night

I need a

She can be a belly dancer
I don't need a true romancer
She can be a diplomat
But I don't need a girl like that
She can be a neurosurgeon
If she's doin' nothin' urgent
What I need's a temporary
Temporary secretary

I need a

I need a
Temporary secretary
Temporary secrétaire
Temporary secretary
Temporary secretary
Temporary secretary

Temporary secrétaire

Now Mister Marks, when I send her back
Will you please make sure she stays on the right track

*Well, I know how hard it is for young girls these days
In the face of everything to stay on the right track*

Temporary secretary
(I need a)
Temporary secrétaire
Temporary secretary
Temporary secrétaire
(I need a)
Temporary secretary
Temporary secretary
Temporary secretary



Sessões de gravação do álbum *McCartney II*. Lower Gate Farm, Sussex, 1979

O MELLOTRON ERA UM TECLADO DE REPRODUÇÃO DE AMOSTRAS de fita que os Beatles usaram em meados dos anos 1960 em “Strawberry Fields Forever”. Eu me lembro de que estávamos no Abbey Road e fomos apresentados àquele grande e cinzento Mellotron. Parecia algo saído do tempo da guerra, embora fosse novinho em folha. A EMI era uma corporação muito organizada. Uma corporação muito tecnológica. Fabricavam suas próprias fitas para seus artistas, e até hoje é a melhor fita; não perdem os óxidos. A parte operacional tinha ótima qualidade. Então, colocaram o tal de Mellotron no meio do Studio 2 para nosso uso, e pensamos: “Uau”. Ficamos ao redor dele. “Fantástico!”. Foi simplesmente fascinante descobrir como usar aquilo em nossas canções. A nossa busca por novos sons e elementos era constante.

Depois surgiu o sintetizador Moog, e ele tinha o tamanho desta sala. O próprio Robert Moog veio à EMI fazer uma demonstração, por volta de 1968 ou 1969. Um inventor bacana em uma sala com milhões de botões e dispositivos. Ele nos mostrou como tocar, e acabei o utilizando em “Maxwell’s Silver Hammer”. Adoramos o quão futurista ele soava, e ainda soa. Anos atrás, trabalhei em um projeto com o Skype. A ideia era criar os primeiros emojis de áudio do mundo – ganharam o nome de “Love Mojis” porque o lançamento foi no Dia dos Namorados. Compus essas vinhetinhas de cinco ou seis segundos de duração para representar diferentes emoções. Foi um desafio divertido, algo que eu nunca tinha feito antes. Depois, o Skype acrescentou animações, e as pessoas compartilhavam em seus chats. Eu quis um som futurista para eles, e o Moog foi o ponto de partida.

Eu costumava fazer experiências com todo instrumento novo que aparecia, para ver se podíamos aproveitá-lo. Assim que esses sintetizadores começaram a chegar, no finzinho dos anos 1960, fizemos improvisos com eles e testamos o que cada um dos diferentes controladores era capaz de fazer para criar sons inéditos. Por fim, foi a vez dos sequenciadores conectados aos sintetizadores, o que deu início a novos gêneros musicais. Era fascinante como os sequenciadores permitiam criar uma permutação infinita de notas. Eu ficava brincando até encontrar algo interessante e depois construía uma canção em cima disso.

Anos depois, no final dos anos 1970, montei um quartinho na fazenda em Sussex com instrumentos e coisas que eu podia tocar. Encontrei essa sequência e pensei: “É um bom ritmo”. Aquilo se tornou a base sônica, e compus esta canção inspirada nela.

Hoje em dia, pouca gente sabe ou recorda quem era Alfred Marks, mas existiam agências em Londres chamadas Alfred Marks Bureaus – não confundir com Alfred Marks, o antigo comediante. Essas agências colocavam anúncios em jornais e listas telefônicas. Então pensei: “Bem, o personagem será o sr. Marks”.

O pessoal costuma dizer: “Ah, você trabalha duro”, e eu respondo: “A gente não trabalha; a gente toca”. Tento me lembrar disso quando a coisa começa a ficar cansativa. “Puxa vida, estamos trabalhando arduamente. Ou melhor: *tocando arduamente*”. A ideia de precisar de uma secretária, mas apenas temporária, simplesmente me fez abrir um sorriso. Então brinquei com a ideia.

Há poucos anos, voltamos a tocar esta canção, porque um DJ em Brighton a redescobriu. A canção se tornou um sucesso com ele, então me perguntei se eu não poderia retomá-la também. Trabalhei com Wix Wickens, o nosso tecladista, e ele fez as programações necessárias para tocá-la ao vivo na turnê.

Seria possível compor uma canção destas hoje, com o MeToo? Duvido muito, e eu não gostaria de fazer isso. Mas os tempos eram outros, e nesse quesito o mundo vem progredindo apropriadamente desde então. Hoje, você pensa duas vezes (se é que pensa) antes de insinuar que gostaria de fazer serão com a secretária ou assistente até tarde da noite. Uma das coisas boas nesta canção, porém, é que ela nada tem de abertamente sexual; é apenas muito sarcástica. Qualquer inferência de que o protagonista está segurando a secretária até tarde da noite para fazer outras coisas está na mente do ouvinte.

ARTIST		TAPE BOX No. <u>2</u>	
TITLE <u>7</u> TEMPORARY SECRETARY.		JOB No.	
1	SEQUENCER.		
2	B/D		
3	SNARE . DRY.		
4	ECHO SNARE (O/D)		
5	SYNTH (Secretary bits.)		
6	BASS.		
7	BASS SYNTH (Secretary bits)		
8	VOICE (Harmon CHORUS.)		
9	VOICE (Chorus)		
10	VOICE (Lead Chorus.)		
11	ACOUSTIC Gtr.		
12	EVATION Elec. ..		
13	TOMS		
14	VOICE lead		
15	VOICE lead D/T.		
16	BANJO.		
17			
18			
19			
20			
21			
22			
23			
24			
REMARKS			

Ref. No. 12527

Ficha com os canais de gravação de "Temporary Secretary"

Seria possível compor uma canção destas hoje, com o MeToo? Duvido muito, e eu não gostaria de fazer isso. Mas os tempos eram

outros, e nesse quesito o mundo vem progredindo apropriadamente desde então.

**ARE YOU BRIGHT,
HARDWORKING,
INTELLIGENT AND
AMBITIOUS,
WITH A KEEN
INTEREST IN
CONTEMPORARY MUSIC,
A FRIENDLY
PERSONALITY AND A
SMART
APPEARANCE?**

Then what are you doing reading this?
If you are bright then you'll probably have realised that this is an advertisement for Paul McCartney's new single 'Temporary Secretary'.
Only available as a limited edition 12" record, the B-Side is the 107" minute, previously unavailable "Secret Friend".
No previous experience necessary.
Apply in person at your local record store.

EMI CBS

Anúncio publicitário de "Temporary Secretary", 1980

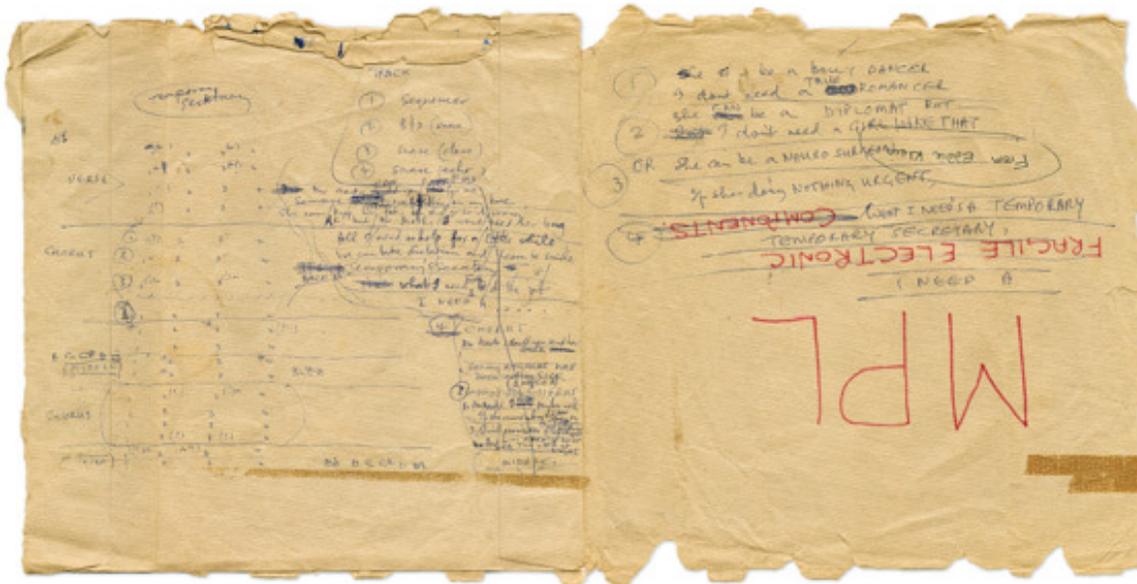


Mellotron Mark II



Sintetizador Minimoog

O pessoal costuma dizer: “Ah, você trabalha duro”, e eu respondo: “A gente não trabalha; a gente toca”. Tento me lembrar disso quando a coisa começa a ficar cansativa. “Puxa vida, estamos trabalhando arduamente. Ou melhor: tocando arduamente”.



Letra e notas de gravação para "Temporary Secretary"

Things We Said Today

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	Lado B do single "A Hard Day's Night" no Reino Unido, 1964 <i>A Hard Day's Night</i> , 1964

You say you will love me
If I have to go
You'll be thinking of me
Somehow I will know

Someday when I'm lonely
Wishing you weren't so far away
Then I will remember
Things we said today

You say you'll be mine, girl
Til the end of time
These days, such a kind girl
Seems so hard to find

Someday when we're dreaming
Deep in love, not a lot to say
Then we will remember
Things we said today

Me, I'm just the lucky kind
Love to hear you say that love is love
And though we may be blind
Love is here to stay and that's enough

To make you mine, girl
Be the only one
Love me all the time, girl
We'll go on and on

Someday when we're dreaming
Deep in love, not a lot to say
Then we will remember
Things we said today

Me, I'm just the lucky kind
Love to hear you say that love is love
And though we may be blind
Love is here to stay and that's enough

To make you mine, girl
Be the only one
Love me all the time, girl
We'll go on and on

Someday when we're dreaming
Deep in love, not a lot to say
Then we will remember
Things we said today

“**T**HINGS WE SAID TODAY” FOI COMPOSTA NUM BARCO, NAS Ilhas Virgens, durante férias que Jane Asher e eu tiramos na companhia de Ringo e Maureen, a esposa dele na época. Agora que estávamos nos Beatles, podíamos nos dar ao luxo de passar férias a bordo de um iate! Foi muito legal, exceto quando tomei um torrão do sol. Uma coisa que nós da classe trabalhadora desconhecíamos era o protetor solar. Uma de minhas tias passava óleo com vinagre.

Por mais agradável que fosse o barco, eu gostava de me refugiar em minha cabine. Um lugar em que ninguém pudesse me acessar. Eu bloqueava o mundo lá de fora, me sentava lá para dedilhar um pouco o violão e ver se algo acontecia.

A essa altura, eu já tinha uma guitarra Epiphone muito boa. Quando éramos garotos, fantasiávamos com as guitarras que nossos ídolos tinham. A Gibson, a Gretsch, a Fender. Mas esses instrumentos eram caros e tínhamos que modular as nossas aspirações. Tratei de modular bem as minhas: quando eu tinha cerca de dezoito anos, comprei a coisa mais horrível, uma Rosetti Solid 7 – basicamente só uma prancha de madeira com um braço. Não era um bom instrumento, mas era vermelha; parecia brilhante. Eu a comprei na loja Frank Hussy's, em Liverpool.

Eu a comprei no crediário, embora meu pai fosse totalmente contra compras a prazo, provavelmente porque acabou se estrepando e conheceu muita gente que se estrepou. Então fui a

Hamburgo em 1960 com essa Rosetti Solid 7, que durou um ou dois meses e depois se desmanchou toda. Foi por isso que mudei para o piano, e é por isso que toquei mais piano do que os outros caras do grupo. Mais tarde, quando ganhamos um pouco de dinheiro, comprei uma Epiphone acústica, e em 1964 eu já tinha uma guitarra muito boa.

Naquele dia no barco, dedilhei um acorde de Lá menor. Lá menor para Mi menor para Lá menor, o que me levou a um mundo folclórico e caprichoso. E na parte do “*Me, I’m just the lucky kind*”, a tonalidade sobe e se torna esperançosa. O que sempre amei e ainda amo em compor uma canção é que, ao fim de duas ou três horas, tenho uma recém-nascida para mostrar ao mundo. Quero mostrar esse bebê ao mundo, e naquela hora o mundo consistia no pessoal a bordo.

Tive que recordar a letra de cabeça, é claro, porque eu não tinha tomado nota. E a melodia eu não escrevia – porque eu não sabia. Tudo estava em minha cuca. Desde então, eu fico me perguntando de onde vinha essa facilidade para me lembrar dessas coisas. Quando eu usava um gravadorzinho de fita cassete ou outro dispositivo de gravação, era mais difícil lembrar das canções, porque não me obrigava a lembrá-las. Em retrospectiva, adoro o fato de minhas circunstâncias terem sido aquelas. Anos depois, quando tento explicar por que não leio nem escrevo partituras musicais, eu ponho a culpa em minha tradição celta, a tradição bárdica. Lá de onde eu venho, o povo treinou para confiar em suas memórias.

①



YACHT HAPPY DAYS
Yacht Haven
St. Thomas, U. S. Virgin Islands

Dear Dad and Mike,

I've been meaning to write but you know how it is.

Well, as you will have noticed the press got us, but apart from that one incident we've been left alone.

We are, of course, having a great time the boat is nice, and weather etc... is lovely.

We've been doing quite a bit of snorkelling and I've seen one ~~or~~ two barracudas (they're the ones that sometimes get you - mind you, the ones I saw were about $1\frac{1}{2}$ feet long.

P.T.O.

FRANK HESSY LTD.

62 STANLEY STREET

and

20 MANCHESTER STREET

Liverpool 1.

Telephone: CENTral 1559

—:—

Agents for and Stockists of
the BEST
in Musical Instruments

REGULAR PAYMENTS
ESSENTIAL

Date JUNE 30 1960

A/c. No. 5235

Name Mr Paul McCARTNEY

Address 20 FORTHLIN RD.
LIVERPOOL 18.

Total Amount £ 21 : == : ==

Rent Weekly £ : 10 : -

Red Solid 7 Elec Gt

IMPORTANT

Customers must notify
their Change of Address
: before Removal :

Always produce this book when making
Instalments.

70951	66-68 WHITECHAPEL. LIVERPOOL 1.	30.6.1960	£	s.	d.
61797	66-68 WHITECHAPEL. LIVERPOOL 1.	8.7.1960	£	s.	d.
63533	66-68 WHITECHAPEL. LIVERPOOL 1.	21.7.1960	£	s.	d.
63222	66-68 WHITECHAPEL. LIVERPOOL 1.	30.7.1960	£	s.	d.
61241	66-68 WHITECHAPEL. LIVERPOOL 1.	13.8.1960	£	s.	d.
05524	62 STANLEY STREET. LIVERPOOL 1.	26.11.60	£	s.	d.
31780	62 STANLEY STREET. LIVERPOOL 1.		£	s.	d.
31977	62 STANLEY STREET. LIVERPOOL 1.	19.11.60	£	s.	d.

Received from M. McCARTNEY

For FRANK HESSY LTD.

A/c No. 5235 Sig. [Signature]

Carnê de crediário da guitarra Rosetti Solid 7 de Paul. Frank Hessay's, Liverpool, 1960

Ticket to Ride

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	Single, 1965 <i>Help!</i> 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
And 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

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 oughta think twice
She oughta do right by me
Before she gets to sayin' goodbye
She oughta think twice
She oughta 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 oughta think twice
She oughta do right by me
Before she gets to sayin' goodbye
She oughta think twice
She oughta do right by me

She said that living with me

Is bringing her down, yeah
For she would never be free
When I was around

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



Em Paris, 1961

JOHN E EU FOMOS VIAJAR PEGANDO CARONA. GEORGE E EU TAMBÉM fizemos isso algumas vezes. Era um jeito de tirar férias. Nossos pais talvez tivessem reservado hotéis, mas não sabíamos fazer isso. Portanto, saíamos, só nós dois, com os nossos violões. John era mais velho, mas eu ajudava a decidir para onde iríamos. Em seu aniversário de 21 anos, ele ganhou cem libras do tio dele, que era dentista em Edimburgo, e

decidimos que íamos pegar carona até a Espanha, passando por Paris. O ponto de partida seria nas imediações de uma ponte com maior fluxo de caminhões de longa distância. Usávamos pequenos chapéus-coco para chamar a atenção deles!

Quando conseguíamos carona, sentávamos juntos na boleia e íamos conversando com o motorista do caminhão. Fizemos a travessia do ferry e passeamos juntos em Paris. Caminhamos quilômetros e mais quilômetros pela cidade, sentamos em bares perto da Rue des Anglais, visitamos Montmartre e o Folies Bergère. Com o que aprendemos lá em uma semana, ficamos nos sentindo existencialistas até o tutano dos ossos, capazes de escrever um romance. Ou seja, nunca chegamos à Espanha. Andamos tanto tempo juntos que, se você nos fizesse uma pergunta, a resposta de cada um seria praticamente a mesma.



John Lennon. Museu do Louvre, Paris, 1961

É um pouco cruel, mas é justo dizer que, em linhas gerais, eu havia tido uma boa vida e John não. A vida dele tinha sido mais difícil, e ele teve que desenvolver uma carapaça mais dura do que a minha. Ele era um cara bem cáustico, mas, como dizem, com um coração de ouro. Manteiga derretida, mas de couraça dura. E isso foi muito bom para nós dois. Opostos se atraem. Eu o acalmava e ele me incendiava. Enxergávamos coisas um no outro que precisavam ser completadas.

Quando o assunto era compor rock'n'roll, sempre estávamos na mesma página. Você não quer compor algo como: "*She said that living with me is upsetting*". Isso simplesmente não é rock'n'roll. É muito enfeitadinho, é muito cortina de renda. É por isso que tem que ser "*She said that living with me is bringing her down*".

John e eu sempre apreciamos jogos de palavras. Portanto, a expressão "*She's got a ticket to ride*" claramente se refere a viagens de ônibus ou de trem, mas – se você quiser saber mesmo – também pode se referir a Ryde, a cidade na Ilha de Wight, onde minha prima Betty e o marido dela, Mike, gerenciavam um pub. É isso que eles faziam: administravam pubs. Ele acabou se tornando gestor de entretenimento em uma das unidades do Butlin's, a rede de colônias de férias. Betty e Mike entendiam tudo de *showbiz*. Era muito divertido visitá-los, então John e eu pegávamos carona até Ryde, e incluímos na canção reminiscências dessa viagem. Hoje é fofo pensar em nós dois deitados na mesma caminha de solteiro – um travesseiro na cabeceira da cama, o outro nos pés dela – esperando Betty e Mike nos darem boa-noite.

featuring Danny et les Pirates, and many more, ~~on much more~~ groups for your evening's entertainment. Topping the bill was Vince (Come back Ken) Taylor, star of English screen and "Two Is."

The atmosphere is like many a night club, but the teenagers stand round, dancing floor which you use as a stage. They jump on a woman who sings with golden trousers and a microphone and then hit the man when he says go away.

A group follows, and so do the rest of them - playing Apache worse than Joe Loss, or his brother - Gerald Loss. When the singer joins the band - the leather jacket fiends who are the audience join in dancing and banging tables with the leg of a chair and joining in.

It was 10 o'clock, o'clock it was, when we are entering the "Olympia" in Paris, to see the Johnny Halliday rock show, cos we remember thinking at the time.

The cheapest seats in les theatre (French) were 7/6 (English) so we followed the woman with the torch.

When Johnny Halliday came, everybody went wild - and many was the stamping & cheering in the aisles; and dancing too. But the man said sit down, so we had to.

The excitement rose, and so did the audience and in the end there were many boys and girls dancing along the back rows. Also old men, which is even stranger, isn't it?

This was a real rock and roll riot - and we were ~~taking part~~ exciting to watch rock hitting the French town of Paris.

~~Later on~~ Meanwhile, later the same week we go to Les Rock Festival

Diário de Paris e esboços para o logotipo dos Beatles, 1961

Too Many People

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul e Linda McCartney
GRAVAÇÃO	CBS Studios, Nova York
LANÇAMENTO	<i>RAM</i> , 1971 Lado B do single "Uncle Albert/ Admiral Halsey", 1971

Too many people going underground
Too many reaching for a piece of cake
Too many people pulled and pushed around
Too many waiting for that lucky break

That was your first mistake
You took your lucky break and broke it in two
Now what can be done for you
You broke it in two

Too many people sharing party lines
Too many people never sleep in late
Too many people paying parking fines
Too many hungry people losing weight

That was your first mistake
You took your lucky break and broke it in two
Now what can be done for you
You broke it in two

Too many people preaching practices
Don't let them tell you what you want to be
Too many people holding back
This is crazy and baby, it's not like me

That was your last mistake
I find my love awake and waiting to be
Now what can be done for you
She's waiting for me

ESTA CANÇÃO FOI COMPOSTA MAIS OU MENOS UM ANO APÓS A separação dos Beatles, numa época em que John estava disparando mísseis contra mim por meio de suas canções, e um ou dois deles foram bastante cruéis. Não sei o que ele esperava ganhar com isso, além de me acertar um soco na cara. Fiquei muito chateado com tudo aquilo.

Decidi lançar meus mísseis contra ele também, mas não sou esse tipo de escritor, então foi uma coisa bastante velada. Nos anos 1970, isso não tinha nome, mas hoje é chamado de “*diss track*”, uma canção para atacar outras pessoas. Canções assim, em que você cancela alguém por seu comportamento, hoje são bastante comuns, mas naquela época era um “gênero” bastante novo. A ideia de muita gente pregando práticas (“*preaching practices*”) com certeza tinha como alvo a mania de John dizer a todo mundo o que deveria ser feito – por exemplo, me dizendo

que eu deveria entrar em acordo com Allen Klein. Simplesmente me cansei de ficarem me dizendo o que eu deveria fazer, então escrevi esta canção. Com o verso “*You took your lucky break and broke it in two*”, basicamente eu estava dizendo: “Você que fez esse rompimento, então boa sorte com ele”. Mas foi algo bem de leve. Eu realmente não saí falando uma selvageria qualquer, e na verdade esta canção é bem otimista; ela não soa mesmo tão corrosiva. Se você não soubesse a história, não sei se seria capaz de adivinhar a raiva por trás das palavras.

Era tudo um pouco estranho e desagradável, e em essência eu estava dizendo: “Vamos ser sensatos. Nos Beatles, tínhamos muita coisa a nosso favor, o que realmente nos separou foi a parte comercial, e isso é mesmo patético, então vamos tentar ser pacíficos. Vamos tentar *dar uma chance à paz*”.

A primeira estrofe e o refrão têm praticamente toda a raiva que eu pude reunir, e quando gravei o vocal no segundo verso: “*Too many reaching for a piece of cake*”, eu lembro que em vez de “*piece of*” eu cantei “*piss off*”, ou seja, vai se danar. Era um novo revide aos ataques de John, mas não fiz aquilo de coração. Sou eu dizendo com todas as letras: “Muita gente compartilhando a linha telefônica. Muita gente disputando um pedaço do bolo, uma fatia da torta”. A coisa de dormir até tarde (“*sleep in late*”) – se era assim mesmo, se John e Yoko dormiam até tarde ou não, eu não tenho certeza (mas John muitas vezes acordava tarde quando eu ia até Weybridge para compormos juntos). Eram todas referências a pessoas que achavam que a sua própria verdade era a única verdade, e era justamente esse tipo de coisa que estava vindo de John.

A questão é que boa parte do que eles consideravam verdade era bobagem. Acabou a guerra? Não acabou, não. Mas entendo

a ideia: a guerra acabou, se você quiser que ela acabe. Assim, se um número suficiente de pessoas quiser que a guerra acabe, ela acabará. Não posso garantir que isso seja mesmo verdade, mas é um excelente sentimento; é uma coisa boa de se pensar e dizer. Aprendi a aceitar Yoko no estúdio, sentada na cobertura diante do meu amplificador. Trabalhei arduamente para me adaptar a isso. Mas então, quando nos separamos e todos estavam com os nervos à flor da pele, John ficou desagradável. Não consigo entender o porquê. Talvez porque tenhamos crescido em Liverpool, onde dar o primeiro soco na luta sempre foi a melhor estratégia.

Em poucas palavras, a história é a seguinte: estávamos fazendo uma reunião em 1969, e John veio e falou que tinha conhecido esse cara, Allen Klein, que havia prometido a Yoko uma exposição em Syracuse, e então, sem papas na língua, John nos contou que ia deixar a banda. Basicamente foi isso que aconteceu. E o resultado foi três a um, porque os outros dois apoiaram John, então parecia que Allen Klein estava prestes a açambarcar todo o nosso império dos Beatles. Essa ideia não me agradou nem um pouco.

Na realidade, John colocou Allen Klein e Yoko na sala, sugerindo letras nas sessões de composição. Ao que parece, na canção "How Do You Sleep?", de John, foi Allen Klein quem sugeriu o verso "*The only thing you done was yesterday*", e John disse: "Legal, coloca isso aí". Posso imaginá-los dando risada ao fazer isso, e tive que me esforçar bastante para não levar muito a sério, mas lá no fundo fiquei pensando: "Peraí um pouquinho, 'Yesterday' é tudo que eu consegui fazer? O trocadilho até pode ser engraçado, mas tudo que eu consegui fazer foi 'Yesterday',

‘Let It Be’, ‘The Long and Winding Road’, ‘Eleanor Rigby’, ‘Lady Madonna’, etc. – vai se ferrar, John”.

Tive que brigar com eles por minha parte dos Beatles e, na verdade, pela parte deles dos Beatles, coisa que muitos anos depois eles perceberam e pela qual quase me agradeceram. Hoje em dia as pessoas entendem, mas na época acho que os outros tiveram a sensação de que as vítimas eram eles, de que eram eles que estavam sendo prejudicados por meus atos. Allen Klein já tinha uma trajetória com os Rolling Stones. Pensei apenas: “Ai, ai, não, esse cara tem péssima reputação”. E o bom e velho John diz: “Ah, se o pessoal fala tão mal dele, vai ver que ele não é tão ruim assim”. John apreciava esse tipo de pensamento contraditório, o que, às vezes, era divertido. Mas não quando alguém está prestes a abiscoitar tudo aquilo que John, George, Ringo e eu tínhamos, tudo aquilo que havíamos conquistado à custa de nosso árduo trabalho.

Então, eu me levantei como única pessoa sensata e disse: “Isso não é bom”. Klein queria 20%, e eu disse: “Diga a ele que pode ficar com dez, se vocês fazem questão de fechar com ele”. “Não, não”, eles responderam, “ele quer vinte”. A impressão que eu tive é que eles estavam colocando os pés pelas mãos, sem nem sequer tentar fazer algo sensato. Rolou muita mágoa nessa fase do início dos anos 1970 – eles ficaram magoados, eu fiquei magoado –, mas John era John, e foi ele quem compôs uma canção corrosiva. Isso vinha junto no pacote dele.



John Lennon e Yoko Ono. Escritório da Apple, Londres, 1969

Tive que brigar com eles por minha parte dos Beatles e, na verdade, pela parte deles dos

Beatles, coisa que muitos anos depois eles perceberam e pela qual quase me agradeceram. Hoje em dia as pessoas entendem, mas na época acho que os outros tiveram a sensação de que as vítimas eram eles, de que eram eles que estavam sendo prejudicados por meus atos.

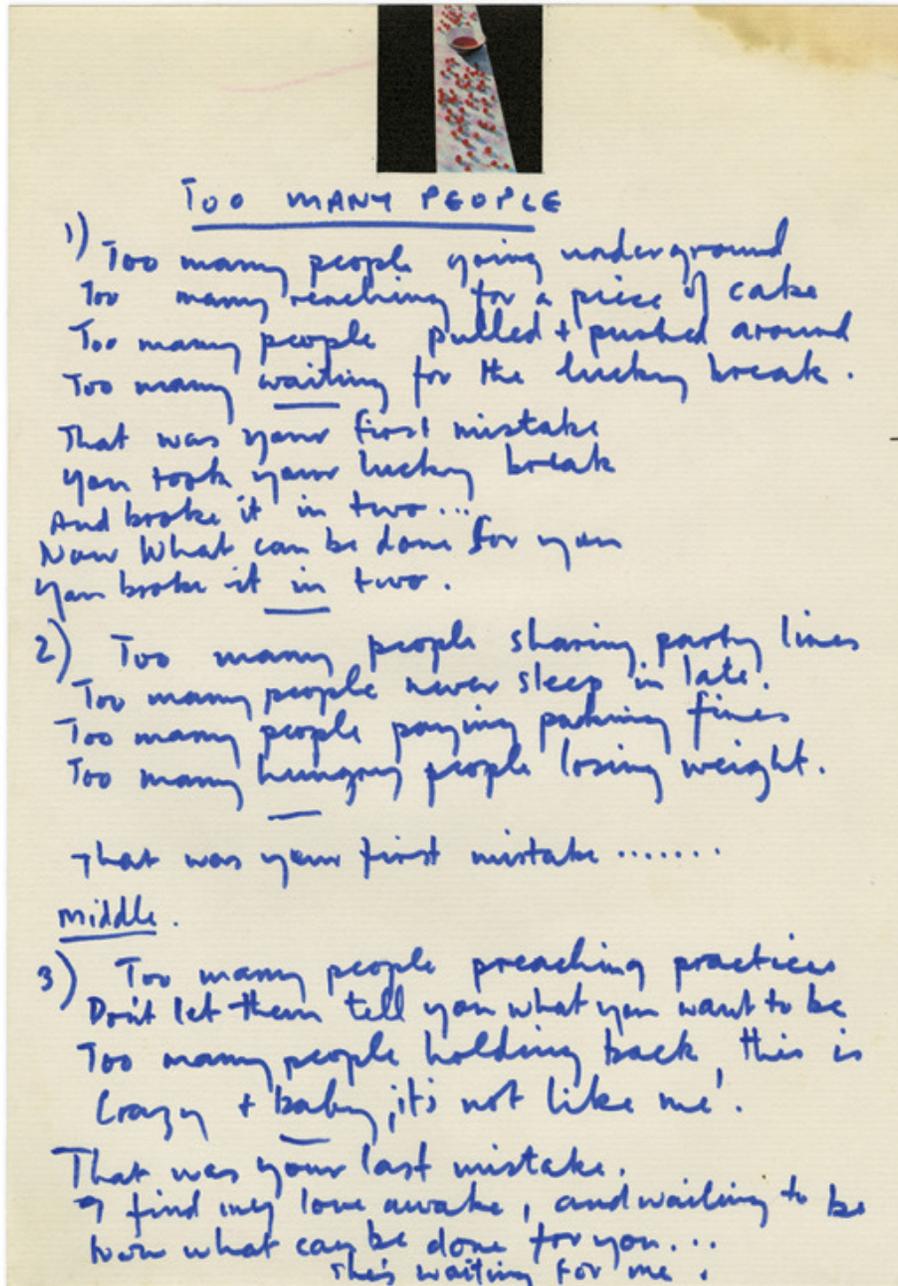
TOO MANY PEOPLE

Too many people going underground
Too many reaching for a piece of cake
Too many people pulling ~~ing~~ ^{... ed and} pushed around
Too many waiting for that lucky break
That was your first mistake
You took your lucky break and broke it in two
Now what can be done for you
You broke it in two
That was your first mistake
You took your lucky break and broke it in two
Now what can be done for you
You broke it in two

Too may people sharing party lines
Too many people never sleeping ⁱⁿ late
Too many people paying parking fines
Too many hungry people losing weight
Too many people preaching practices
Don't let them tell you what you want to be
Too many people holding back -this is crazy
And, baby, it's not like me.
That was your last mistake
I find my love awake and waiting to be
Now what can be done for you
She's waiting for me.

sleep in

6/37
12



Decidi lançar meus mísseis contra ele também, mas não sou esse tipo de escritor, então foi uma coisa bastante velada. Nos anos 1970, isso não tinha nome, mas hoje é

chamado de “diss track”, uma canção para atacar outras pessoas.

Too Much Rain

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	AIR Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Chaos and Creation in the Backyard</i> , 2005

Laugh when your eyes are burning
Smile when your heart is filled with pain
Sigh as you brush away your sorrow
Make a vow
That it's not going to happen again
It's not right, in one life
Too much rain

You know the wheels keep turning
Why do the tears run down your face?
We used to hide away our feelings
But for now
Tell yourself it won't happen again
It's not right, in one life
Too much rain

It's too much for anyone
Too hard for anyone
Who wants a happy and peaceful life
You've got to learn to laugh

Smile when you're spinning round and round
Sigh as you think about tomorrow
Make a vow
That you're going to be happy again
It's all right, in your life
No more rain

It's too much for anyone
Too hard for anyone
Who wants a happy and peaceful life
You've got to learn to laugh

CRESCENDO EM LIVERPOOL NOS ANOS 1950 E SENDO MENINO, com certeza você precisava esconder seus sentimentos. Um cara nunca diria “eu te amo” para outro cara. Estávamos muito ocupados tentando ser machões e não percebíamos que isso poderia nos deixar um pouco indelicados às vezes. Só mais tarde, à medida que fomos amadurecendo, é que notamos: só fazíamos aquilo porque estávamos tentando ser jovens durões de Liverpool. Acho que muita gente ainda esconde seus sentimentos, mas a sorte minha é que superei isso. Talvez não por completo.

A inspiração inicial para esta canção veio de Charlie Chaplin. Além de grande comediante, ele também era ótimo em criar melodias. A canção “Smile”, que ele compôs para seu filme

Tempos modernos, sempre foi uma de minhas favoritas. Essa ideia de sorrir mesmo com o coração partido. Aqui temos um incentivo simples: quando você está triste, pode dar a volta por cima. “*Make a vow/ That you’re going to be happy again*”. Às vezes, eu digo que esse é o tipo de canção de “virar a página”.

Esta canção traz uma imagem bem básica. Se a coisa não vai bem, associamos com a chuva; quando a situação melhora, o sol volta a brilhar. Na realidade a essência é essa. Em minhas canções, já usei versos como “encontrar você no meio da chuva”, “aquele glorioso dia de chuva” ou “é incrível tomar um banho de chuva e estar apaixonado”, mas no geral a chuva é má notícia. Em outras palavras, não é legal que em uma vida chova demais.

A maioria de nós aceita um pouco de chuva caindo em nossas vidas, porque um pouco de chuva é normal. Mas outros seres humanos – digamos, refugiados em retirada ou pessoas em países em desenvolvimento em situação de vulnerabilidade social ou literalmente passando fome – têm, em termos básicos, chuva demais. Não é justo que algumas pessoas tenham que suportar tanto sofrimento, enquanto o restante de nós tenha tanto a agradecer.

Assim, embora eu originalmente tenha sido criado para ser aquele cara durão de Liverpool, aprendi ao longo dos anos a tentar me abrir e a entender que muitos corações e vidas recebem muita chuva e muita dor. Quero acreditar que certas canções minhas fizeram o mesmo: despertaram nas pessoas sentimentos que elas nem sabiam que estavam lá. Pessoas me contaram sobre essa experiência. E muitas canções fizeram o mesmo por mim. É verdade. Às vezes, a vida pode ser demais para qualquer um (“*too much for anyone*”), mas é por isso que

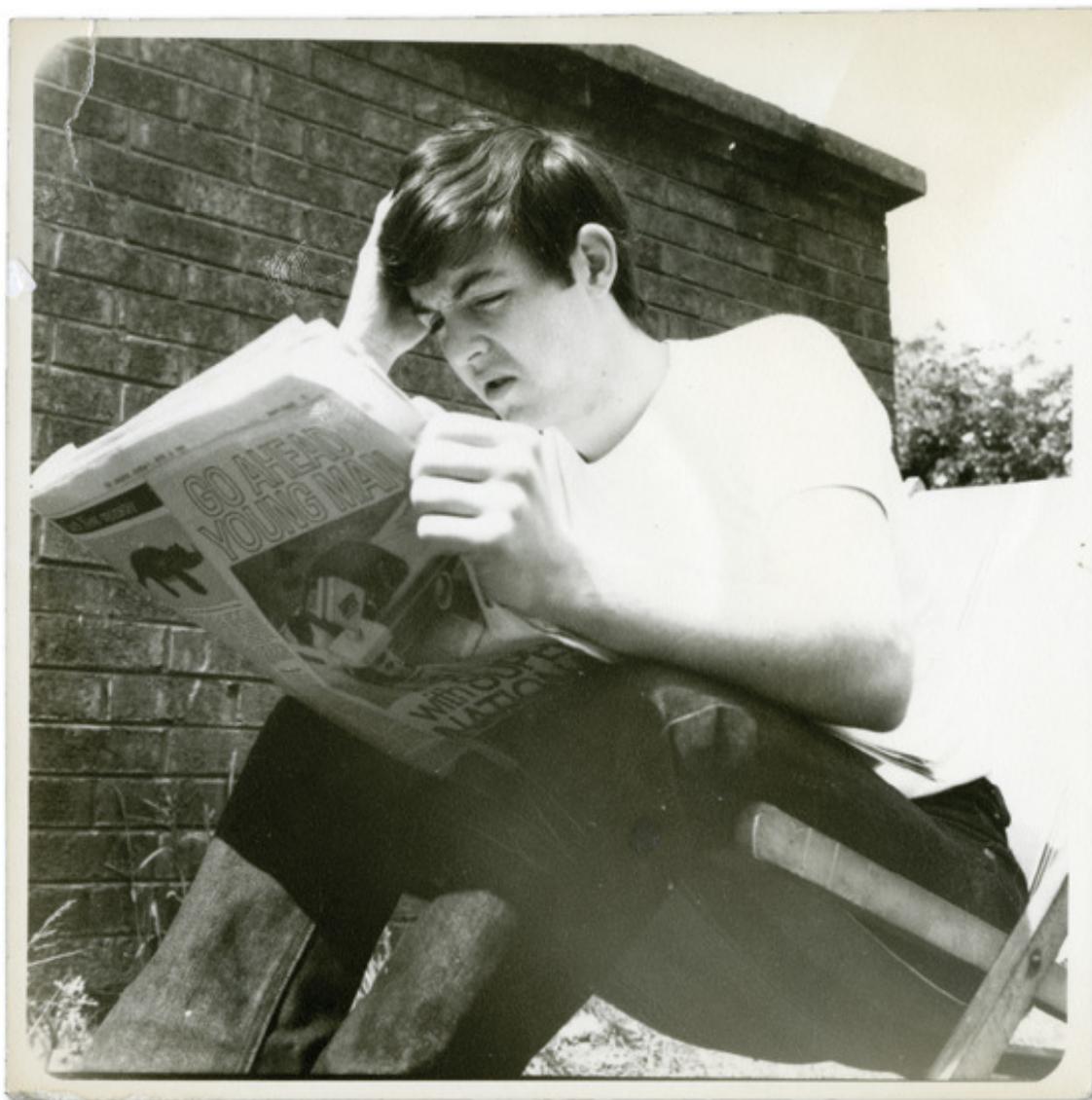
temos canções – para fazer a chuva passar ou, ao menos, servir de guarda-chuva por um tempo.



Foto do passaporte, fim dos anos 1950

Um cara nunca diria “eu te amo” para outro cara. Estávamos muito ocupados tentando ser machões e não percebíamos que isso poderia nos deixar um pouco indelicados às vezes. Só mais tarde, à medida que fomos amadurecendo, é que notamos: só fazíamos

aquilo porque estávamos tentando ser jovens durões de Liverpool.



Fotografado pelo irmão Mike em casa. Liverpool, início dos anos 1960

Tug of War

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Park Gate Studios, Sussex; e AIR Montserrat
LANÇAMENTO	<i>Tug of War</i> , 1982 Single, 1982

It's a tug of war
What with one thing and another
It's a tug of war
We expected more
But with one thing and another
We were trying to outdo each other
In a tug of war

In another world
In another world we could stand on top of the mountain
With our flag unfurled
In a time to come
In a time to come we will be dancing to the beat
Played on a different drum

It's a tug of war
Though I know I mustn't grumble
It's a tug of war
But I can't let go
If I do you'll take a tumble
And the whole thing is going to crumble
It's a tug of war

Pushing and pushing
Pulling and pulling
Pushing and pulling

In years to come they may discover
What the air we breathe and life we lead
Are all about
But it won't be soon enough
Soon enough for me
No it won't be soon enough
Soon enough for me

In another world we could stand on top of the mountain
With our flag unfurled
In a time to come we will be dancing to the beat
Played on a different drum
We will be dancing to the beat
Played on a different drum
We will be dancing to the beat
Played on a different drum

It's a tug of war

What with one thing and another
It's a tug of war
We expected more
But with one thing and another
We were trying to outscore each other
In a tug of war

Pushing and pushing
Pulling and pulling
Pushing and pulling



Stella na gincana escolar. Sussex, 1984

O CABO DE GUERRA ERA UM EVENTO MUITO POPULAR EM MINHA infância. Na verdade, já foi um esporte olímpico. Inclusive, em 1908, um grupo de policiais de Liverpool

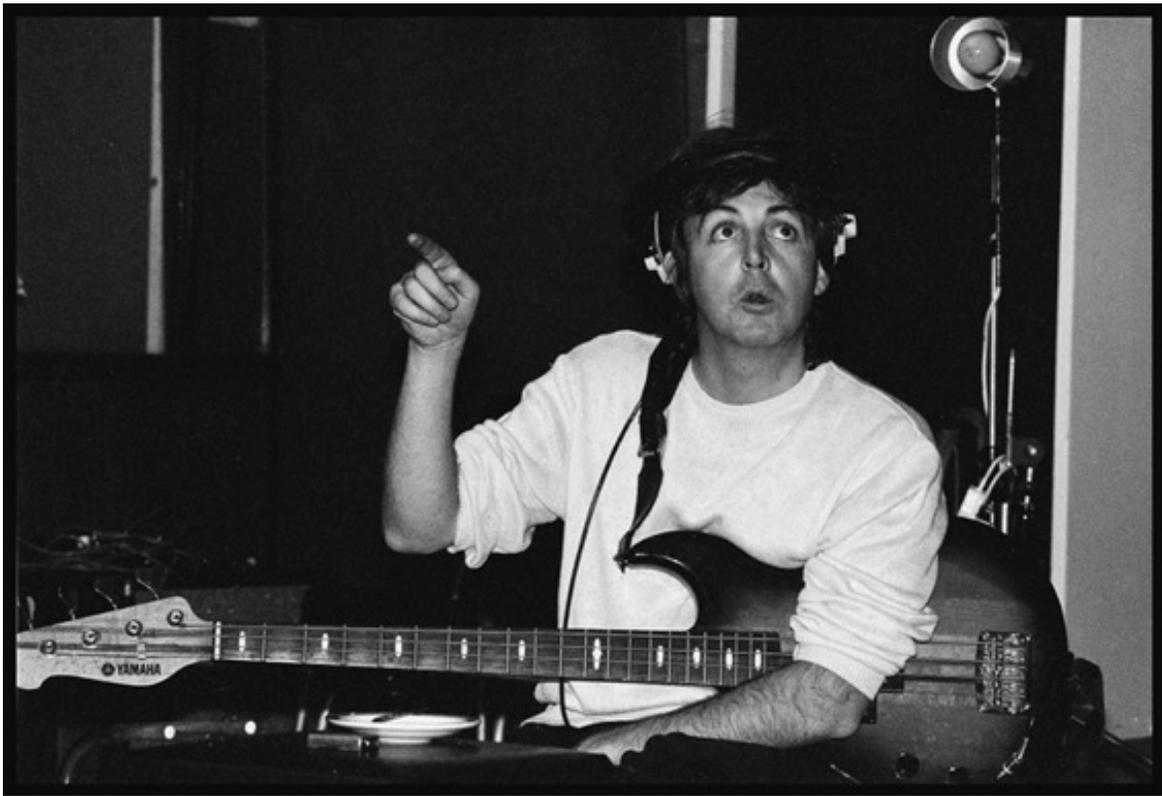
ganhou uma medalha nos Jogos Olímpicos. O esporte consiste em dois times com compleição de jogadores de rúgbi, cada time em uma ponta de uma corda grossa e comprida, e ficam puxando até um dos times puxar o adversário além de uma marca e ganhar a competição. Parecia uma metáfora legal.

Quando somos crianças, achamos que as coisas vão ser diretas, mas quando ficamos mais velhos e adquirimos mais experiência de vida, percebemos que a guerra entre o bem e o mal é eterna. Eu achava que todos tinham ótimas famílias, mas não tinham. Achava que o sol ia sempre brilhar, mas não brilhava. Achava que a vida sempre seria boa, mas, infelizmente, não era. Então, vira e mexe, estamos em um cabo de guerra. Você tem que dar o seu melhor pelas outras pessoas e, se não fizer isso, elas podem cair.

A canção foi escrita antes da morte de John em dezembro de 1980, mas quando o álbum foi lançado, em abril de 1982, muita gente achou que era sobre ele, sobre um tentar vencer o outro, como num cabo de guerra (*"We were trying to outscore each other/ In a tug of war"*). Muitas vezes, significados são atribuídos para criar uma narrativa conveniente, embora, é claro, não sejam necessariamente válidos. Mas não me importo. A canção pertence aos ouvintes assim que eu a lanço. Cabe a eles interpretar como quiserem, e eu não costumo sair por aí dizendo: "Olha só, não é bem isso que significa".

É claro que posso ver como essa interpretação se encaixa, porque John e eu realmente tentávamos superar um ao outro – essa era a natureza da nossa competitividade –, e nós dois éramos muito sinceros quanto a isso. Entretanto, também é importante perceber que, de muitas maneiras, a nossa obra se beneficiou desse cabo de guerra. Um exemplo disso é esta

história que me contaram e da qual eu sempre gosto: quando John escutou “Coming Up”, a reação dele foi voltar aos estúdios e gravar o disco *Double Fantasy*. A canção “Beautiful Boy (Darling Boy)” é uma das minhas favoritas. Ou seja, é verdade. Se ele lançasse uma boa canção, eu tinha a sensação de que eu precisava lançar uma ainda melhor, e essa é uma forma de inspiração tão válida quanto qualquer outra.



Sessões de gravação do álbum *Tug of War*. AIR Studios, Londres, 1981

Sentimo-nos motivados quando alguém que respeitamos surge com algo bom. No início do século 20, Picasso e Braque desafiavam-se mutuamente. Na história dos artistas, sempre houve essas colaborações de cabo de guerra – Shakespeare e Marlowe, Van Gogh e Gauguin, por exemplo. Artistas inspirando uns aos outros é a maneira mais positiva de pensar nisso. Você

não precisa necessariamente contar a ninguém, mas pensa com seus botões: “Bem, eu posso fazer isso, e posso fazer melhor”.

Mas talvez esse yin e yang, essa coisa de ver os dois lados, venha de eu ser geminiano. Na realidade, nunca dei muita bola aos signos astrológicos, mas sei que o geminiano comum tem duas metades, cada qual puxando para um lado, e isso se encaixa com a minha personalidade. Ao que parece, somos habitualmente curiosos, inteligentes, adaptáveis e sociáveis. Penso que todo e qualquer geminiano analisa a dupla face das coisas. Já notei que essa tensão é uma constante em muitas canções minhas: “Ebony and Ivory”, digamos, ou “Hello, Goodbye” – *“You say yes, I say no/ You say stop and I say go, go, go”*.

Quis começar “Tug of War” com efeitos sonoros, para ajudar a definir o cenário. Então, por um feliz acaso do destino, ouvi falar de um campeonato nacional de cabo de guerra em locais fechados que estava ocorrendo nas proximidades. Enviei Eddie, meu engenheiro, que sempre teve um aguçado senso de humor, para fazer umas gravações, e o grunhido que você ouve na abertura da faixa – aquela colagem sonora – é de um verdadeiro cabo de guerra. Portanto, a canção faz uma suave e maravilhosa transição do literal ao metafórico.



Com o engenheiro Eddie Klein. Hog Hill Mill, Sussex, 1985

TUG OF WAR

The sketches are arranged in two rows of three:

- Top Row:**
 - 1. A person in a circle, labeled "Solo opening".
 - 2. A person at a desk with a screen, labeled "SPACE AGE HENRY V 'in another world' (watching sunrise)".
 - 3. A person on a boat, labeled "Balanced To W Scene 'must it grumble'".
- Bottom Row:**
 - 1. A person with arms raised, labeled "in eps to come PLASTIC MACS Black suit".
 - 2. Two people dancing, labeled "Dancers/balance. 'a tow, a tow.' 'pushing and pullin'".
 - 3. A person on a scale, labeled "clothes casual, chucked off.....".

by old man R. DOTRICE
 cliché camera / enter young couple.

GO into **TAKE IT AWAY.** starts / drum thing
 nightclub ~~ELEGANT~~ ~~ELEGANT~~ STEVE RINGO
 R.

- 1) CAR > arrival male lead (obviously nice)
- 2) IMPRESARIA > (obviously not nice)
- 3) FLOWERS / BAR > young couple
 gauge left → BRASS Solo stand up.

(SOLO SINGER) (EXTRAS) (T.O.W. TEAM) (DANCERS) (PLASTIC MACS) (OLD MAN) (YOUNG GIRL) (YOUNG MAN) (IMPRESARIO)

Anotações para o videoclipe de "Tug of War", 1982

TUG OF WAR

1. It's a tug of war
what with one thing and another
it's a tug of war
we expected more
but with one thing and another
we were trying to outdo each other
It's a tug of war

In another world —
In another world we could stand on top of the mountain
with our flag unfurled —
In a time to come —
In a time to come we will be dancing to the beat
played on a ^{STOP} different drum STOP

2. It's a tug of war
though ~~but~~ I know ~~we~~ ~~isn't~~ ~~gum~~ ~~ble~~
It's a tug of war
but ~~and~~ I can't let go
It I do you'll take a tumble
and the whole thing is going to crumble
It's a tug of war
(pulling and pushing) C, B, A

^{DAYLIGHT}
In years to come they may discover
what the air we breathe & the life we lead
are all about.

but it won't be soon enough — soon enough for me
(REPEAT soon enough)

~~SOLO (another world) — DANCING BEAT 3 TIMES. STOP~~

3. It's a tug of war
... we were trying to outdo each other IN...
PULLING & PUSHING C, B, A. (C HORD AND.)

Two of Us

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Apple Studio, Londres
LANÇAMENTO	<i>Let It Be</i> , 1970

Two of us riding nowhere
Spending someone's hard-earned pay
You and me Sunday driving
Not arriving on our way back home

We're on our way home
We're on our way home
We're going home

Two of us sending postcards
Writing letters on my wall
You and me burning matches
Lifting latches on our way back home

We're on our way home

We're on our way home
We're going home

You and I have memories
Longer than the road
That stretches out ahead

Two of us wearing raincoats
Standing solo in the sun
You and me chasing paper
Getting nowhere on our way back home

We're on our way home
We're on our way home
We're going home

LINDA E EU ADORÁVAMOS PEGAR A ESTRADA E PASSEAR SEM RUMO (“*Two of us riding nowhere*”). Não importava para qual direção fôssemos. Qualquer lugar nos arredores de Londres onde houvesse um arvoredo, um campo ou uma colina. Na infância, tanto ela quanto eu tínhamos crescido como amantes da natureza, e entrávamos nas matas em busca de um córrego. Linda fazia isso onde ela morava no condado de Westchester, Nova York, encontrando um riacho nos fundos de algum terreno. Eu morava em um bairro de Liverpool, mas descobri meu próprio riacho e, uma coisa típica de menino, eu fazia uma represa e a destruía no fim do dia. Linda achava salamandras embaixo das pedras. Compartilhávamos essa fonte de histórias da infância um com o outro.

Uma das coisas legais de Linda era falar coisas inusitadas. Por exemplo, quando eu estava dirigindo e dizia: “Meu Deus, acho que estou perdido”, ela respondia apenas: “Maravilha!”. Ela adorava se perder. E ela me fez ver, com absoluta razão, que sempre aparecia uma placa em algum lugar dizendo “Londres”, então bastava segui-la.

Um dia, saímos para o meio rural e encontramos um bosque ideal para passear. Estacionei o carro. Tem uma foto minha sentado no Aston Martin, a porta do motorista aberta, os pés para fora. Estou com o meu violão. Foi nesse dia que eu compus “Two of Us”.

Tem um verso que diz: “*Spending someone’s hard-earned pay*”. Não tenho ideia de onde veio isso, nem do que significa. Nem sempre eu quero um significado. Não anseio o tempo inteiro por significados. Às vezes somente soa bem. Certa vez, eu estava falando com Allen Ginsberg sobre poesia e canções, e Allen me contou sobre uma conversa que teve com Bob Dylan. Ele queria corrigir a gramática de uma letra de Dylan, que teria dito: “É uma canção, não um poema”. Sei exatamente o que ele quer dizer. Às vezes, algo simplesmente soa bem cantando. É o caso de “*Spending someone’s hard-earned pay*”. Por outro lado, “*Spending someone’s weekly pay packet*” não iria funcionar. Você acabaria tropeçando nas palavras.

A frase “*We’re on our way home*” tem a ver menos com o sentido literal de voltar a Londres e mais com entrar em contato com as pessoas que já fomos um dia. Entretanto, a remessa do cartão-postal transmite uma atmosfera muito literal. Sempre que Linda e eu íamos viajar, comprávamos muitos cartões-postais e enviávamos a todos os nossos amigos. John também era um

ótimo remetente de cartões-postais, e a gente sempre recebia coisas ótimas dele.

Por fim, temos *“You and me burning matches”*. Eu me lembro de que na infância acendíamos fósforos por mera diversão. Meu irmão e eu éramos meio incendiários quando crianças, e meu pai, preocupado com a possibilidade de atearmos fogo na casa, nos fez riscar uma caixa inteira de fósforos até ficarmos totalmente fartos daquilo.



Perdido no Aston Martin compondo *“Two of Us”*. Em algum lugar do Reino Unido, 1968

Two of us (on our way home.)

- ① Two of us riding nowhere
Spending someone's hard earned pay
You and me Sunday driving
Not arriving on our way back home

CHORUS
We're on our way home
... .. we're going home.

- ② Two of us sending postcards,
Writing letters on my wall
You and me burning matches
Lifting latches on our way home.

CHORUS.

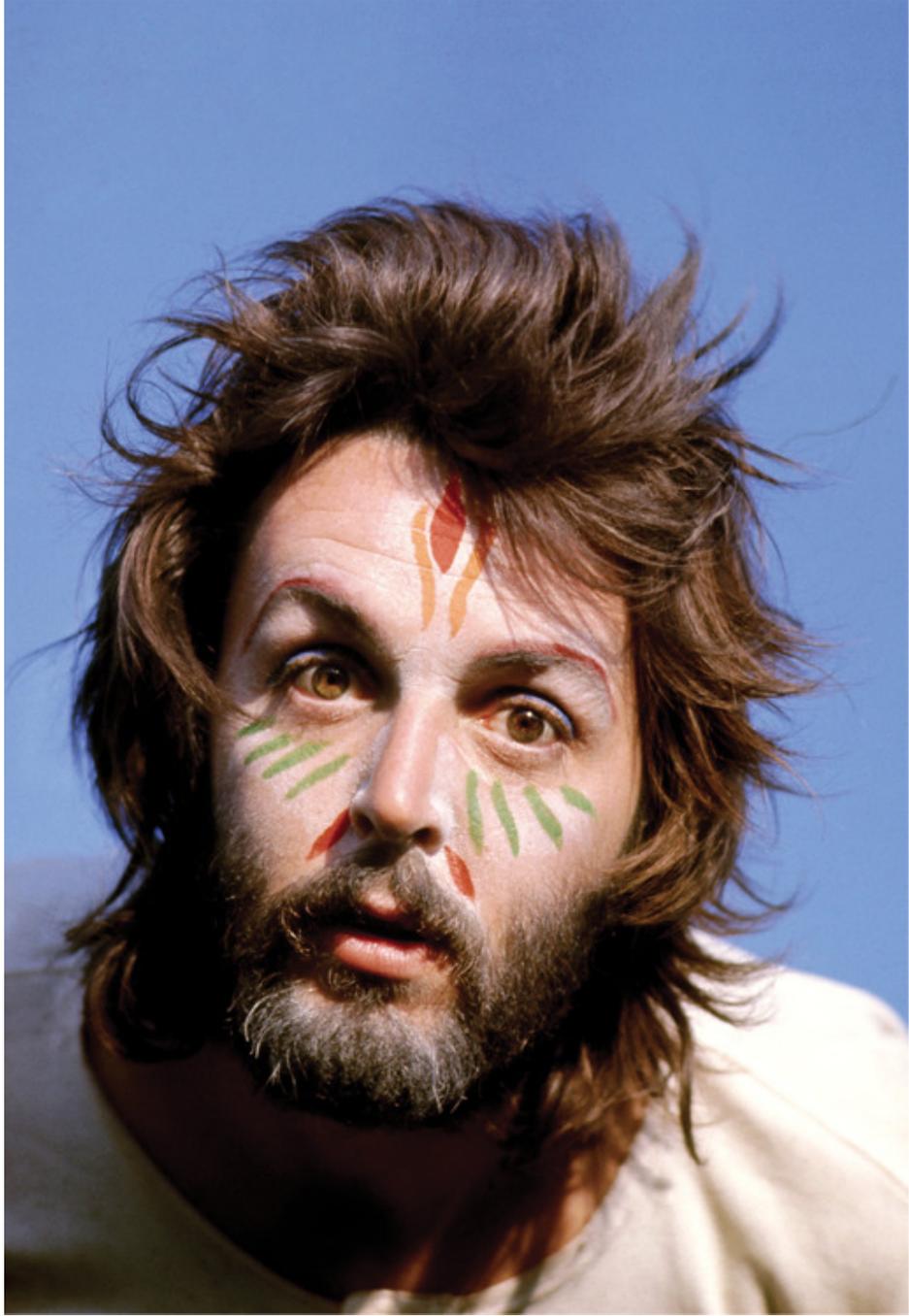
MIDDLE You and I have memories
Longer than the road
That stretches out ahead.

- ③ Two of us wearing raincoats
Standing solo in the sun
You and me chasing paper, getting nowhere,
On our way home

CHORUS and OUT.. A Quarrymen Original.

U

Uncle Albert/Admiral Halsey



Uncle Albert/Admiral Halsey

COMPOSITORES	Paul McCartney e Linda McCartney
ARTISTA	Paul e Linda McCartney
GRAVAÇÃO	CBS Studios, Nova York
LANÇAMENTO	<i>RAM</i> , 1971 Single, 1971

We're so sorry, Uncle Albert
We're so sorry if we caused you any pain
We're so sorry, Uncle Albert
But there's no one left at home
And I believe I'm gonna rain

We're so sorry, but we haven't heard a thing all day
We're so sorry, Uncle Albert
But if anything should happen
We'll be sure to give a ring

We're so sorry, Uncle Albert
But we haven't done a bloody thing all day
We're so sorry, Uncle Albert
But the kettle's on the boil

And we're so easily called away

Hands across the water
Heads across the sky
Hands across the water
Heads across the sky

Admiral Halsey notified me
He had to have a berth or he couldn't get to sea
I had another look and I had a cup of tea
And a butter pie
A butter pie?
The butter wouldn't melt
So I put it in the pie, alright?

Hands across the water
Heads across the sky
Hands across the water
Heads across the sky

Live a little, be a gypsy, get around
Get your feet up off the ground
Live a little, get around
Live a little, be a gypsy, get around
Get your feet up off the ground
Live a little, get around

Hands across the water
Heads across the sky
Hands across the water

Heads across the sky



Com Linda. Escócia, 1971

O TIO ALBERT TRABALHAVA COM MEU PAI NA FIRMA DE ALGODÃO. Papai trabalhava no setor de vendas, e o tio Albert exercia um cargo um pouco superior. Com certeza tinha mais dinheiro e morava em Birkenhead, a parte sofisticada de Liverpool.

Nossas reuniões familiares eram ocasiões muito amigáveis e bem-humoradas. Talvez houvesse um pouco de reclamação nos bastidores, mas não que eu tenha visto. Mas sabe, sempre que se reuniam, se animavam. Muitos tios eram chamados de “beberrões”, ou seja, bebiam um pouquinho além da conta. O tio Harry, muito além da conta. E o tio Albert também. O tio Albert

subia em cima da mesa, podre de bêbado, e recitava a Bíblia. Também queria manter todo mundo na linha.

Tenho certeza de que esta canção reflete as saudades que eu sentia de minha família na época em que me mudei de Liverpool. Passei a ver os familiares com menos frequência. Eu marcava presença nas festas do Ano-Novo, mas no geral me afastei disso tudo. Ficou para trás. De todos os Beatles, eu era o único que voltava. Os outros raramente voltavam.

Nesse ponto, estou imaginando o tio Albert como personagem de uma peça, e então me coloco na pele do personagem – um sujeito chique e arrogante, em vez de um simples pirralho de Liverpool. Basta mudar o sotaque. Os versos “*Hands across the water/ Heads across the sky*” referem-se ao fato de Linda ser americana e eu, britânico.

O almirante William Halsey Jr. é um personagem de importância histórica: foi nomeado comandante da Terceira Frota dos Estados Unidos em 1944. Não sei bem por que cargas d’água ele entrou na canção. Devo ter lido sobre ele em algum lugar. A faixa entrou em nosso álbum *RAM* e, meses depois, foi lançada como single. Tornou-se o meu primeiro número um pós-Beatles nos Estados Unidos. Talvez eu também tenha sido influenciado pelo título de um filme de 1970 sobre motociclistas: *Little Fauss and Big Halsy* [no Brasil, *As máquinas quentes*]. Halsy era interpretado por Robert Redford, e a trilha sonora tinha uma canção de Carl Perkins na voz de Johnny Cash. “Uncle Albert” traz muitos trocadilhos ligados ao Almirante Halsey, como “*berth/birth*” (cais/nascimento) e “*sea/see*” (mar/ver): “*He had to have a berth or he couldn’t get to sea*”.

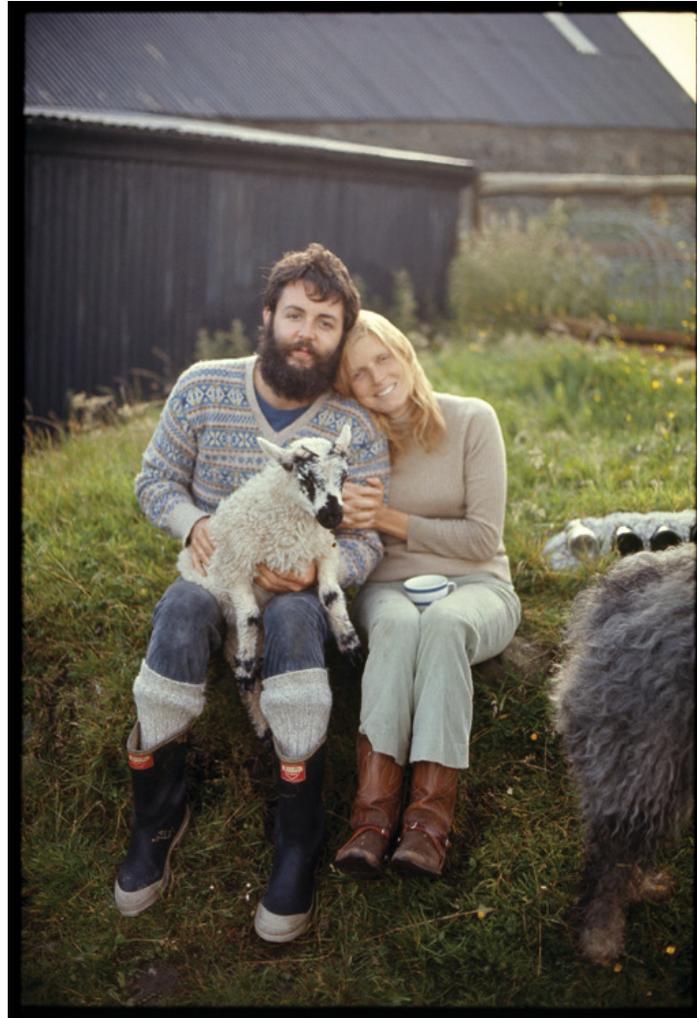


Com a mãe, Mary, o tio Albert, a tia Anne e o irmão, Mike, no fim dos anos 1940

"Butter pie" nos remete de volta a Linda. Como bons vegetarianos, tínhamos que adaptar a ceia de Natal. Fizemos uma variante de macarrão com queijo, deixamos esfriar e solidificar, depois cortamos. Esse prato substituiu o peru recheado. Estávamos inventando tudo que é tipo de receita.

A nossa geração agia diferente da de nossos pais. Por exemplo, a geração de meus pais se embriagava nos encontros, enquanto nós explorávamos outras áreas recreativas – como fumar maconha –, que eles achavam estranhas e esquisitas. O nosso estilo de vida era muito livre e solto, muito hippie. Aqui eu

me refiro a essa vida como “cigana”. Rebeldia com senso de humor. Linda e eu queríamos a nossa liberdade pessoal.



Na fazenda com Linda. Escócia, 1970

16 TRACK IDENTIFICATION CHART									
CBS RECORDS		PAUL McCARTNEY		Studio 5	JOB NO. 316827	ENGINEER Paul McCartney	TAPE TB	DATE 11/6/70	
NO. 1	CD. NO.	TITLE Uncle Albert							
1	BASS	2 Drums	3 Drums	4 Paul McCartney	5 Amp HUSH	6 Amp HUSH	7 USE Paul	8 Rough Vocal PAIN	
1	Drum	Left	Right	Acoustic	Electric	Electric	Electric		
		1/27/71			1/27/71	1/27/71	1/27/71		
	LINBA	10 Bass	11 GAIN	12. 22 voice LEAD 1-2-5-301-2-5	violas	violas HARP	Basses cellos	4. Horn BOWE	
	G.P. UAC. ROUNGE								
NO. 2	TITLE Admiral Halsey								
1	BASS	2 Drums	3 Drums	4 Piano Ending	5 HUSH Amp	6 HUSH Acoustic	7 PIANO	8 LEAD	
	Drum	H. Hat Small Tom	Flora Tom Snare						
		1/28/71			1/28/71	1/28/71	1/28/71		
	9 Organ	10 Bass	11 Trumets	12. 4. LEAD	13 Bono	14 WHISTLE OOH-EUD.	15 4. Horns	16 CUE T.B.E.	
NO. 3	TITLE Too Many People								
1	BASS	2 Drums	3 Drums	4 Paul McCartney	5 HUSH Acoustic	6 HUSH Acoustic	7 Paul	8 Rough Vocal	
	Drum	Supra Small Tom	Flora Tom						
		2/10/71			2/10/71	2/10/71	2/10/71		
	9 B.G. Pete	10 Bass	11 B.G.	12 Paul voc #2	13 Paul voc DBL	14 Paul Voc Tripled	15 GONG Double	16 BONGOS Shaker	

Ficha com canais das sessões de gravação do álbum RAM, 1970

Uncle ALBERT Part II

Piano ..
Trumpet .. Horns ...

Chorus Hands across the water. (water)

Heads across the sky
Hands across the water (water)
Heads across the sky

- 1) Admiral Halsey notified me
He had to have a birth or he couldn't
get to sea
I took another, + I had a cup of tea
and butter pie .. butter pie? ..
(the butter wouldn't melt so I put it in a pie.)

Chorus Hands across the water

Tempo change
Live a little, be a ^{(taxi) ②} gypsy ①
get around (get around)
Get your feet up off the ground
live a little get around .

- 2) Trumpet + trumpet imitation
2 HORNS Hands across the water (tempo. FIN.)
.. Fussa Fied. ..

Admiral Halsey notified me
~~He had to have~~
~~He couldn't get~~ a birth (berth)
or ~~if~~ he couldn't get to see (sea)
I ^{took} another look, + I had a cup of tea
and ~~butler~~ pie (butler pie?)
(the butler wouldn't melt so I put ~~it~~ in ~~the~~ pie.)
- trumpets.

① Hands across the water

Heads across the ~~sea~~ sky

② Hands across the table

Heads across the sea

A fussed person fussed me,

~~I had to be down on account of my hands,
I would have liked bourbon, I had to have tea,~~

I'm fussed — (fussed?)

V

Venus and Mars/Rock Show/Venus and Mars – Reprise



Venus and Mars/Rock Show/Venus and Mars – Reprise

COMPOSITORES	Paul McCartney e Linda McCartney
ARTISTA	Wings
GRAVAÇÃO	Sea-Saint Recording Studio, Nova Orleans
LANÇAMENTO	<i>Venus and Mars</i> , 1975 Single “Venus and Mars”/ “Rock Show”, 1975

Venus and Mars

Sitting in the stand of the sports arena
Waiting for the show to begin
Red lights, green lights, strawberry wine
A good friend of mine follows the stars
Venus and Mars are alright tonight

Rock Show

What's that man holding in his hand?
He looks a lot like a guy I knew way back when
It's silly willy with the Philly band
Could be, oo-ee
Tell me, what's that man movin' cross the stage?

It looks a lot like the one used by Jimmy Page
It's like a relic from a different age
Could be, oo-ee

If there's a ROCK SHOW
At the Concertgebouw
They've got long hair
At the Madison Square
You've got Rock and Roll
At the Hollywood Bowl
We'll be there
Oh yeah

The lights go down
They're back in town, okay
Behind the stacks
You glimpse an axe
The tension mounts
You score an ounce, olé
Temperatures rise as
You see the whites of their eyes

If there's a ROCK SHOW
At the Concertgebouw
You've got long hair
At the Madison Square
They've got Rock and Roll
At the Hollywood Bowl
We'll be there
Oh yeah

In my green metal suit
I'm preparing to shoot up the city
And the ring at the end of my nose
Makes me look rather pretty
It's a pity there's nobody here
To witness the end
Save for my dear old friend and confidante
Mademoiselle Kitty

What's that man movin' to and fro?
That decibel meter doesn't seem to be reading low
But they was louder at the Rainbow
Could be, oo-ee

If there's a ROCK SHOW
At the Concertgebouw
They've got long hair
At the Madison Square
You've got Rock and Roll
At the Hollywood Bowl
We'll be there
Oh yeah

*Who's that there? Oh, it's you, babe
Come on now, we're going down to the rock show
Remember last week when I promised I was gonna buy a good
seat at the rock show?
Well I bought it
Come on now get your dress on, place your wig on straight
We can't be late, come on, we've got a date*

We're goin' down to the rock show

Venus and Mars – Reprise

Standing in the hall
Of the great Cathedral
Waiting for the transport to come
Starship 21ZNA9
A good friend of mine
Studies the stars
Venus and Mars
Are alright tonight
Come away on a strange vacation
Holiday hardly begun
Run into a good friend of mine
Sold me her sign
Reach for the stars
Venus and Mars
Are alright tonight

AS VEZES, VOCÊ COMPÕE UMA CANÇÃO PARA ABRIR UM SHOW, porque fica se perguntando: “Com qual canção vou abrir?”. “Magical Mystery Tour” é boa para isso porque convida as pessoas para um show: “*Roll up, roll up for the mystery tour*”. É um convite para a galera entrar. Hoje em dia usamos “A Hard Day’s Night” por causa daquele acorde explosivo. Certas canções funcionam bem simplesmente porque são acolhedoras, e me faz bem saber que irei tocá-las ao vivo. Às vezes, tento criá-las com isso em mente.

Fiz isso de modo intencional algumas vezes e, sem dúvida, “Venus and Mars” é uma destas canções – “*Sitting in the stand of*

the sports arena/ Waiting for the show to begin". Tem uma introduçãozinha atmosférica e depois fica animada, com um arranjo meio de ópera. Mas não curto muito o resto da canção, a parte do "Rock Show". Atualmente eu meio que saio dela e rapidinho emendo outra canção, tipo "Jet".

Quando você compõe algo como "Magical Mystery Tour" – "Roll up, roll up", você é o pregoeiro de um parque de atrações, anunciando o início do espetáculo. "Rock Show" é uma canção sobre o universo de uma banda, e a letra descreve os shows e todas as coisas de um festival. Em geral tocamos em arenas esportivas – Estádio de Wembley, Madison Square Garden –, mas também já fizemos shows na Concertgebouw, a sala de concertos da Holanda, e em anfiteatros como o Hollywood Bowl. Estou pensando no verso "*What's that man movin' to and fro?*". Era comum usarmos medidores de decibéis. Hoje o público parece que não se importa com o som alto, mas nos anos 1970 se importava. Os governos locais enviavam um cara que ficava ali em nossa frente e, se o medidor ultrapassasse o limite, ele nos denunciava. Ainda assim, tem algo romântico em estar na estrada. Não só o pessoal envolvido com as bandas, mas todo mundo que cresceu querendo fazer parte de uma banda sente-se fascinado por esse mundo. Acho que isso ajuda a explicar por que as pessoas gostam desta canção.

Ela foi composta em 1974 e, naquela época – e em parte isso se mantém até hoje –, muitas pessoas que gostavam dos shows também eram adeptas do pensamento alternativo. Queriam saber qual era o seu signo e davam certa relevância a isso. Nunca fui assim. Para mim, Vênus e Marte não passavam de dois planetas aleatórios. Mas, quando lançamos o álbum, percebi que, além de planetas, também são personagens.

Na época, os caras do Wings sempre queriam tocar “Rock Show”, mas eu hesitava um pouco: “Sei, não. Machados, Jimmy Page e Silly Willy... Não sei bem se estou a fim de fazer tudo isso”. Para falar a verdade, esta canção me deixa um pouco constrangido. Estou descrevendo um show de rock, mas eu jamais teria usado o termo “show de rock”. Teria usado “show de rock’n’roll”. “Você toca em uma banda de rock?”. “Não, eu toco em uma banda de rock’n’roll”. E não fico chamando uma guitarra de “axe”. “Ei, cara, como está o seu machado?”. Tinha uma gíria que a gente usava muito: “gas”. “*It’s a gas, man*” (“Troço bacana, meu”). Em Liverpool tudo era “gear” (“maneiro”). “Gear” era algo excelente. Você pegava todas essas gírias, usava por um tempo e então passava para as próximas. Nem sempre elas envelhecem bem.

Ou seja, misturei todas essas ideias sobre planetas, “astros” e shows – todas essas palavras comuns na época – nesta canção, e ela só não é tocada mais vezes ao vivo pelo fator constrangimento. Mas conheço gente que adora esta canção, então meio que aprendi a não tocar no assunto.



Cena de palco desenhada a lápis por Humphrey Ocean. Turnê *Wings Over America*,
1976



Desenho em pastel do Cow Palace em São Francisco, feito por Humphrey Ocean.
Turnê *Wings Over America*, 1976

1. VENUS AND MARS.

Sitting in the stand of the sports arena
Waiting for the show to begin
Red lights green lights
Strawberry wine,
A good friend of mine
Follows the stars —
Venus and Mars
are alright tonight

ROCK SHOW.

Whats that man holding in his hand?
He looks a lot like a guy I knew way back when
Gt's silly willy with the Philly band
Could be, oo-ee

Whats that man wheeling cross the stage
Gt look a lot like the one used by Jimmy Page
Looks like a relic from a different age
Could be, oo - ee

Gt theres a Rock SHOW
at the Concertgebouw —

There'll be long hair
at the Madison Square,
They got rock and roll
at the Hollywood Bowl.....

Will be there....

Oh yeah ...

The lights go down
They're back in town O.K.
behind the stacks
You glimpse an axe
The tension mounts
You score an ounce, ole!

Temperatures rise as
you see the whites of their eyes...

In my green metal suit
I'm preparing to shoot up the city
And the ring at the end of my nose
make me look rather pretty.
It's a pity, there's nobody here
To witness the end.....
Save for my dear old friend and confidante
mademoiselle KITTY.

What's that man movin' to and fro
His decibel meter doesn't seem to be reading low
But they was louder at the Rainbow
Could be - so se.....

If there's a ROCK SHOW
at the Concertgebouw
They've got long HAIR
At the Madison Square
You got ROCK AND ROLL
at the Hollywood Bowl
Will be there...

Oh yeah.....

Repeat ROCK SHOW

Chorus

Chorus

Chorus

Dead on your feet
 You don't go far
 If you keep on sticking your hand
 In the medicine Jar.

Dead on your feet
 you don't go far
 If you keep on sticking your hand
 In the medicine jar.

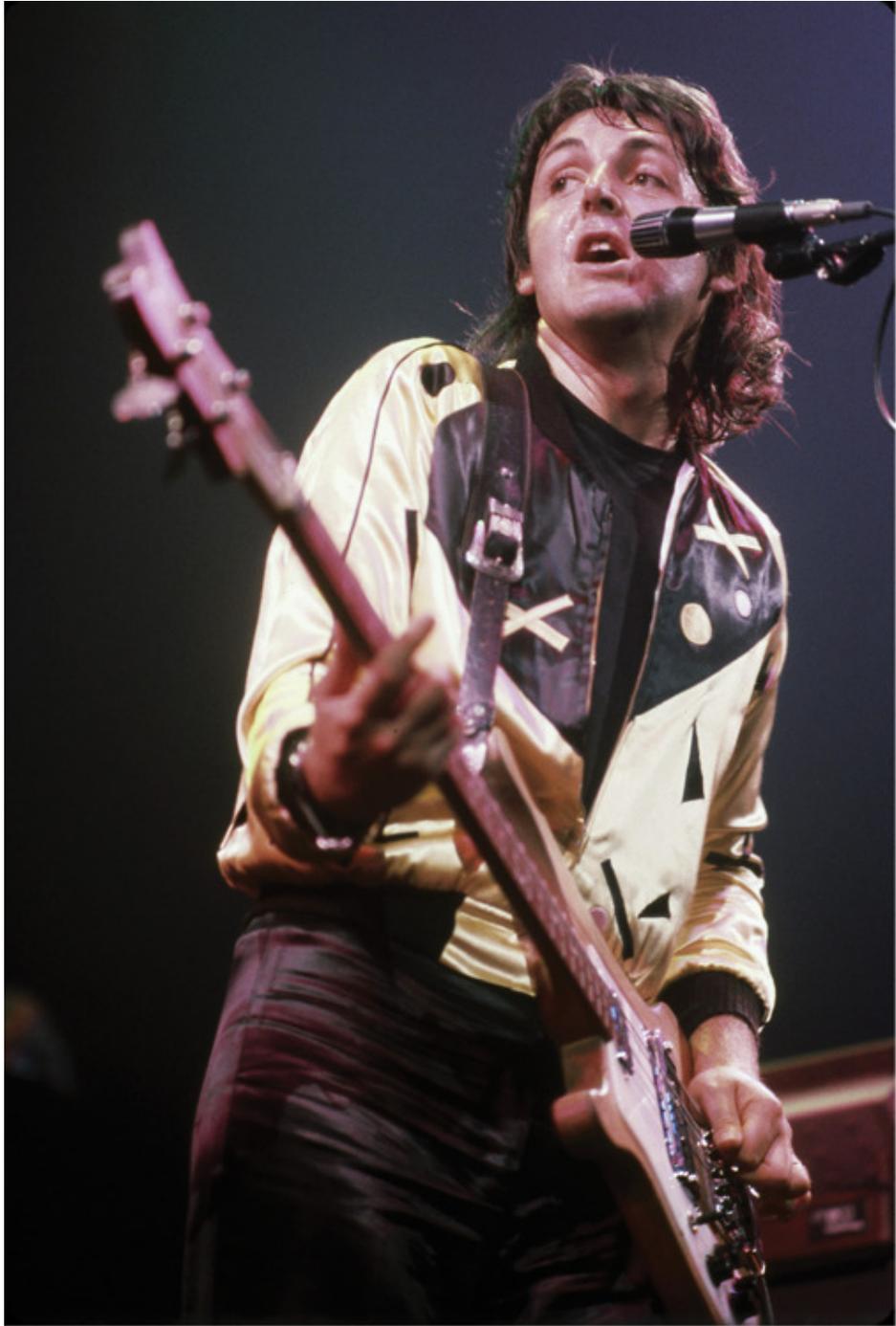
What can I do?
 I can't let go
 you say time will heal
 But very slow

Standing in the hall
 Of the great cathedral
 Waiting for the transport to come

Starship 21ZNA.

A good friend of mine
 Studies the stars,
 Venus and Mars
 are alright tonight

Come away on a strange vacation
 Holiday hardly begun
 Run into a good friend of mine
 Sold me her sign
 Reach for the stars
 Venus and Mars
 are alright tonight





Turnê *Wings Over America*. Filadélfia e Denver, 1976



Impressão em cibacromo da foto da capa do álbum *Venus and Mars*, 1975

W

Warm and Beautiful

Waterfalls

We All Stand Together

We Can Work It Out

We Got Married

When I'm Sixty-Four

When Winter Comes

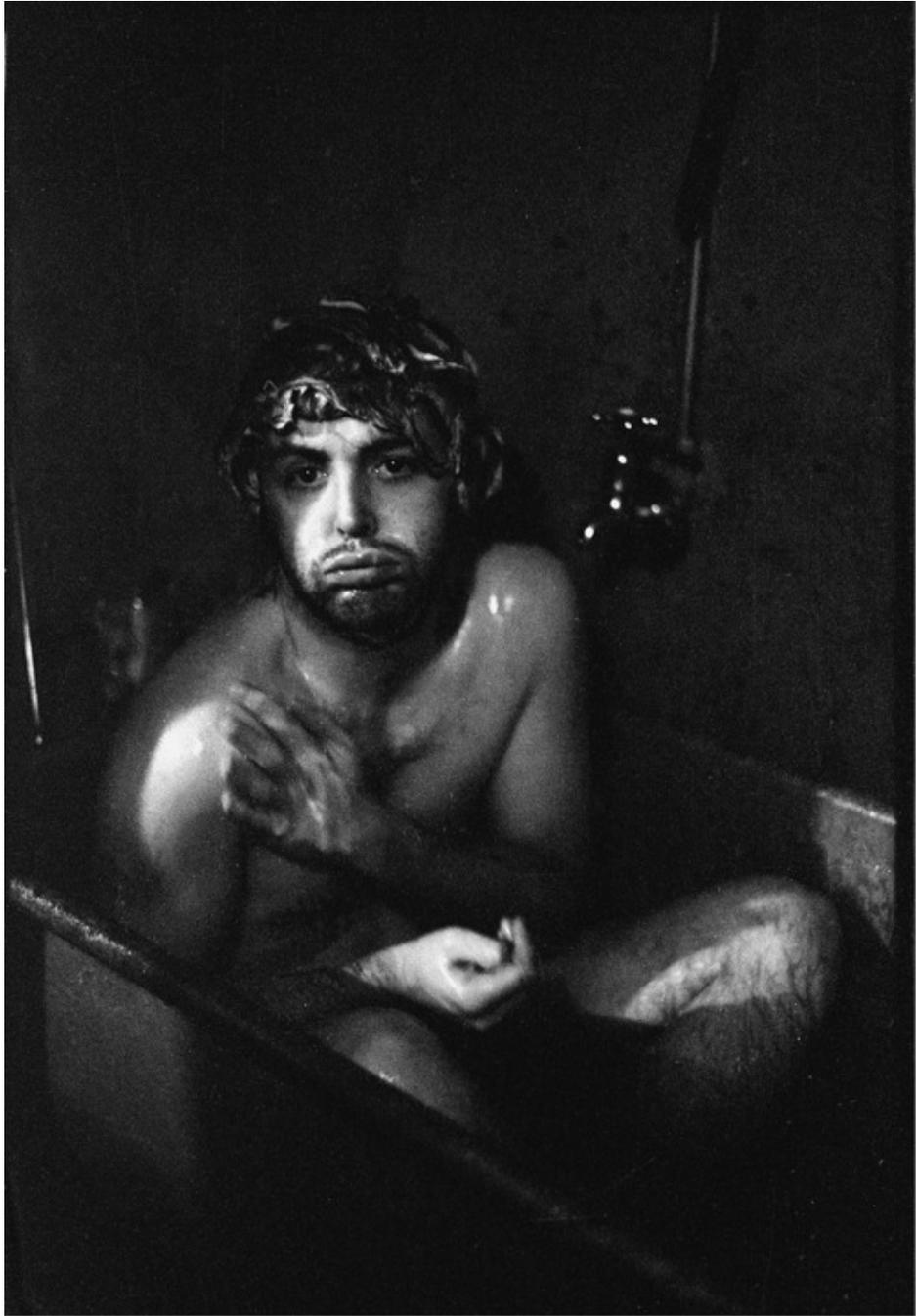
Why Don't We Do It in the Road?

With a Little Help from My Friends

Women and Wives

The World Tonight

The World You're Coming Into



Warm and Beautiful

COMPOSITORES	Paul McCartney e Linda McCartney
ARTISTA	Wings
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>At the Speed of Sound</i> , 1976

A love so warm and beautiful
Stands when time itself is falling
A love so warm and beautiful
Never fades away

Love, faith and hope are beautiful
When your world is touched by sadness
To each his own is wonderful
Love will never die

Sunlight's morning glory
Tells the story of our love
Moonlight on the water
Brings me inspiration ever after

A love so warm and beautiful
Stands when time itself is falling
A love so warm and beautiful
Never fades away
Never fades away



Com a Black Dyke Mills Band. Bradford, 30 de junho de 1968

ESTA É UMA DAS MINHAS CANÇÕES PREDILETAS. É UMA BALADA com seção de metais, mas sempre me soou de estilo vitoriano. É muito profunda. “*A love so warm and beautiful/ Stands when time itself is falling*”. Gosto dessa ideia, em vez de só dizer: “Vai durar para sempre”. Tive uma sensação boa ao compor esta canção, e agora, ao ouvi-la, ainda tenho. “*Love, faith and hope are beautiful*”.

Acho o solo de metais adorável porque remete às bandas de metais de quando eu era criança; era comum vermos naipes de metais nos parques ou nas ruas. Como eu não perco a oportunidade de mencionar, meu pai tocava trompete em sua própria bandinha – a Jim Mac’s Jazz Band. O primeiro instrumento que ele comprou para mim foi um trompete. Ele me ensinou a escala de Dó, a qual, quando você vai ao piano, torna-se Si bemol. É tudo bastante complicado. Por essas e outras que nem nos importamos em aprender música. Percebi que eu queria trocar o trompete por um violão, então pedi a permissão dele, e ele falou: “Sim, tudo bem”.

“Warm and Beautiful” foi composta bem depois do término dos Beatles, e nessa época já conhecíamos a tristeza. Eu sabia como mergulhar em minha mente em busca de ajuda ou de um tipo de consolo em forma de canção. Gostei da ideia de compor uma canção com abordagem universal para dissipar a tristeza. Você escreve sobre as coisas maravilhosas que conhece no mundo e tenta fazer uma letra que soe bem cantando e seja bem recebida pelas pessoas que lidam com a dor – algo que inevitavelmente nos cerca em um momento ou outro.

Em um nível mais pessoal, Linda foi a principal inspiração para a canção. Não há tristeza associada a Linda, exceto quando mais tarde ela adoeceu. Assim, acho esta canção estranhamente profética. O nosso relacionamento era ótimo, mas, como em todos os relacionamentos, não era perfeito. Às vezes, discordávamos e nos irritávamos um com o outro, mas é assim que as famílias funcionam. Era divertido conviver com Linda, uma pessoa engraçada e muito espirituosa. Ela encarava a vida com otimismo e, é claro, era muito artística. Realmente esse lance de

tristeza não tinha muito a ver com ela. Linda era uma mulher alegre.

Mais de vinte anos depois, remodelei a canção para ser tocada por um quarteto de cordas na cerimônia de homenagem póstuma a Linda.

The image shows a handwritten musical score on aged paper, titled "WARM AND BEAUTIFUL" in blue ink. The score is written for guitar and includes a variety of musical notations and chord diagrams. At the top, there are two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a "(Tippinco)" annotation and a bass clef staff with a "(Guitar)" annotation. The second system also has a treble clef staff and a bass clef staff. The score is divided into four measures. Chords are indicated by letters in colored boxes (red, blue, green) and some are accompanied by small diagrams showing fingerings on the strings. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like "Cresc." and "F". The paper shows signs of age, with some staining and wear.

Partitura manuscrita da canção "Warm and Beautiful", 1976



Com Joe English e Denny Laine durante as sessões de gravação do álbum *At the Speed of Sound*. Abbey Road Studios, Londres, 1976



Linda. Escócia, 1970

Ela encarava a vida com otimismo e, é claro, era muito artística. Realmente esse lance de tristeza não tinha muito a ver com ela. Linda era uma mulher alegre.



Waterfalls

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Lower Gate Farm, Sussex; e Spirit of Ranachan Studio, Escócia
LANÇAMENTO	<i>McCartney II</i> , 1980 Single, 1980

Don't go jumping waterfalls
Please keep to the lake
People who jump waterfalls
Sometimes can make mistakes

And I need love
Yeah I need love
Like a second needs an hour
Like a raindrop needs a shower
Yeah I need love
Every minute of the day
And it wouldn't be the same
If you ever should decide to go away

And I need love

Yeah I need love
Like a castle needs a tower
Like a garden needs a flower
Yeah I need love
Every minute of the day
And it wouldn't be the same
If you ever should decide to go away

Don't go chasing polar bears
In the great unknown
Some big friendly polar bear
Might want to take you home

And I need love
Yeah I need love
Like a second needs an hour
Like a raindrop needs a shower
Yeah I need love
Every minute of the day
And it wouldn't be the same
If you ever should decide to go away

Don't run after motorcars
Please stay on the side
Someone's glossy motorcar
Might take you for a ride

And I need love
Yeah I need love
Like a castle needs a tower

Like a garden needs a flower
Yeah I need love
Said I need love
Like a raindrop needs a shower
Like a second needs an hour
Every minute of the day
And it wouldn't be the same
If you ever should decide to go away

Don't go jumping waterfalls
Please keep to the lake



Com Stella, Linda, James, Mary e Heather. Barbados, 1981

“**N**ÃO ENTRE NO CARRO DE QUALQUER UM. NÃO FALE COM estranhos.” Esta canção foi escrita quando Linda e eu, ao

que parece, como pais, passávamos um bom tempo dando a nossos filhos o tipo de conselho que os pais costumam dar.

O protagonista da canção se parece muito comigo conversando com meus filhos, aconselhando-os a ficarem em segurança e a não se meterem em encrencas. Você quer que eles cresçam saudáveis e façam suas aventuras, mas não quer que se envolvam em coisas perigosas, porque não quer correr o risco de perdê-los. Heather devia ter uns dezessete anos quando esta canção foi composta, e é sempre interessante ser pai e mãe de filhos nessa idade. Mary devia estar com uns dez anos, ainda não era bem adolescente, mas prestes a se tornar uma e a querer mais independência. Stella tinha uns oito anos, e James, por volta de dois anos, e basicamente só faziam o que a gente mandava fazer. Mas então, como acontece em muitas de minhas canções, ela só vagueia a seu bel-prazer e acaba se tornando quase uma canção de amor.

Acho que o meu trecho favorito é este:

*Don't go chasing polar bears
In the great unknown
Some big friendly polar bear
Might want to take you home*

E acho que essa ideia da cachoeira surgiu quando eu estava de férias com a família nos Estados Unidos. Comecei a trabalhar nesta canção quando ainda estava no Wings, mas só foi lançada em meu disco solo, *McCartney II*. Na verdade, foi a única canção daquele álbum que não foi criada nas sessões de gravação. Acho que a deixei de fora do álbum do Wings porque não estava feliz com a letra; ela me veio num jorro e achei que

provavelmente a mudaria. Mas então, com o tempo, comecei a gostar dela assim como ela era. Limpei tudo para deixá-la bem simples, e ela se tornou uma das minhas canções favoritas na época. Poderia ter sido chamada de “I Need Love”, mas me parece muito banal.

Fizeram uma variante, uma canção bem diferente, que fez um grande sucesso na voz de outro artista. Fiquei pensando: “Será que escutaram a minha?”. Sei que o refrão era igualzinho, mas então também pensei: “Joia. Algo de bom havia em minha canção”. Era isso ou “Processe os desgraçados”. Mas, como sempre digo, compositores estão sempre roubando um pouquinho daqui e dali.

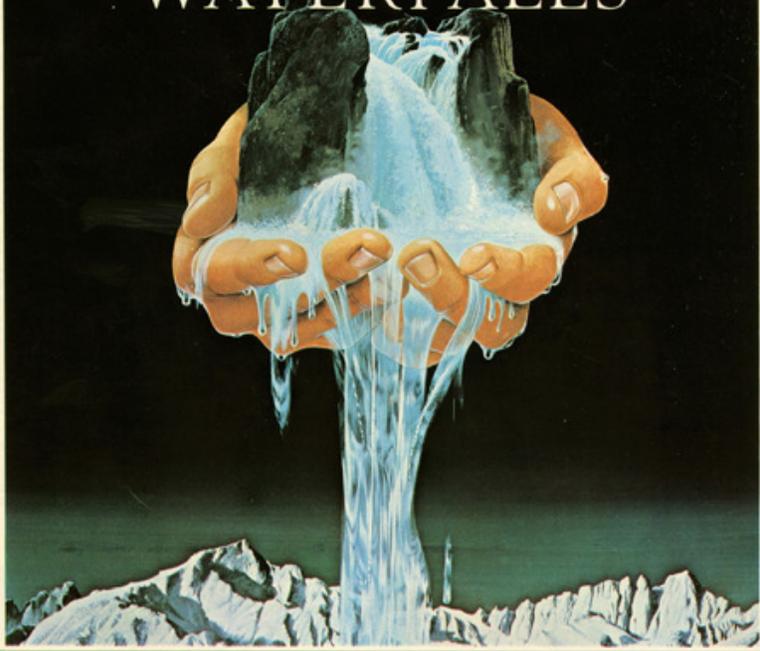
Certa vez, um cara em Los Angeles garantiu ser o compositor de todas as nossas canções dos Beatles, e dissemos: “Claro que não é!”. Mas para o sujeito que fez a falsa alegação de nos processar valeu a pena, porque chamou a atenção para si. Ele afirmava: “Fui eu que escrevi as canções dos Beatles”, e as pessoas podiam acreditar nele ou não, mas certamente ouviram falar no cara que disse isso. *McCartney II* foi lançado em 1980. Em dezembro daquele ano, ficou evidente que os Beatles tinham mais do que o nosso quinhão normal de fãs obsessivos. É claro que esta canção foi composta antes do assassinato de John, mas a fama tem seus prós e contras, e algumas pessoas estranhas surgem do nada. Mas o conselho dos pais angustiados no início da canção é universal – todos os pais se preocupam.

Na época em que lancei *McCartney II*, declarei que o álbum meio que aconteceu por acidente. Eu estava um pouco cansado da formalidade de gravar um álbum com uma banda e fazer tudo certinho. Eu só queria me divertir e experimentar, então peguei emprestados equipamentos de gravação do Abbey Road por

duas semanas, mas gostei tanto que os mantive por seis. Fiquei naquela alquimia de cientista louco trancado no laboratório e por acaso concluí cerca de dezoito canções. Mostrei a algumas pessoas, que me disseram: “Tire esta, tire aquela. Aí está o seu disco novo”. Eu não tinha tanta certeza e só estava pensando que seria um som novo e dançante para tocar para os amigos no carro. Mas claro, a desvantagem de fazer aquele disco com tanta espontaneidade foi que uma canção como “Waterfalls” acabou sem o arranjo que ela talvez merecesse. Nos primórdios dos sintetizadores, você se iludia pensando que as sequências de sintetizador sempre soavam bem, o que não era verdade.

“Não entre no carro de qualquer um. Não fale com estranhos.” Esta canção foi escrita quando Linda e eu, ao que parece, como pais, passávamos um bom tempo dando aos filhos o tipo de conselho que os pais costumam dar.

PAUL McCARTNEY
WATERFALLS



Don't go jumping waterfalls
 Please keep to the side
 People who jump waterfalls
 Sometimes can make mistakes

And I need love, yeah I need love
 Like a second needs an hour
 Like a raindrop needs a shower
 Yeah I need love every minute of the day
 And it wouldn't be the same
 If you ever should decide to go away

And I need love, yeah I need love
 Like a candle needs a tower
 Like a garden needs a flower
 Yeah I need love every minute of the day
 And it wouldn't be the same
 If you ever should decide to go away

Don't go chasing polar bears
 In the great unknown
 Some big friendly polar bear
 Might want to take you home

And I need love, yeah I need love
 Like a second needs an hour
 Like a raindrop needs a shower
 Yeah I need love every minute of the day
 And it wouldn't be the same
 If you ever should decide to go away

Don't run after motor cars
 Please stay on the side
 Someone's glossy motor car
 Might take you for a ride

And I need love, yeah I need love
 Like a candle needs a tower
 Like a garden needs a flower
 Yeah I need love, yeah I need love
 Like a raindrop needs a shower
 Like a second needs an hour
 Every minute of the day
 And it wouldn't be the same
 If you ever should decide to go away

Don't go jumping waterfalls
 Please keep to the side



THE NEW SINGLE FROM HIS CURRENT ALBUM McCARTNEY II
 SINGLE PA037 ALBUM PCTC 258



Marketed by EMI Records (UK), 25 Whitehall Square, London W1B 1LE. Sales and Distribution Offices, 1-3 Didsbury Road, Manchester.

- ① Don't go jumping waterfalls
Please ~~KEEP~~ ^{KEEP} to the lakes
People who jump waterfalls
Sometimes can make mistakes

CHORUS and I need love

yes — I need ~~love~~ love ~~for~~ ^{HOURS}

like a second needs an ~~hour~~ shower
like a raindrop needs a shower
I need love every ~~hour~~ ^{day} if you ever should
and it wouldn't be the same if you decide to
go away.

- ② Don't go ~~chasing~~ chasing polar bears
SOLO In the great unknown
Some big friendly polar bear
Might want to take you home
— and I need love

③ ~~VERSE~~ VERSE

— I need love

- ④ Don't run after motor cars
Please stand on the side
Someone's ~~fast~~ motor car
might take you for a ride.

— I need love

End... Don't go (chasing,
jumping)

WATERFALLS.
And I need love
Yeah - - -
like a castle / tower
like a garden / flower
Yeah I need love
every minute of the day
And it wouldn't
be the same to go away.
Don't run after m.c.'s
Please stay on the side
Someones glorify m.c.
might take you for a ride
And I need love
Yeah -
Yeah - castle / tower
garden / flower
Yeah -
Yeah - rain / shower
second / hour

Rascunho da letra da canção "Waterfalls"

O protagonista da canção se parece muito comigo conversando com meus filhos,

aconselhando-os a ficarem em segurança e a não se meterem em encrencas.

We All Stand Together

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney & The Frog Chorus
GRAVAÇÃO	AIR Studios, Londres
LANÇAMENTO	Single, 1984

Win or lose, sink or swim
One thing is certain we'll never give in
Side by side, hand in hand
We all stand together

Play the game, fight the fight
But what's the point on a beautiful night?
Arm in arm, hand in hand
We all stand together

La—
Keeping us warm in the night
La la la la
Walk in the light
You'll get it right

Win or lose, sink or swim
One thing is certain we'll never give in
Arm in arm, hand in hand
We all stand together

We all stand together



Paul no set do vídeo para “We All Stand Together”

DESDE CRIANÇA EU GOSTAVA DO RUPERT BEAR, PERSONAGEM DE uma tirinha publicada no *Daily Express*. Ele é um ursinho de pelúcia branco trajado com roupas britânicas antiquadas e meio extravagantes, e sua marca registrada é o cachecolzinho amarelo com quadriculado preto.

Eu conhecia Rupert principalmente das tirinhas do jornal, mas todos os anos eles lançavam uma coletânea que eu ganhava de

presente no Natal. Havia nisso algo muito reconfortante. Meu pai fumava cachimbo e sempre ficava no jardim, e o pai de Rupert fumava cachimbo e sempre ficava no jardim. Eu imaginava que a família de Rupert era um pouco mais elegante do que a nossa, mas não me ressentia com isso. Não importa a missão, Rupert sempre conseguia fazê-la. Ele tinha uma ótima postura de “podemos fazer isso”, típica do pós-guerra.

Eu estava folheando um desses anuários, e me lembro de ter visto a folha de rosto: uma página dupla colorida (ao contrário do restante do livro, que era em preto e branco, as colunas do jornal reimpressas com pequenas fotos e legendas com dísticos rimados embaixo de cada uma). Eu quase pude ouvir a música. Um sapo violinista cantava com outros sapos, em uma espécie de coro. Tive a ideia de fazer um longa-metragem com Rupert, e escrevi umas canções com isso em mente, sem perceber o quanto seria difícil essa tarefa. Eu me lembro de quando os Beatles ainda estavam juntos, e falei ao John: “Como eu gostaria de fazer um longa-metragem com o Rupert!”. E ele disse: “Ótimo. Então vá em frente”. Foi um bom incentivo, mas na prática você precisa mais do que um “vá em frente”.



June Whitfield nas sessões de gravação de *Rupert and the Frog Song*. AIR Studios, Londres, 1982



Sessões de gravação de *Rupert and the Frog Song* com Roy Kinnear e o diretor Geoff Dunbar. AIR Studios, Londres, 1982

Acontece que dei um passo maior do que a perna, mas foi um bom aprendizado. O projeto envolvia muita coisa, como obter os direitos do jornal, e tudo se tornou burocrático demais. Por isso, decidi fazer um curta com um amigo meu, Geoff Dunbar, um animador que eu admirava. Basicamente, a inspiração para a música e sua instrumentação foi essa grande ilustração na folha de rosto.

Em “We All Stand Together”, cantei o vocal principal, mas também fiz várias outras vozes no refrão dos sapos, porque eu gosto de fazer imitações e, em filmes de animação, pode ser difícil conseguir um ator e ensiná-lo exatamente o que você quer. Fizemos teste de palco com centenas de crianças de Londres. Todas corriam porta adentro, ganhavam alguns diálogos para dizer, e o estranho é que quase todas falavam: “Wupert,

Wupert, Wupert”. E eu insistia: “A pronúncia certa é *Rupert*. ‘Olá, meu nome é Rupert’”. Até que Geoff disse: “Você é quem deveria fazer isso”. Foi assim que também acabei fazendo a voz do Rupert.

A gravação com o grupo The King’s Singers e o coro da Catedral de St. Paul foi um aspecto memorável. Quem supervisionou a gravação foi ninguém menos que George Martin, com quem eu não trabalhava desde “Live and Let Die”, em 1973, então eu não perderia a sessão por nada neste mundo. Quando alguém como George Martin se envolvia em um projeto, ele estava no comando, e você estava lá como espectador. Se ele dissesse: “Paul, o que você acha?”, até podia levar em conta a minha opinião, mas a responsabilidade não era minha. O grupo The King’s Singers cantou as partes dos sapos – em harmonia, então tiveram que cantá-las impecavelmente. Coisa que eles fizeram, afinal, eram “Os Cantores do Rei”!

A sessão foi muito agradável, e o disco fez um grande sucesso, alcançando a terceira posição nas paradas do Reino Unido. Anos depois, soube que uma famosa comediantes inglesa ia se casar, e ela e o futuro marido tinham escolhido um trecho desta canção para o casamento: “*Win or lose, sink or swim/ One thing is certain, we’ll never give in/ Side by side, hand in hand/ We all stand together*”. Ela se divertiu tanto com a canção que resolveu usá-la no casamento deles. Isso foi muito legal.

Tem uma versão mais longa do vídeo com os sapos, em que Rupert começa em casa com a mãe dele, sai e conhece Edward Trunk, o elefante, e Bill Badger. June Whitfield interpretou a mãe de Rupert. Ela ficou conhecida no seriado *Absolutely Fabulous* e no sitcom dos anos 1980 *Terry and June*, e ela era simplesmente

adorável. Por isso, eu tive que contracenar com June Whitfield. Imagine só!

A canção foi gravada em 1980, pois demorou um tempinho para fazermos o filme de Rupert. Mas “We All Stand Together” era a canção em que eu queria me concentrar. Ela honra aquela tradição de canções voltadas a ouvidos mais jovens, como “Yellow Submarine”. Quando eu a escrevi, Stella e James ainda eram bem pequenos, então é provável que eu tenha cantado com eles em mente. É uma canção de incentivo, sobre não desistir. A letra é bem comunitária e estimulante, o tipo de coisa que imagino crianças cantando empolgadas no parquinho escolar.



① * RUPERT.
4th VOICE



② * DRAGONFLY *
1st MUSIC VOICE



FROGS



③ * "PRAY SILENCE"
FIRST VOICE *



④ * JOEL GRAY FROG
SECOND VOICE

Black tie + TAILS

ABCDEF GHIJKL MN OP QRSTUVWXYZ
... PULL TOGETHER

1
Intro
win or lose
sink or swim
one thing is certain
we'll never give in
side by side
hand in hand
we all (stand) together
intro ...

2
Play the game
fight the fight

but what's the point on a beautiful night
arm in arm
hand in hand
we all stand together

3
love... keeping us warm in the night
la la la love ... walk in the light
slow you'll get it right! ...

4
soco — cats — owl — sh...
Rupert "they're very good
aren't they?"

5
love... keeping us warm in the night
la la la love ... walk in the light ... you'll get it right.
REPEAT. ① → pause on STAND TOGETHER
all stand — DIVE. BATTLE music





Com Alfred Bestall, o ilustrador das tirinhas de Rupert Bear, e George Martin. AIR Studios, Londres, 1982

Eu conhecia Rupert principalmente das tirinhas do jornal, mas todos os anos eles lançavam uma coletânea que eu ganhava de presente no Natal. Havia nisso algo muito reconfortante. Meu pai fumava cachimbo e

sempre ficava no jardim, e o pai de Rupert
fumava cachimbo e sempre ficava no jardim.

We Can Work It Out

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	Single com duplo lado A: "We Can Work It Out"/ "Day Tripper", 1965

Try to see it my way
Do I have to keep on talking til I can't go on?
While you see it your way
Run a risk of knowing that our love may soon be gone
We can work it out
We can work it out

Think of what you're saying
You can get it wrong and still you think that it's alright
Think of what I'm saying
We can work it out and get it straight or say goodnight
We can work it out
We can work it out

Life is very short and there's no time

For fussing and fighting, my friend
I have always thought that it's a crime
So I will ask you once again

Try to see it my way
Only time will tell if I am right or I am wrong
While you see it your way
There's a chance that we might fall apart before too long
We can work it out
We can work it out



Os Beatles no programa *Thank Your Lucky Stars*. Londres, 1964

FOI EM 1965. AS COISAS ENTRE MIM E JANE ASHER NÃO ANDAVAM às mil maravilhas. Todo mundo tem umas briguinhas em que pensa: “Minha nossa, como eu queria explicar o meu ponto de vista” ou “Como seria bom se me entendessem”. Obviamente, não querem me entender, pensam que sou um tipo de idiota, um tirano ou coisa que o valha. Era só uma coisa normal entre namorado e namorada; ela quis de um jeito, e eu, de outro. Tentei persuadi-la, e ela tentou me persuadir. No geral nos dávamos muito bem, mas de vez em quando um de nós se magoava.

A vida me ensinou que milhões de pessoas enfrentam essas pequenas rugas o tempo todo, e elas vão reconhecer o quanto isso é comum, mas esta canção em particular não era bem assim. Era: “*Try to see it my way*”. Se você é compositor, é bom simplesmente desabafar e colocar o seu ponto de vista em uma canção e, no caso de uma canção dos Beatles, se ela vai ser ouvida por milhões de pessoas, você pode difundir uma boa mensagem: “*We can work it out*”. Se eu quisesse dizer em um verso, seria: “Não vamos brigar”. E em dois versos: “Não vamos brigar/ Ouça-me”. Claro, isso é muito egoísta, mas a canção também é.

Comecei a compor a canção após uma briga, tentando descobrir um modo de não me sentir mal. Aquilo ainda estava muito fresco em minha mente. Você não consegue compor esse tipo de canção duas semanas depois. Tem que fazer isso logo. Compor uma canção é uma boa maneira de expressar seus pensamentos e de se permitir falar coisas que não diria à outra pessoa.

Escrevi as duas primeiras estrofes e depois a parte do contraste com John, na casa dele. Quando a levamos ao estúdio,

George Harrison sugeriu que experimentássemos o padrão de valsa, com tercinas suspensas, o que acabou dando à canção uma profunda atmosfera de fricção e fratura.

Mas a fratura era autêntica, e realmente acabamos por nos separar sem demora (*"fall apart before too long"*). É uma pena, mas Jane e eu nos separamos. E isso significou romper com a mãe dela também. Margaret Asher era muito maternal e, como eu tinha perdido a minha mãe, ela preencheu esse papel para mim. Foi assim que, pela segunda vez, perdi uma mãe.

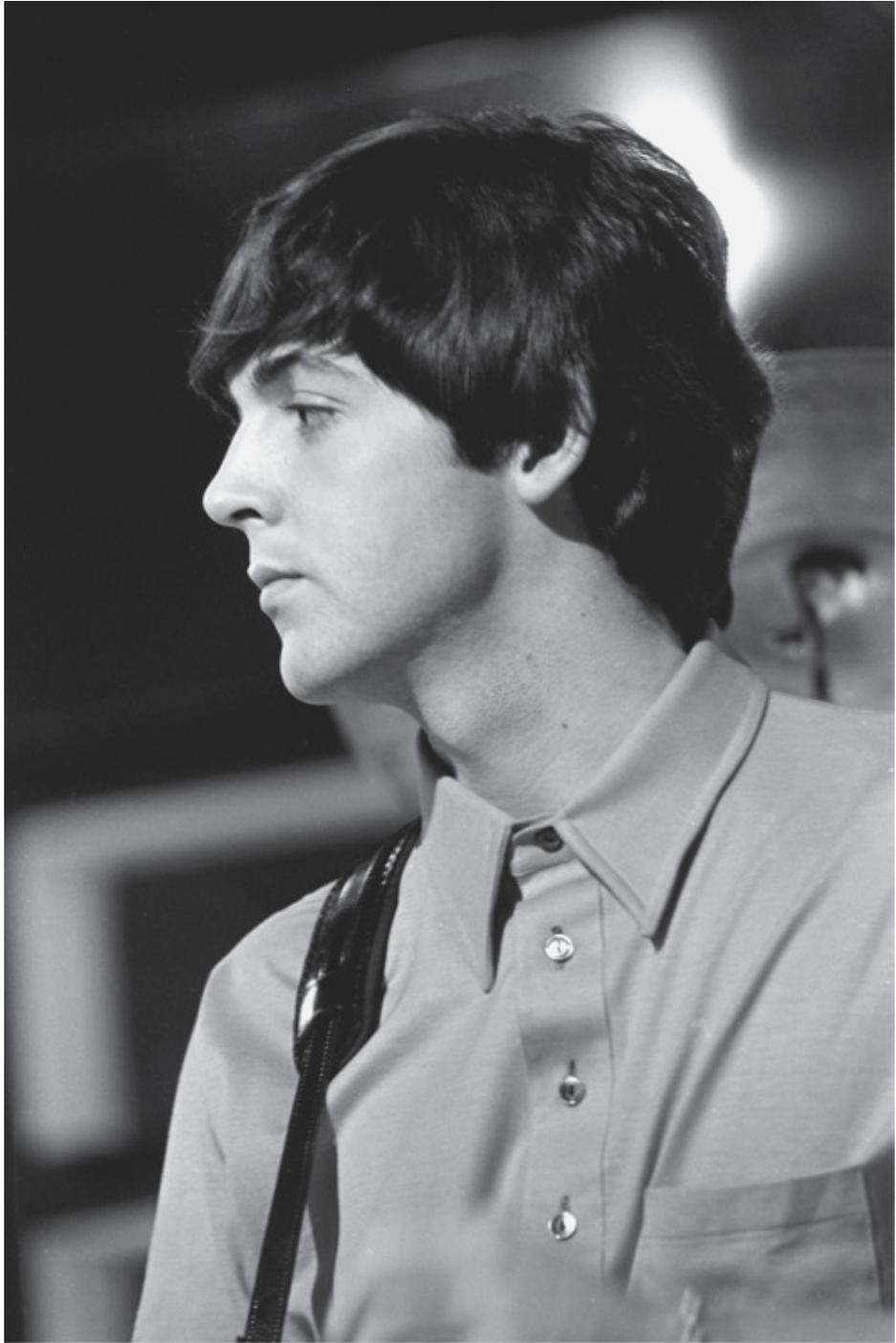
WE CAN WORK IT OUT.

① Try to see it my way
do I have to keep on talking till I can't go on.
While you see it your way
~~you run the risk of knowing that our love may soon be gone.~~
we can work it out etc.

② Think of what you're saying
you can get it wrong, and still you think that it's alright
Think of what I'm saying,
we can work it out & get it straight or say goodnight
we can work it out



Com Jane Asher, 1965



We Got Married

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Hog Hill Mill, Sussex
LANÇAMENTO	<i>Flowers in the Dirt</i> , 1989

Going fast
Coming soon
We made love in the afternoon
Found a flat
After that
We got married

Working hard
For the dream
Scoring goals for the other team
Times were bad
We were glad
We got married

Like the way you open up your hearts to each other

When you find a meeting of the minds
It's just as well love was all we ever wanted
It was all we ever had

Further on
In the game
Waiting up til the children came
Place your bets
No regrets
We got married
We got married
We got married

Nowadays
Every night
Flashes by at the speed of light
Living life
Loving wife
We got married

I love the things that happen when we start to discover
Who we are and what we're living for
Just because love was all we ever wanted
It was all we ever had

It's not just a loving machine
It doesn't work out
If you don't work at it



Com Linda após a cerimônia de casamento. Cartório de Marylebone, Londres, 12 de março de 1969

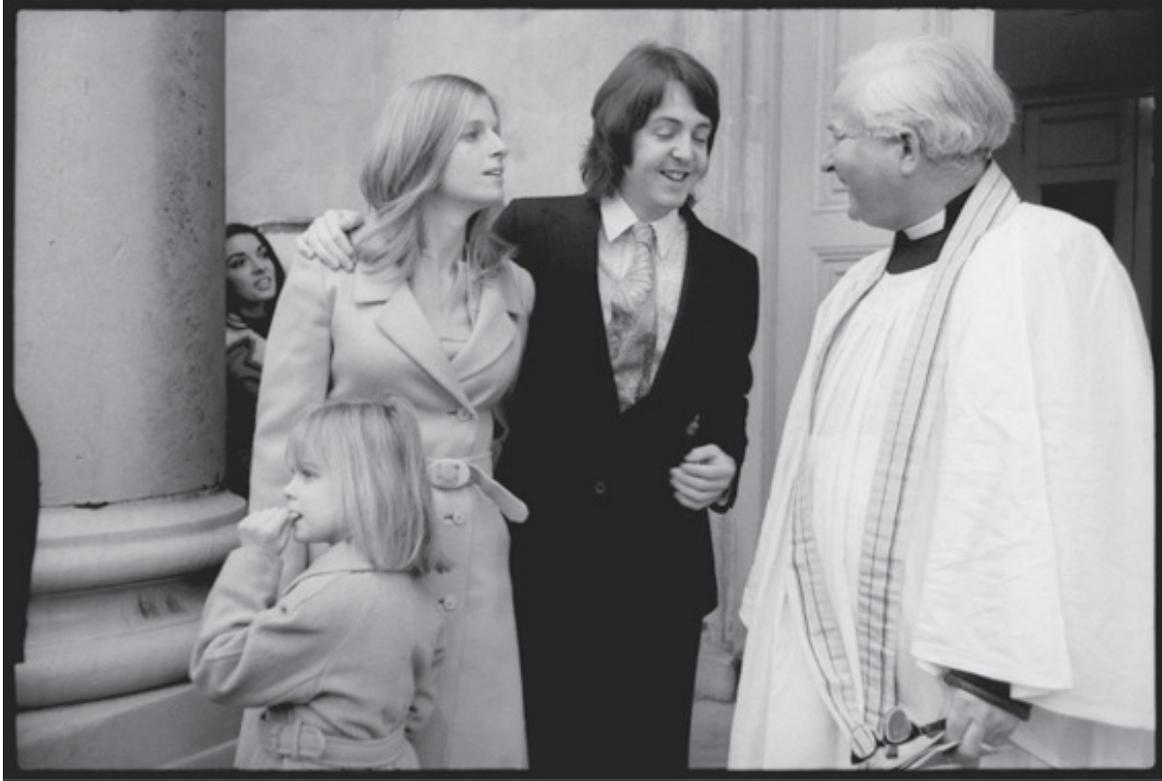
LINDA E EU NOS CASAMOS NO CARTÓRIO DE MARYLEBONE, EM março de 1969. Suponho que eu poderia ter escrito algo como “no cartório com o juiz assinamos os papéis”, usando lembranças bem literais e descrições simplórias. Mas escrevi esta canção muitos anos depois de nosso casamento e comecei a pensar de forma mais universal, imaginando um casamento qualquer. É a história de um casamento, não necessariamente o meu – embora possa ter muita coisa do meu.

“Going fast/ Coming soon/ We made love in the afternoon/ Found a flat/ After that/ We got married”. Isso soa como um casamento a toque de caixa. John foi o primeiro da banda a se casar, e foi mesmo um casamento às pressas. Na época, isso era mais constrangedor. Hoje em dia, as pessoas nem se dão mais ao trabalho de casar, não há um motivo particular para isso.

Mas John achou um apê em Londres e se casou com a primeira esposa, Cynthia. Tenho certeza de que canalizei um pouco a história deles aqui também.

“Working hard/ For the dream/ Scoring goals for the other team”. Por mais que você se esforce, não consegue fazer tudo certo. Mesmo trabalhando duro para realizar seus sonhos, pode acabar marcando um gol para o outro time. É o popular “gol contra”. Esse verso pode ser uma alusão ao rompimento dos Beatles – a ideia de que todo mundo comete erros. *“It’s just as well love was all we ever wanted/ It was all we ever had”*. Esse é o trecho de que eu mais gosto. Tem uma atmosfera muito blues, um pouco como os versos de Albert King: *“If it wasn’t for bad luck/ You know, I wouldn’t have no luck at all”*.

Compor canções tem dessas magias: certas coisas simplesmente acabam caindo em seu colo. Não fiquei pensando muito nesta canção, mas ela me veio, e quando as coisas fluem assim docemente, você se sente muito sortudo, muito abençoado. É comum ouvir os compositores dizendo: “A canção simplesmente me veio”. Não é meu estilo me sentar e ficar analisando, mas você aprende a permitir que cadências, ritmos e rimas venham até você. Acho que “We Got Married” é uma destas canções que – como se diz – “simplesmente me veio”, e você se sente um felizardo quando isso acontece. Você pensa: “Sim, vai ser legal cantar isto”.



Com Linda e Heather. Cartório de Marylebone, Londres, 12 de março de 1969

No início da canção, falamos no time adversário e depois comentamos: *“Further on/ In the game”*. A meu ver, essa é uma coisa bem típica de pais jovens: *“Waiting up til the children came”* – esperar a chegada de um neném e, num piscar de olhos, esperar que os filhos cheguem em casa em segurança. As duas interpretações são válidas.

Você aprende muitos truques quando compõe tantas canções quanto eu. Quer dizer, chamá-los de truques pode ser um pouquinho pejorativo. Poderíamos chamá-los de “recursos”, mas não passam de truques. Não é preciso listá-los e pensar: “Os meus truques são estes”, mas estão armazenados na sua cabeça e, quando está compondo a canção, você aplica aquele de que mais gosta. Um dos meus truques é colocar dois versinhos seguidos por um verso mais longo:

Going fast

Coming soon

We made love in the afternoon

Sem dúvida, há milhões de ecos e paralelos com coisas que eu li, ou até mesmo com canções de ninar do tipo:

Rain, rain

Go away

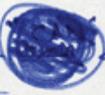
Come again another day

going fast coming soon
we made love in the afternoon
found a flat after that
we got married.

(end time
single as that?)

N.B.
● backing sounds
"a" "oo" etc...
"uh".....

working hard - for the dream
scoring goals for the other team
(thing) it was bad ^{we were} ~~back then~~ glad
we got married.

Like the way you  open up your hearts,
- WHEN do each other
YOU FIND  A meeting of the minds,

Early days, later on, children came to us one by one
Now we may - bless the day
we got married - - -.....

When I'm Sixty-Four

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</i> , 1967

When I get older, losing my hair
Many years from now
Will you still be sending me a valentine
Birthday greetings, bottle of wine?
If I'd been out til quarter to three
Would you lock the door?
Will you still need me, will you still feed me
When I'm sixty-four?

You'll be older too
And if you say the word
I could stay with you

I could be handy, mending a fuse
When your lights have gone

You can knit a sweater by the fireside
Sunday mornings, go for a ride
Doing the garden, digging the weeds
Who could ask for more?
Will you still need me, will you still feed me
When I'm sixty-four?

Every summer we can rent a cottage
In the Isle of Wight
If it's not too dear
We shall scrimp and save
Grandchildren on your knee
Vera, Chuck and Dave

Send me a postcard, drop me a line
Stating point of view
Indicate precisely what you mean to say
Yours sincerely, wasting away
Give me your answer, fill in a form
Mine for evermore
Will you still need me, will you still feed me
When I'm sixty-four?

QUANDO O ASSUNTO ERA CONSERTAR UM FUSÍVEL (“MENDING A FUSE”), eu meio que era um faz-tudo. Com certeza, comparado com John, eu era um pau para toda obra. Ele não tinha nem ideia de como trocar uma tomada elétrica. Nessa época, na década de 1950, a maioria das pessoas sabia trocar uma tomada! E fusíveis explodiam o tempo todo.

A melodia de “When I’m Sixty-Four” foi totalmente elaborada quando eu tinha uns dezesseis anos. Era uma das minhas pequenas peças festivas e, quando estávamos em busca de canções para os Beatles, achei que seria ótimo criar uma letra para ela. A melodia em si tem uma atmosfera dos espetáculos de variedades do *music hall*. Lampejou-me a ideia de que 64 anos seria mais divertido do que 65. Um ano antes da idade mínima para a aposentadoria na Inglaterra. Eu sempre tentava dar um toque especial às coisas e, nesse caso, eu quis ir além de compor uma simples canção de *music hall*.

Hoje eu fico impressionado com a relativa sofisticação das minhas canções dessa época, em parte talvez porque eu lia muito. Uma das influências foi o humor do poema de Louis MacNeice, “Bagpipe Music”:

*John MacDonald found a corpse, put it under the sofa,
Waited till it came to life and hit it with a poker,
Sold its eyes for souvenirs, sold its blood for whisky,
Kept its bones for dumb-bells to use when he was fifty.*

As poesias de MacNeice são ótimas para o dia a dia. Acho que ele reconheceria a sua influência em “*You can knit a sweater by the fireside/ Sunday mornings, go for a ride*”. Todas essas coisinhas bem tranquilas que os aposentados fazem. Então sigo com “*Doing the garden, digging the weeds*”. “Cavoucar a erva” também é uma forma de dizer “curtir um pouco de maconha”. Sempre inseríamos essas piadinhas sabendo que nossos amigos as entenderiam.

Se você observar o esquema de rimas aqui, temos ABCC (*hair/ now/ valentine/ wine*). O mais convencional seria ABAB. Em

muitas das canções dessa época, eu resisto à estrutura da estrofe convencional. É uma das coisas que dá a essa canção, que é mesmo bem simples, um toque especial. Outro ponto forte de MacNeice é administrar um elenco de personagens. Todo mundo até chegar aos netos: “Vera, Chuck e Dave”. “Chuck” é um nome incomum no Reino Unido, mas havia muitos “Chucks” na televisão. Chuck Connors, do seriado *O homem do rifle*, é claro, que passou de 1958 a 1963. É um nome divertido por natureza – “*chuck*” pode significar “vomitar”. Sem falar em Chuck Berry. Quando você diz “Chuck Berry”, não soa divertido; é tudo uma questão de contexto.

E temos o verso “*Send me a postcard, drop me a line/ Stating point of view*”. Teve uma época em que cheguei a pensar que a BBC tinha pinçado o título de *Points of View*, o programa de tevê com cartas dos telespectadores, da letra de “When I’m Sixty-Four”. Alguém da BBC inclusive tinha me falado isso. Mas o programa estreou em 1961, então o contrário é mais provável.

Certa vez conheci uma dama que tocava piano em lares de pessoas idosas. Ela me disse: “Sr. McCartney, espero que não se importe, mas tive que atualizar o título ‘Quando eu tiver 64’ para ‘Quando eu tiver 84’. E, às vezes, até para ‘Quando eu tiver 94’.” Aquela turminha acha que 64 anos é jovem demais. Escrevi “When I’m Sixty-Four” quando eu tinha 24 anos, então uma pessoa de 64 anos me parecia bem velha. Hoje me parece bem vivaz.



Evento de imprensa para o programa especial *Our World*, primeira transmissão via satélite e ao vivo. Abbey Road Studios, Londres, 25 de junho de 1967

When Winter Comes

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Hog Hill Mill, Sussex
LANÇAMENTO	<i>McCartney III</i> , 2020

Must fix the fence by the acre plot
Two young foxes have been nosing around
The lambs and the chickens won't feel safe
until it's done

I must dig a drain by the carrot patch
The whole crop spoils if it gets too damp
And where will we be with an empty store
When winter comes

When winter comes
And food is scarce
We'll warn our toes
To stay indoors
When summer's gone

We'll fly away
And find the sun
When winter comes

I must find the time to plant some trees
In the meadow where the river flows
In time to come they'll make good shade
for some poor soul

When winter comes
And food is scarce
We'll warn our toes
To stay indoors
When summer's gone
We're gonna fly away
And find the sun
When winter comes

Must fix the fence by the acre plot
Two young foxes have been nosing around
And the lambs and the chickens won't feel safe
until it's done

When winter comes
And food is scarce
We'll warn our toes
To stay indoors
When summer's gone
We're gonna fly away
And find the sun

When winter comes

And find the sun

When winter comes



Na fazenda. Escócia, 1973

QUANDO A SITUAÇÃO DOS BEATLES SE TORNOU DEPRESSIVA demais, Linda e eu decidimos sair de Londres e viver em tempo integral em nossa pequena propriedade rural na Escócia. Foi um período difícil por causa da separação da banda, mas me permitiu desenvolver outro lado de minha personalidade.

Primeiro, porque fazíamos tudo por nós mesmos e, a essa altura, éramos Linda, Heather, Mary – ainda neném – e eu. Se precisássemos de algo para comer, íamos buscar na cidade, a

bordo da pequena Land Rover, e na volta cozinhávamos. Ninguém nos ajudava, exceto o moço que trabalhava como pastor; a fazenda tinha uma pequena criação de ovelhas. Essa experiência me permitiu ser o homem da casa. Pendurar um quadro? O encarregado era eu. Alguma lida na fazenda? Era eu. Mesa nova? Comigo mesmo.

“When Winter Comes” é uma série de recordações dessas atividades que me enriqueceram como pessoa; cada uma compõe uma pequena e agradável cena. Eu consertava cercas, abria valas de drenagem, cuidava das galinhas, tentava cultivar uma horta. Fui aprendendo essas coisas. Você tem que fazer uma cerca, senão a raposa captura as suas galinhas. É preciso escavar uma vala porque, se o solo da horta fica muito encharcado, nada vai crescer nela. Todas essas novas experiências foram alimentando as canções que eu compus na época, como “Heart of the Country”.

Cresci em Liverpool e peguei a estrada com os Beatles. Dei uma volta ao mundo e depois uma segunda volta, e agora ali estava eu, em uma fazenda no meio do nada, e era sensacional. Não havia banheira na casinha da fazenda, mas tinha uma grande cuba de aço usada para limpar o equipamento de ordenha, então começávamos a encher esse negócio e duas horas depois estava pronto. Não era rápido, mas isso aumentava a diversão. Pegávamos toalhas e saíamos correndo – porque a cuba ficava no celeiro ao lado da casa, e fazia um frio danado no inverno. Corríamos e pulávamos nessa banheira, coisa que não era fácil de fazer. Mas éramos jovens e vigorosos, e as crianças eram muito pequenas para ensaiar qualquer reclamação. Pulávamos na grande banheira e tomávamos um banho fantástico ao estilo japonês. Esse era o tipo de coisa que eu

nunca, mas nunca mesmo, tinha feito em minha vida, e foi incrivelmente libertador. Fiz tudo aquilo que muitos jovens sonham fazer ainda hoje – o famoso “ano sabático”. Sinto que muita gente deseja essa liberdade, fugir da correria.



Na fazenda. Escócia, 1973

“I must find the time to plant some trees”. Arregacei as mangas e plantei árvores por conta própria, embora tecnicamente o plantio tenha deixado a desejar. Mas estávamos aprendendo essas novas habilidades e foi divertido, e hoje eu já estou familiarizado com isso. Eu só erguia as leivas de grama, enfiava as raízes da muda com 30 cm de altura e compactava a grama de volta. Na Escócia, o clima pode ser inóspito, e o relevo da fazenda era repleto de colinas, com poucas árvores dignas de nota. Naquelas colinas, as únicas árvores que vingavam eram o

abeto-de-douglas e o espruce-da-noruega, espécies bem rústicas. Na época em que eu compus esta canção, no início dos anos 1990, aquelas mudas de 30 cm que eu tinha plantado na Escócia já eram imponentes gigantes de dez metros de altura.

Redescobri esta canção em 2019, quando eu estava ouvindo demos antigas antes de lançar a versão remasterizada do disco *Flaming Pie* na *Archive Collection*. A canção me pareceu especial, então trabalhei nela no meu estúdio de gravação para ser lançada com um vídeo de animação, tudo isso durante o primeiro *lockdown* no Reino Unido relacionado à pandemia em 2020. Na verdade, esta canção acabou sendo a inspiração para o que veio a se tornar o álbum *McCartney III*.



WHEN WINTER COMES

① must fix the fence by the acre plot
Two young foxes have been nozing around
The lambs and the chicken won't feel safe
Until it's done.

② must dig a drain by the carrot patch
The whole crop spoils if it gets too damp,
And where will we be with an empty store
When winter comes

Ch. When winter comes
and food is scarce
will warn our toes
To stay indoors
When summer gone
will fly away
And find the sun
When winter comes

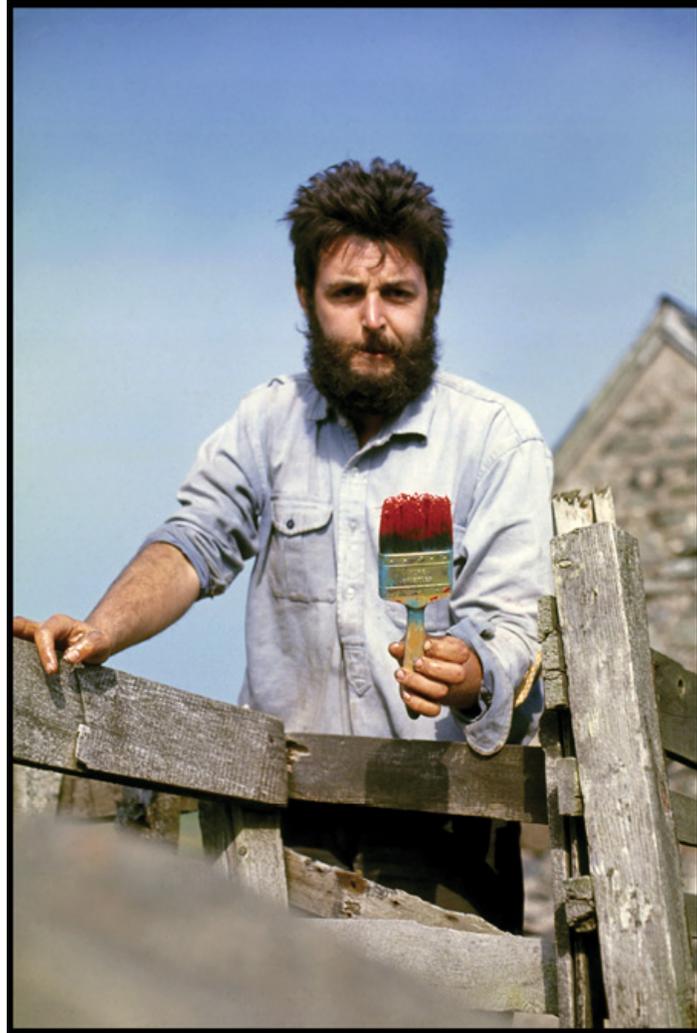
③ I must find the time to plant some trees
In the meadow where the river flows
In time to come they'll make good shade
For some poor soul

When winter comes ...

etc. ...

Repeat ① ... + Ch







Na fazenda. Escócia, 1969-73







Why Don't We Do It in the Road?

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>The Beatles</i> , 1968

Why don't we do it in the road?
Why don't we do it in the road?
No one will be watching us
Why don't we do it in the road?

Why don't we do it in the road?
Why don't we do it in the road?
No one will be watching us
Why don't we do it in the road?

Why don't we do it in the road?
Why don't we do it in the road?
No one will be watching us
Why don't we do it in the road?

STÁVAMOS FAZENDO A MIXAGEM NO STUDIO 2, QUE ERA NA prática o estúdio dedicado aos Beatles no Abbey Road, e comecei a me

Entediarmos de ficar sentado. Os outros já tinham ido para casa, mas permanecemos ali, e o tempo foi passando. Dez, onze, meia-noite. Ninguém mais por perto, exceto um segurança e talvez um porteiro. Então nos esgueiramos no Studio 3, só Ringo e eu, e ninguém mais. Eu queria fazer uma canção bem descontraída e desinibida com base em um mantra ou pouco mais do que isso.

O termo “mantra” não é aleatório, porque eu tive a ideia para esta canção quando estava na Índia com Maharishi Mahesh Yogi, no início daquele ano. Presenciei um casal de símios copulando na selva em Rishikesh, e a experiência me deixou impressionado. A ideia de como aquilo parecia natural, a coisa mais natural do mundo. Estavam totalmente livres e desinibidos.

Quando Linda estava prestes a dar à luz a nossa primeira filha, Mary, eu fui à Associação de Planejamento Familiar. Eu queria ser um pai responsável e obter mais informações sobre a aventura em que tínhamos embarcado. Claro que eu conhecia os fatos da vida, mas antes de eu me dar conta eu estava dizendo: “Vamos ter um filho. Têm alguma informação?”. Eles me deram um livrinho chamado *Da concepção ao nascimento*. Mas que experiência alucinante. Nele descobri que, em média, a ejaculação humana contém mais de quarenta milhões de espermatozoides. E não é só isso. O espermatozoide está obcecado em encontrar o óvulo, em criar esse novo organismo. E o fato de que a genitália do feto se forma tão cedo em seu desenvolvimento? Fiquei de queixo caído com tanta informação.

Tomei conhecimento desses detalhes após fazer esta canção, é claro, mas o livreto explicava tudo. Explicava a minha obsessão pelas moças em roupas de verão e por que eu não conseguia desviar o meu olhar delas. O porquê daquele desejo primitivo de passar o rodo. Agora eu entendia que um dos primeiros impulsos desse novo organismo é se replicar.

Portanto, a atmosfera desta canção é um pouco mais direta – um pouco mais “na cara” – do que eu normalmente seria. Mas isso é devido ao desejo primitivo que ela está expressando. E esse é um dos grandes pontos fortes do rock’n’roll. Pode ser cru ao extremo. É muito simples – bruto até – e se conecta com algo bem em nosso íntimo. Talvez até com o sistema nervoso de forma mais ampla.



Macacos. Rishikesh, 1968



Na mesa de mixagem com Ringo durante as sessões de gravação do álbum *The Beatles*.
Abbey Road Studios, Londres, 1968

With a Little Help from My Friends

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</i> , 1967

What would you think if I sang out of tune?
Would you stand up and walk out on me?
Lend me your ears and I'll sing you a song
And I'll try not to sing out of key

Oh I get by with a little help from my friends
I get high with a little help from my friends
I'm gonna try with a little help from my friends

What do I do when my love is away?
Does it worry you to be alone?
How do I feel by the end of the day?
Are you sad because you're on your own?

No, I get by with a little help from my friends

Get high with a little help from my friends
I'm gonna try with a little help from my friends

Do you need anybody?
I need somebody to love
Could it be anybody?
I want somebody to love

Would you believe in a love at first sight?
Yes I'm certain that it happens all the time
What do you see when you turn out the light?
I can't tell you but I know it's mine

Oh I get by with a little help from my friends
Get high with a little help from my friends
I'm gonna try with a little help from my friends

Do you need anybody?
I just need someone to love
Could it be anybody?
I want somebody to love

Oh I get by with a little help from my friends
I'm gonna try with a little help from my friends
Oh I get high with a little help from my friends
Yes I get by with a little help from my friends
With a little help from my friends

MA GRACINHA COM O RINGO NA VERDADE SE TORNAVA ALGO *BEM*
engraçado. "*What would you do if I sang out of tune?*". Na

U realidade, John e eu escrevemos esta canção dentro de um alcance vocal que não causasse problemas a Ringo, pois ele tinha um estilo de cantar diferente do nosso. Nós a personalizamos especialmente para ele, e acho que esse é um dos motivos pelo qual a canção fez um sucesso tão grande na voz dele no álbum *Sgt. Pepper*.

A canção foi gravada seguindo à risca o estilo do álbum *Sgt. Pepper* como um todo – o estilo de um show ao vivo em que a canção é entoada por um tal de “Billy Shears”. Para quem tem idade suficiente para se lembrar, Billy Shears é o nome do cara que supostamente me substituiu nos Beatles quando eu “morri” em um acidente rodoviário em 1966. Naquele ano correu esse boato maluco. E agora Billy Shears aparecia, grande como a vida, sob o disfarce de Ringo Starr! Assim, esta canção serve para apresentar Ringo como personagem dessa opereta.

“*Lend me your ears*” – bem, você deve saber de onde tiramos isso. O aniversário de quatrocentos anos do nascimento de Shakespeare caiu em abril de 1964, e naquele ano passou uma adaptação de *Júlio César* na televisão. Isso ainda estava fresco em nossas mentes.

Aqui, John e eu incluímos uma ou duas piadinhas privadas: “*I get high with a little help from my friends*”. Normalmente, se estivéssemos mesmo “altos”, não fazíamos composições. Isso só aconteceu em uma canção. Ela se chamava “The Word”, e a meu ver ela nem era tão boa assim. E nem tenho bem certeza se a escrevemos chapados. Acho que só ficamos chapados após terminá-la.

Um ano mais tarde, quando Joe Cocker gravou “With a Little Help from My Friends”, ele a levou a lugares inimagináveis. Eu conhecia um cara, Denny Cordell, e ficamos amigos em festas

noturnas. Ele curtia ficar lá tocando discos, e ouviu a canção. Um dia, ele me ligou e disse: “Fiz a canção de vocês, essa que o Ringo canta, com o Joe Cocker, e acho que ficou bem legal. Posso tocar a gravação para vocês?”. Eu disse: “Sim, claro”, e ele veio nos mostrar. Acho que isso foi no Apple Studio, na 3 Savile Row. E, uau, quero dizer, eu sabia que ele ia fazer uma cover, mas não sabia que o arranjo seria radicalmente desacelerado, porque a nossa era até bem animadinha. Mais tarde, ela se tornou uma espécie de canção subversiva nos Estados Unidos, porque Spiro Agnew, vice-presidente dos EUA na época, tentou proibi-la, sob a alegação de que incentivava o uso de drogas. E mais famosa ainda se tornou a imitação que o John Belushi fez de Joe Cocker. Ele a cantou com um humor escrachado. Ficou muito divertido.

O verso de que eu mais gosto é: “*What do you see when you turn out the light?*”. Imaginei a pessoa apagando a luz quando está na cama, debaixo das cobertas. Estamos falando de nossos órgãos genitais, pode crer. Todo mundo faz isto: tocar-se quando a luz se apaga. Mas eu não poderia dizer: “O que você enxerga ao apagar a luz? Seu pau”. Não soa bem.



Com Ringo e John no evento de imprensa para o lançamento do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Londres, 19 de maio de 1967

A LITTLE HELP FROM MY FRIENDS (BAD FINGER BOOGIE)

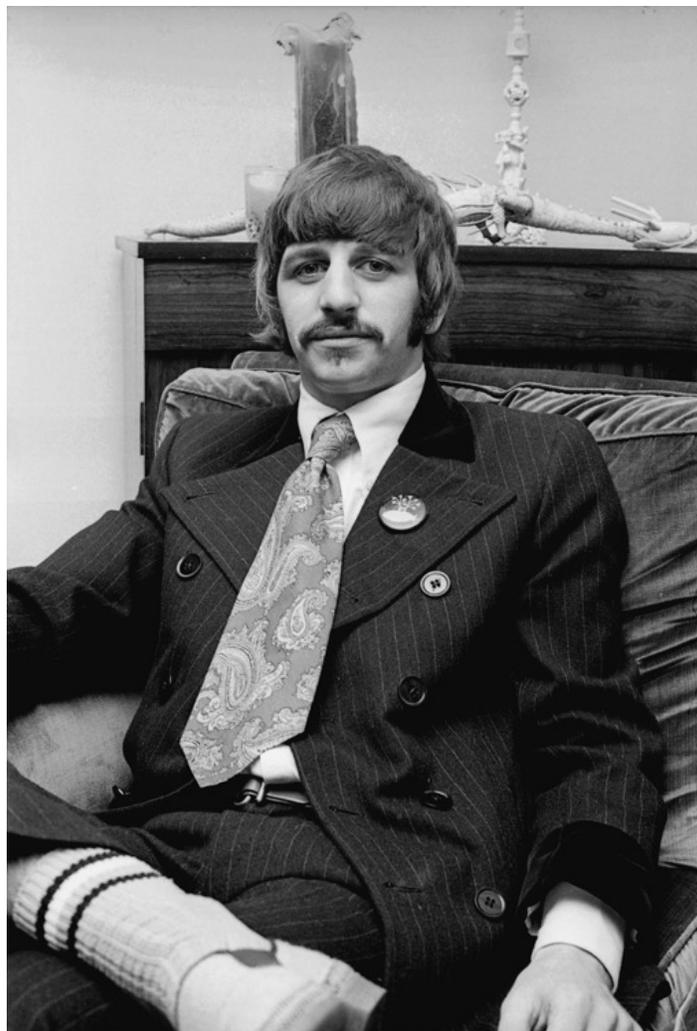
What would you think if I sang out of tune
Would you throw a tomato at me
+ I'll try not to ^{SING} out of key
Oh I'll get by with a little help from my friends
high
try

What do I do when my love is away
(does it worry you to be alone)
How do I feel by the end of the day
(are you sad because you're on your own)
No, I get by with a little help from my friends.
(etc.)

Do you need anybody
+ I just need somebody to love
could it be anybody
+ Yes, I just want somebody to love

Would you believe in a love at first sight,
Yes I'm certain that it happens ^{ALL THE} ~~every~~ ^{TIME}
+ What do you see when you turn out the light,
I can't tell you but I know it's mine,
Oh I get by

Do you need anybody
+ I just need somebody to love,
could it be anybody . . . etc. -
Oh I get by with a little help from my friends
End -



Ringo no evento de imprensa para o lançamento do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Londres, 19 de maio de 1967



Joe Cocker. Londres, 1969

Um ano mais tarde, quando Joe Cocker gravou “With a Little Help from My Friends”, ele a levou a lugares inimagináveis.

Women and Wives

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Hog Hill Mill, Sussex
LANÇAMENTO	<i>McCartney III</i> , 2020

Hear me, women and wives
Hear me, husband and lovers
What we do with our lives
Seems to matter to others
Some of them may follow
Roads that we run down
Chasing tomorrow

Many choices to make
Many chains to unravel
Every path that we take
Makes it harder to travel
Laughter turned to sorrow
Doesn't get me down
Chasing tomorrow

When tomorrow comes around
You'll be looking at the future
So keep your feet upon the ground
And get ready to run

Now hear me, mothers and men
Hear me, sisters and brothers
Teach your children and then
They can pass it to others
Some of them may borrow
Tales you handed down
Chasing tomorrow

Hear me, women and wives
Hear me, husband and lovers
What we do with our lives
Seems to matter to others
Some of them may follow
Roads that we run down
Chasing tomorrow
Get ready to run

Chasing tomorrow
Get ready to run



Fotografado pela filha Mary. Hog Hill Mill, Sussex, 2020

SEM DÚVIDA, HUDDIE LEDBETTER, O LEAD BELLY, É UM DOS MEUS ídolos. Eu estava lendo uma obra muito interessante sobre a vida dele, com muitas fotos. Comecei a brincar nas teclas – o livro estava em cima do piano – e fiquei ali, fitando o livro e procurando ideias. Comecei a me lembrar do estilo dele, e diziam que sua voz de barítono era tão potente que você tinha que baixar o volume do toca-discos.

Comecei a cantar com a voz mais pesada, um pouco mais blues, e brotou esta canção: “*Hear me, women and wives/ Hear me, husband and lovers/ What we do with our lives/ Seems to matter to others*”. O tipo de pensamento “ensine seus filhos direito”, como na canção “Teach Your Children”, de Crosby, Stills, Nash & Young. Ela surgiu ao natural e fiquei feliz com isso.

Quando levei a canção ao estúdio, tentei manter em mente a inspiração do Lead Belly. É uma cançãozinha muito simples, e tentei manter essa simplicidade na hora de gravá-la. Toquei o contrabaixo que Bill Black tocava originalmente nos discos de Elvis Presley, e esse instrumento tem um tom maravilhoso. Não consigo tocá-lo muito bem, então teve que ser uma linha simples; na maior parte do tempo, notas abertas. Eu gosto de tocar esse contrabaixo – desde que eu não tenha que fazê-lo a noite toda em um clube de jazz. Primeiro eu tive que praticar um pouco.

A minha sorte é que eu guardo uma boa lembrança associada a esta canção. Enquanto eu a escrevia, no primeiro semestre de 2020, a minha filha Mary entrou na sala. Ela falou: “Ah, eu gostei desta”, e então começou a cantarolar a melodia a seu modo. Ajuda muito se alguém diz: “Ah, eu gostei desta”. Um elogio desses não é algo que se compra na ferragem.



Toquei o contrabaixo que Bill Black tocava originalmente nos discos de Elvis Presley, e esse instrumento tem um tom maravilhoso. Não consigo tocá-lo muito bem, então teve que ser uma linha simples; na maior parte do tempo, notas abertas.



Com o contrabaixo de Bill Black. Sussex, 2020

WOMEN and WIVES

① Hear me women and wives
Hear me husbands and lovers
What we do with our lives
Seems to matter to others
Some of them may follow
Roads that we run down
- Chasing tomorrow

② many choices to make
many chains to unravel
Every path that we take
makes it harder to travel
laughter turned to sorrow
Doesn't get me down
- Chasing tomorrow

mid ————— When tomorrow comes around
You'll be looking at the future
- Keep your feet upon the ground
You And get ready to run

③ Hear me mothers and men
Hear me sisters and brothers
Teach your children and then
They can pass it to others
Some of them may borrow
Tales you handed down
- Chasing tomorrow — (SOLO)

Repeat ①. Get ready to run
Chasing tomorrow → get ready to run.

Hear me (^{women} daughters) and wives
Hear me husbands and lovers
What we do with our lives
Seems to matter to others.
Some of them (may) follow
Roads that we run down
... ~~making~~ ^{CHASING} tomorrow ...

many choices to make
(Heavy many) chains to unravel
Every path that ^(is) take
(^{MAKES IT} getting) harder to travel
Laughter turns to sorrow
Doesn't get me down
... ~~making~~ ^{CHASING} tomorrow ...

(^{Can} ~~but~~) you tell me
When tomorrow comes around
That you set a ^(cool) ~~good~~ example
To the children (~~that~~ ^{will be}) listening to you
(^{you can} ~~will you~~) help them
Keep their feet upon the ground
& you simply love them more
than you ever loved before.
Hear me mothers and men
Hear me brothers and sisters

The World Tonight

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Hog Hill Mill, Sussex
LANÇAMENTO	<i>Flaming Pie</i> , 1997 Single, 1997

I saw you sitting at the centre of a circle
Everybody, everybody wanted
Something from you
I saw you sitting there

I saw you swaying to the rhythm of the music
Caught you playing, caught you praying to the
Voice inside you
I saw you swaying there

I don't care what you want to be
I go back so far I'm in front of me
It doesn't matter what they say
They're giving the game away

I can see the world tonight
Look into the future
See it in a different light
I can see the world tonight

I heard you listening to a secret conversation
You were crying, you were trying not to
Let them hear you
I heard you listening in

No never mind what they want to do
You've got a right to your point of view
It doesn't matter what they say
They're giving the game away

I can see the world tonight
Look into the future
See it in a different light
I can see the world tonight

I can see the world tonight

I saw you hiding from a flock of paparazzi
You were hoping, you were hoping that the
Ground would swallow you
I saw you hiding there

I don't care what you want to be
I go back so far I'm in front of me
It doesn't matter what they say

They're giving the game away

I can see the world tonight

Look into the future

See it in a different light

I can see the world tonight



Fotógrafos da imprensa. *The New World Tour*, Santiago, 1993

UMA CANÇÃO SOBRE UMA PESSOA SENTADA NO CENTRO DE UM círculo, e todo mundo quer algo dele? Quase pode ser eu.

Nos Beatles, assim que ficamos famosos e nossos familiares e amigos começaram a nos ver na tevê, a primeira coisa que nos disseram foi: “Ah, como você mudou”. E a nossa resposta: “Não mudamos. O que mudou foi a percepção de vocês em relação a

nós. Continuamos a ser os mesmos quatro jovens, dando a volta ao mundo, se divertindo, mas vocês nos enxergam diferente”.

Até aí, tudo bem, mas logo se tornou uma sangria de pedidos. Coisinhas simples. Ajuda com problemas médicos ou ajuda na compra de uma casa, sabe – “Não recebi o depósito” ou “Preciso de um empréstimo-ponte”, e assim por diante. No começo, você só concordava com isso, porque não era algo tão doloroso assim, e eram pessoas ótimas, familiares e amigos. E, por ter origens humildes, eu sabia que ninguém era abastado, então era legal ter condições de ajudar o pessoal, principalmente em questões médicas. Sempre digo que uma das grandes vantagens de ter algum dinheiro é que, se a pessoa estiver em apuros por causa de uma doença ou problema de saúde, você pode mandá-la consultar um bom médico, e depois ela não precisa esperar seis meses para ser operada.

Então isso era muito gratificante. Mas depois, com o passar do tempo, surgiram coisas do tipo: “Pode nos emprestar essa quantia? No fim do ano te reembolsamos”. E você emprestava, sem juros, sem enrosco. Chegava o final do ano, e agora você estava em uma sinuca de bico, obrigado a cobrar: “Ãhn, mas e aquele empréstimo? Alguma ideia a respeito disso?”. Em outras palavras: “Pague, seu sonso!”. Mas, em diversas vezes, a coisa azedou. Entrei nisso inocentemente, e amadureci na marra.

Eu me lembro de meu pai me dizendo que, se um dia ele ganhasse na loteria esportiva – na época, setenta e cinco mil libras, o equivalente a um milhão hoje –, ele daria mil libras a cada um de seus parentes e pronto. Claro, ele era mais velho e mais experiente nesse tipo de coisa. Subitamente descobri: “Agora eu entendo. É disso que ele estava falando”. Foi aí que eu

comecei a notar que eu não tinha obrigação de ajudar todo mundo. Até hoje é assim.

“I saw you hiding from a flock of paparazzi”. Conviver com isso era nossa rotina, por isso coloquei o protagonista se escondendo de um bando de *paparazzi*. Estes versos resumem tudo: *“You were hoping that the/ Ground would swallow you”*. Você torce para ser engolido pelo chão ou para que *eles* sejam engolidos. Gosto de usar expressões comuns e inseri-las no tipo de contexto em que elas pareçam incomuns. Acho que muita gente criativa faz isso.

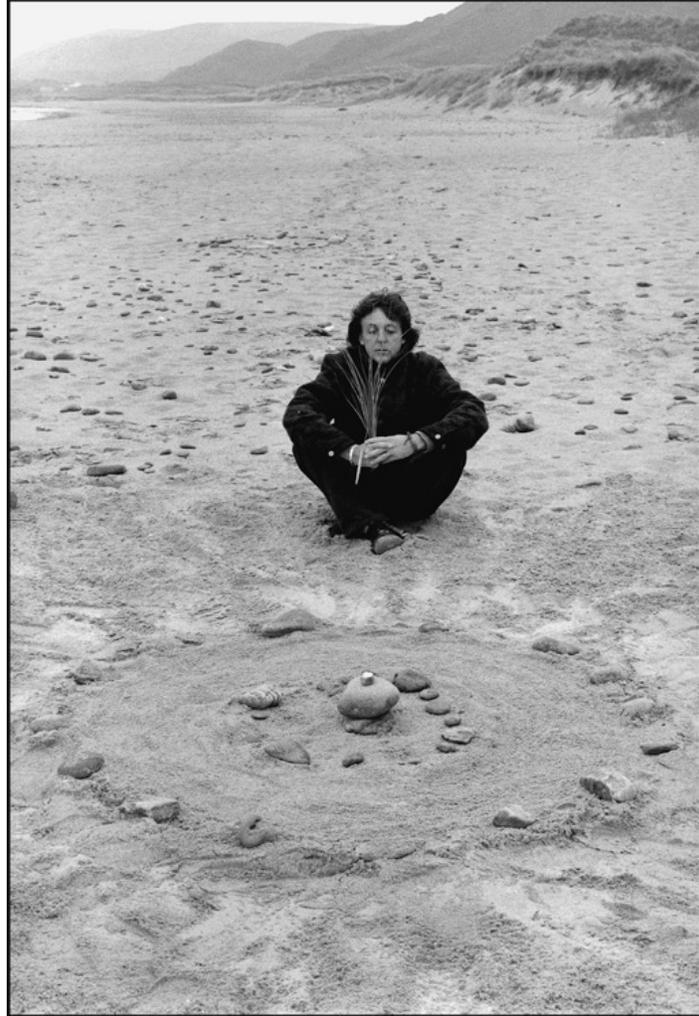
Paparazzi só causam dissabores, na verdade. Quando me tornei famoso com os Beatles, eu pensava que muitos jornalistas eram adoráveis marotos. Conhecíamos muitos deles, e eles admitiam que eram marotos. E *eram* adoráveis – ao menos alguns –, então pensei que esse era o melhor viés que eu poderia dar. Eu tinha muitos amigos na imprensa, tudo bem, mas os fotógrafos na época, bem no começo dos Beatles, tentavam tirar fotos de Jane e de mim. Era uma intromissão, uma espécie de esconde-esconde – só que não queríamos participar dessa brincadeira. Isso acaba alterando todo o seu jeito de ser, porque você sabe que em cada esquina pode haver uma teleobjetiva.

Isso acontece até hoje, a diferença é que eu já vivi uma vida disso e fiquei acostumado. Na semana passada, estávamos caminhando na praia, e eu avisei Nancy: “Lá estão eles”. E estavam mesmo. Dois caras atrás do capô de um carro. Tento não ficar muito angustiado com isso, mas é sempre irritante. Você está fazendo algo e pensa que está livre, acha que é um momento privado. Antigamente, eu falava com eles e dizia: “Percebem o emprego horrível que vocês têm? Meu Deus, vocês são como os alcaguetes da escola”. Continuo sem gostar deles e

mudei minha opinião sobre serem adoráveis marotos. Agora representam uma parte do mundo sobre a qual eu simplesmente nem quero ficar sabendo.

Esta canção tem um verso que é um dos meus favoritos de todos os versos que já escrevi: "*I go back so far I'm in front of me*". É um desses versos que você sabe e ao mesmo tempo não sabe o que significa. E eu não tenho a mínima ideia de onde ele veio!

Você torce para ser engolido pelo chão ou para que eles sejam engolidos. Gosto de usar expressões comuns e inseri-las no tipo de contexto em que elas pareçam incomuns. Acho que muita gente criativa faz isso.



Sussex, 1994

Saw you SITTING.

- (1) I saw you sitting
At the centre of a circle
Everybody ... everybody
Wanted something from you
I saw you sitting. ✓
- (2) I saw you swaying
To the rhythm of the music
Caught you playing
Caught you praying
(with) To the voice inside of you ✓!
I saw you ~~sitting~~ sitting. (there).
- (BR) I don't care how it used to be
I go back so far it's in front of me
I don't ~~care~~ ^{care} what people say
As long as the music goes hey hey
~~people~~ DON'T
GONNA
- (CH) I can see the future
I can feel the world tonight
Love can make me happy
~~It gives me an appetite?~~
LIVING IN THE MIDDLE NIGHT.
- (3) I heard you talking WHISPER
to a group of ~~young~~ ~~men~~
They were hanging
They were hanging
on you every syllable,
I heard a whisper
- (BR) Never mind what they think of you
you do anything ~~that~~ you wanna do
~~to them~~ ~~have~~ ~~it~~ ~~all~~ ~~their~~ ~~own~~ ~~way~~
as long as the music goes hey hey

I CAN SEE THE WORLD TONIGHT.

(1) I saw you sitting at the centre of a circle,
Everybody, everybody
Wanted something from you
I saw you sitting, there.

(2) Saw you swaying
To the rhythm of the music
Caught you playing
Caught you playing
To the voice inside you
Saw you swaying, there.

[BR] I don't care what you wanna be
I go back so far, I'm in front of me
It doesn't matter what they say
They're ~~not~~ giving the game away.

(CH) I can see the world tonight
Look into the future
See it in a different light
I can see the world tonight.

(3) I heard you ~~talking to a secret conversation~~
Listen to a secret conversation,
You were crying
You were trying
Not to let them hear you
I heard you listening in.

[BR] Never mind, what they want to do
You're got a right, to your point of view
It doesn't matter what they say
They're ~~not~~ giving the game away.

The World You're Coming Into

COMPOSITORES	Paul McCartney e Carl Davis
ARTISTA	Royal Liverpool Philharmonic Orchestra
GRAVAÇÃO	Catedral de Liverpool
LANÇAMENTO	Single, 1991 <i>Paul McCartney's Liverpool Oratorio, 1991</i>

Mary Dee

The world you're coming into
Is no easy place to enter
Every day is haunted
By the echoes of the past
Funny thoughts and wild, wild dreams
Will find their way into your mind

The clouds that hang above us
May be full of rain and thunder
But in time they slide away
To find the sun still there
Lazy days and wild, wild flowers
Will bring some joy into your heart
And I will always love you

I'll welcome you into this world

MARY DEE E MENINO

You're mine and I will love you



Mãe Mary com colega

ESTA CANÇÃO, ESSENCIALMENTE UMA ÁRIA, PERTENCE AO *Liverpool Oratorio*, mas, com o tempo, passou a significar mais para mim. Não componho muitas canções nesta forma clássica; o *Liverpool Oratorio* foi realmente minha primeira experiência desse tipo. Mas fiquei mesmo comovido porque a filarmônica da cidade onde cresci me procurou em uma ocasião tão importante – seu 150º aniversário – e me convidou para participar da celebração. A canção começa em forma de solo

para a soprano. No disco, essa parte foi cantada pela *Dame Kiri Te Kanawa*. Ela está cantando para o neném dela. “*The world you’re coming into/ Is no easy place to enter*”. Fisicamente, para ela e para o neném, o choque físico do nascimento já é o suficiente para tirar o fôlego. Cada um de nós tem de sobreviver ao mistério do nascimento. É uma experiência traumática.

E isso sem falar no trauma da vida em que somos jogados. Como quase todo mundo logo percebe e, cada vez mais, vamos descobrindo em nossa história atual, o mundo não é um lugar fácil. “*Every day is haunted/ By the echoes of the past/ Funny thoughts and wild, wild dreams/ Will find their way into your mind*”.

Você nota que ela está dando uma pequena lição ao filho que está prestes a nascer. “*The clouds that hang above us/ May be full of rain and thunder/ But in time they slide away/ To find the sun still there/ Lazy days and wild, wild flowers/ Will bring some joy into your heart*”. E, para arrematar: “*And I will always love you/ I’ll welcome you into this world*”. O filhinho dela canta a última parte junto com ela. É um belo dueto entre mãe e filho.

A canção lembra, de certa forma, o lema em latim da minha antiga escola, a Liverpool Institute High School for Boys: *Non nobis solum, sed toti mundo nati* – “Não nascemos só para nós, mas para o mundo inteiro”. É sobre o relacionamento entre mãe e filho/a, mas essa criança, quando crescer, tem que ganhar o mundo. E é justo aí que essas lições começam a ser úteis. Ainda aplico as lições de meus pais, como a de meu pai dizendo: “Faça agora mesmo”. O lema escolar volta a aparecer em outras partes do oratório, nas palavras de “*Non Nobis Solum*”, na abertura da seção “*War*”.

Um dia desses, comecei a pensar nesta canção e me ocorreu que, de certa forma, é uma celebração à minha mãe, Mary, que

trabalhava como parteira. Talvez seja por isso que a canção continua a me comover com uma força crescente.

and the child... ①

ACROSS TOWN

The working MEN (all male) concerned more about the rights and wrongs of adultery.

MR. DINGLE advises HIM to relax, and go for a drink, where they can forget their troubles.

SHE ... has a child inside

⑦ CRISES. SHE comes through the traffic ... is home and sings a song to her unborn child as she sits in the bedroom.

HE lurches home through traffic and enquires where his dinner is SHE regrets the passing of childhood HE too ...

THEY each have their **(J)**

own private worries and
an argument develops...

It is irrational but effective.

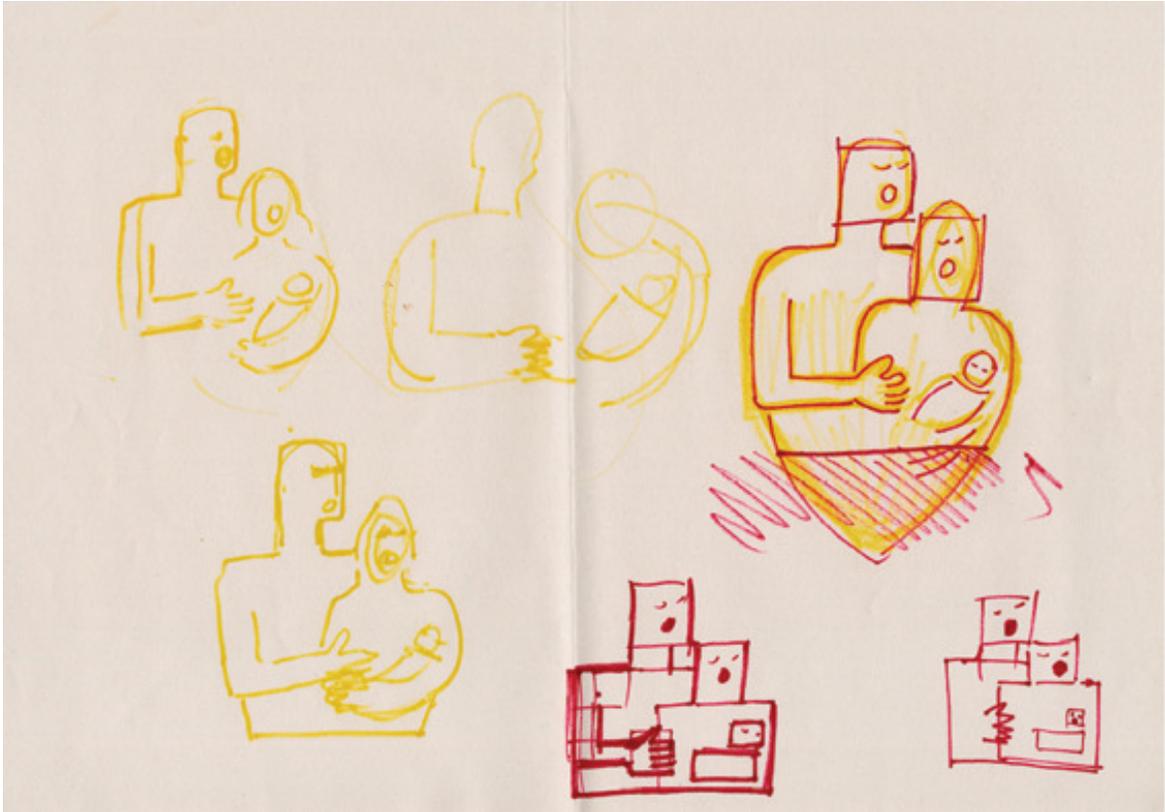
SHE reminds him she doesn't
need this... she needs love
he isn't sure if she ever loved him.

CLIMAX.

As she leaves she breaks the news
that he is about to become a father.

SHE runs into street...
Dark, wind, rain, umbrellas,
car headlights and is knocked
down by a car. Slow motion
scene of her being taken to hospital!

The nurse sings to her
as she sleeps, and assures
her she will look after her but
says she is not sure if the
baby is in danger.. Sleep.



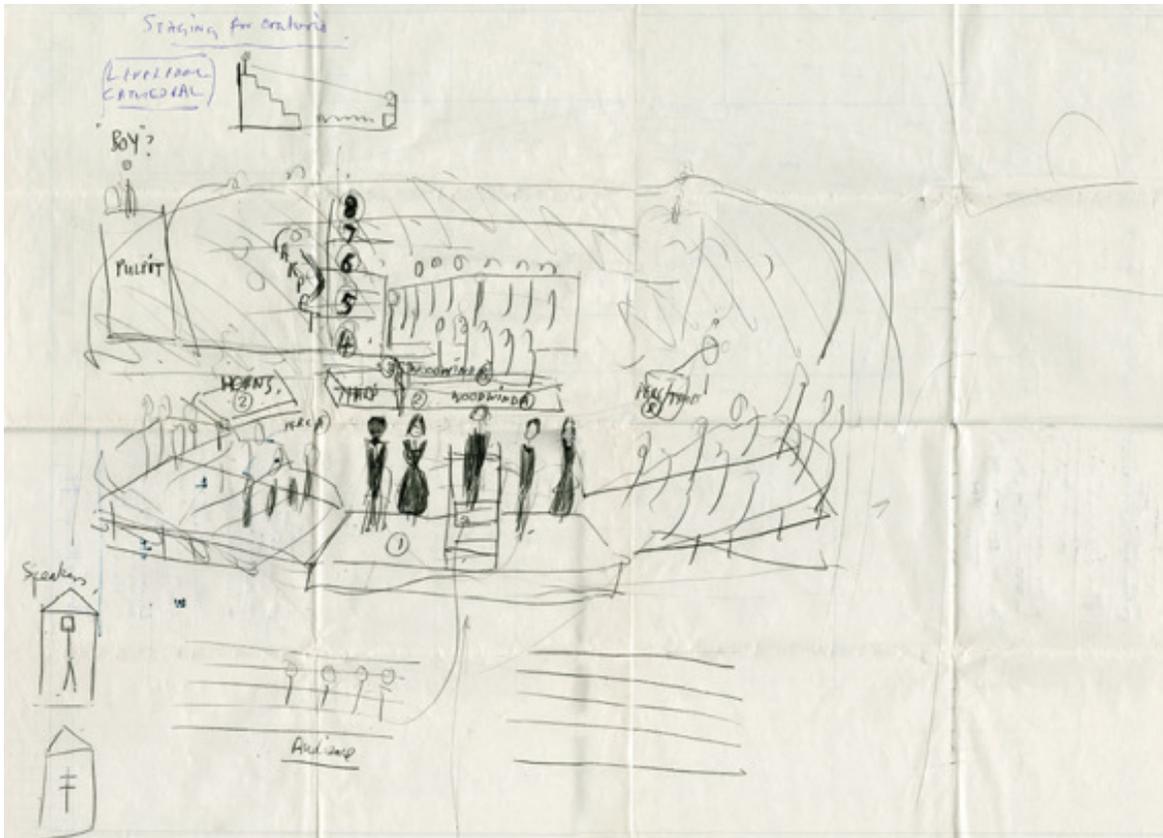
Esboço para a arte da capa do álbum *Liverpool Oratorio*, 1991



Com Carl Davis. Sussex, 1990



Dame Kiri Te Kanawa. Catedral de Liverpool, 1991



Esboço do cenário para a performance do *Liverpool Oratorio*, 1991

Y

Yellow Submarine

Yesterday

You Never Give Me Your Money

You Tell Me

Your Mother Should Know



Yellow Submarine

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	Single com duplo lado A: "Eleanor Rigby"/ "Yellow Submarine", 1966 <i>Revolver</i> , 1966

In the town where I was born
Lived a man who sailed to sea
And he told us of his life
In the land of submarines

So we sailed on to the sun
Til we found the sea of green
And we lived beneath the waves
In our yellow submarine

We all live in a yellow submarine
Yellow submarine, yellow submarine
We all live in a yellow submarine
Yellow submarine, yellow submarine

And our friends are all aboard
Many more of them live next door
And the band begins to play

We all live in a yellow submarine
Yellow submarine, yellow submarine
We all live in a yellow submarine
Yellow submarine, yellow submarine

As we live a life of ease
Every one of us has all we need
Sky of blue and sea of green
In our yellow submarine

We all live in a yellow submarine
Yellow submarine, yellow submarine
We all live in a yellow submarine
Yellow submarine, yellow submarine

TODAS AQUELAS BALADAS. “SIR PATRICK SPENS”. “THE RIME OF the Ancient Mariner”. Todas essas histórias de um homem ir para o mar. Sem falar em Lewis Carroll:

A Morsa disse: “É hora de falar
Sobre temas variados:
De sapatos... naus... goma...
Couves... e potentados!
Por que o mar está fervendo?
Por que os porcos são alados?”

O meu professor no ensino médio, Alan Durband, deu aulas sobre a tradição do *nonsense* e do absurdo na literatura inglesa. Ele estudou em Cambridge com F. R. Leavis, talvez o crítico literário inglês mais conhecido da época. Sei que já falei muito sobre Alan Durband ao longo dos anos, mas sinceramente não é demais frisar a influência dele em minha trajetória. Hesito em usar uma frase feita, mas ele foi genuinamente inspirador.

Boa parte do subtexto de “Yellow Submarine” era que nós, Beatles, já naquela época, estávamos vivendo em nossa cápsula própria. Em nosso próprio microclima. Em nosso próprio ambiente controlado. Foi o sr. Durband quem me ensinou palavras como “subtexto”.

Outro fator que convém realçar é a incrível popularidade dos programas de televisão que retratavam o mundo subaquático na época. Por exemplo, os mergulhadores subaquáticos austríacos Hans e Lotte Hass. A Lotte era uma espécie de musa. A série *Aventura submarina*, com Lloyd Bridges, estava no ar nessa época. E *Flipper*, o seriado com o golfinho, fez sucesso entre 1964 e 1967.

Esse mundo subaquático tinha sua magia especial. E de algum modo acho que a sensação de possibilidades que ele abria coincidiu com nossas experiências do pós-guerra. Quando éramos crianças em Liverpool – “*In the town where I was born*” –, a realidade incluía bombas, racionamento e ruínas. Meu pai trabalhou como bombeiro, então falar de bombas incendiárias era algo corriqueiro. A nossa diversão costumava ser feita em casa. O entretenimento dos mais velhos era entoar canções. Você aprendia a se contentar com muito pouco. Então, quando conseguia um pouco mais, era como passar do preto e branco ao colorido.

Para os Beatles – embora não soubéssemos disso na época –, expressar nossa alegria por sair do mundo preto e branco realmente contribuiu para essa nova explosão multicolorida. Difícil de acreditar, mas desempenhamos um papel ativo nisso. Versos como “*Sky of blue and sea of green*” ajudaram a tornar o mundo mais vibrante.



Celuloide original de *Yellow Submarine*, 1968

Boa parte do subtexto de “*Yellow Submarine*” era que nós, Beatles, já naquela época, estávamos vivendo em nossa cápsula própria.

Em nosso próprio microclima. Em nosso próprio ambiente controlado. Foi o sr. Durband quem me ensinou palavras como “subtexto”.

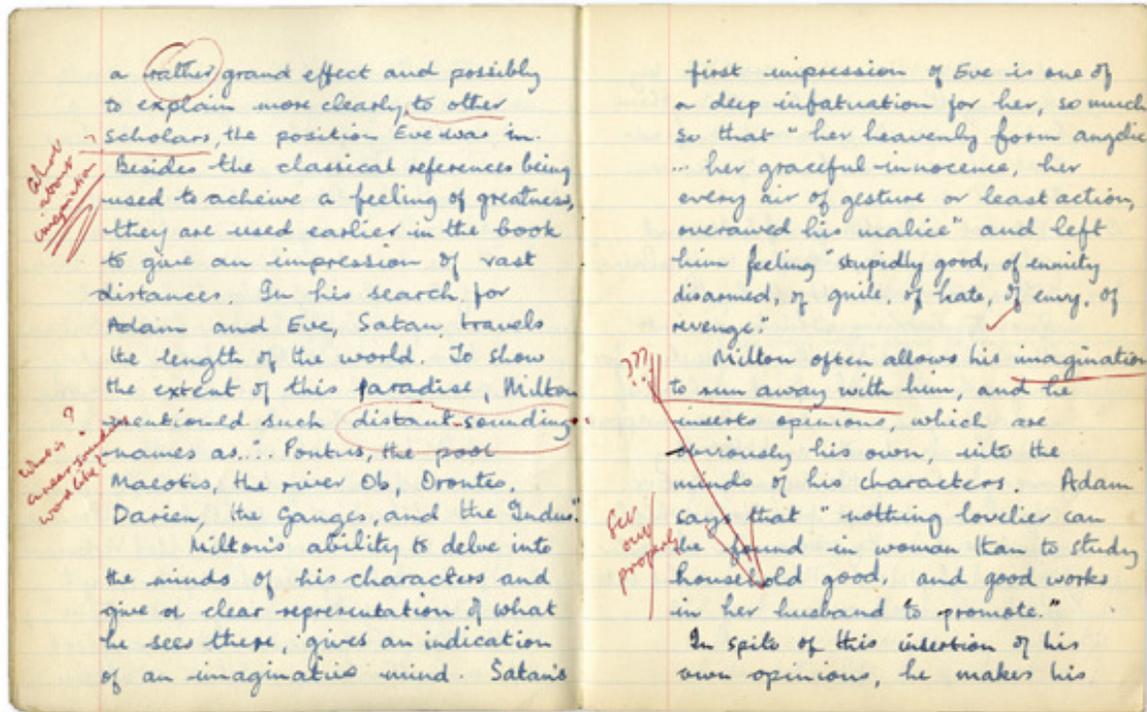


Com Ringo Starr e George Harrison participando da cabine de imprensa do filme *Yellow Submarine*. Londres, 8 de julho de 1968

JPMCCARTNEY ESQ.
6AM2.

English
Literature.





Trecho do ensaio sobre *O paraíso perdido*, de John Milton, no caderno escolar de Paul, com comentários do professor de literatura inglesa, Alan Durband



ABOVE :
(TOP TO BOTTOM)
Nichols, Me,
Gill, Hooper.

Yesterday

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Help!</i> 1965 Single nos EUA, 1965 <i>"Yesterday"... and Today</i> , 1966

Yesterday

All my troubles seemed so far away
Now it looks as though they're here to stay
Oh, I believe in yesterday

Suddenly

I'm not half the man I used to be
There's a shadow hanging over me
Oh yesterday came suddenly

Why she had to go I don't know, she wouldn't say
I said something wrong, now I long for yesterday

Yesterday

Love was such an easy game to play
Now I need a place to hide away
Oh I believe in yesterday

Why she had to go I don't know, she wouldn't say
I said something wrong, now I long for yesterday

Yesterday
Love was such an easy game to play
Now I need a place to hide away
Oh I believe in yesterday



Vista do "sótão" da Wimpole Street. Londres, 1964

CASA DA FAMÍLIA ASHER NA WIMPOLE STREET. UM QUARTINHO no sótão com janela. A mansarda. O ambiente ideal para um artista.

A Ali não havia espaço para eu guardar meus discos – muitos deles eram enviados para mim dos Estados Unidos antes de estarem disponíveis no Reino Unido. Eu tinha que deixá-los do lado de fora, no patamar. Mas, não sei como, cabia um piano ali – um pianinho com as pernas serradas, bem ao lado da minha cama. Em algum lugar de um sonho, escutei esta melodia. Acordei pensando: “Que melodia adorável! De quem será que ela é? Fred Astaire? Cole Porter? De quem é?”.

Caí da cama e vi o piano bem ali ao meu lado. Pensei em tentar descobrir como a canção continuava. Achei que era um clássico que eu tinha ouvido anos antes e tinha me esquecido. Acabei de ouvir essa melodia e agora já tenho uns acordes. E para solidificá-la na cabeça, eu esbocei uma letra provisória: “*scrambled eggs, oh my baby, how I love your legs, scrambled eggs*”. Eu não usava muito essas letras provisórias. Raramente eu fazia isso.

Então, eu tinha essa melodia, e acho que a primeira pessoa que eu vi naquela manhã ao sair de casa foi John. Perguntei: “Que canção é esta?”. Ele respondeu: “Não sei. Nunca a escutei antes”. Tive a mesma resposta de George Martin e de minha amiga, a cantora Alma Cogan, que tinha um conhecimento bem abrangente de canções populares. Semanas depois, ficou claro que ninguém conhecia a canção, e ela não existia, exceto na minha cabeça. Então, eu a reivindiquei e passei um tempo brincando com ela, desenvolvendo-a e aperfeiçoando-a. Era como encontrar uma nota de dez libras na rua.

Não muito tempo depois de a canção ter vindo até mim, estávamos trabalhando no filme *Help!* – embora na época o filme se chamasse *Eight Arms to Hold You*, mas não gostávamos

desse título. O filme *A Hard Day's Night* (*Os reis do iê-iê-iê*) tinha feito tanto sucesso no ano anterior que nos pressionaram para fazer uma sequência, mas simplesmente não acertavam o roteiro. Acho que rejeitamos tantos roteiros que, quando decidimos concordar com um, tínhamos apenas acabado de folhear, sem levá-lo muito a sério. Começamos a entender os atores que falam: “Eu adoraria trabalhar, meu bem, mas simplesmente não acho um roteiro decente”.



Com Ringo Starr e George Harrison no set de *Help!* Bahamas, 1965

Enfim concordamos com um enredo que envolvia recuperar o anel de Ringo. Era tudo um pouco confuso e não nos interessamos muito. Acho que naquela época estávamos mais interessados em fumar maconha. Decorar as falas não era uma prioridade. Às vezes, só líamos com atenção no carro, a caminho de filmar a cena! Para ser franco, estávamos começando a ir além dessas caricaturas “mop top” com as quais éramos

rotulados. Mas uma coisa o filme tinha a seu favor. Se disséssemos algo como: “Podemos ir a um lugar legal para filmar esta parte?”, eles diziam que sim. Pular de um lugar a outro pode não ter ajudado muito o filme, mas foi divertido. Dizíamos coisas como: “Nunca estive no Caribe. Pode incluir isso na história, por favor?”. E eles incluíam. “Já esquiamam antes?”. “Não!”. “Ok, vamos colocar isso no filme também!”

Tudo isso estava rolando durante a incubação de “Yesterday” e, quando havia uma chance, eu fazia questão de ter um piano por perto, para que eu pudesse trabalhar na canção. Acho que a parte do contraste foi composta no set. E chegou ao ponto em que o diretor do filme, Richard Lester, começou a se irritar quando ouvia a canção. Um dia ele gritou: “Se eu ouvir esse negócio de novo, eu mando levar embora o maldito piano!”. Não ajudou muito o fato de ele ter me perguntado o nome da canção e ter ouvido como resposta: “Scrambled Eggs”.

Fazer a música foi tranquilo, mas para a letra eu ainda só tinha o verso “*scrambled eggs, oh my baby, how I love your legs, scrambled eggs*”. Assim, durante uma pausa nas filmagens, Jane e eu fomos a Portugal tirar uma folga. Aterrissamos em Lisboa e pegamos a rodovia. Rodamos três horas e pouco – cerca de 290 km – até Albufeira, perto de Faro. Íamos nos hospedar na casa de Bruce Welch. Ele era um sujeito muito generoso da banda de Cliff Richard, The Shadows, e combinamos de nos encontrar lá para ele nos mostrar o apartamento que ia nos emprestar. Na estrada de Albufeira, e eu ali, no banco traseiro do carro, sem fazer nada. Fazia muito calor e tinha uma poeira no ar, e eu ali, entorpecido pelo cansaço. Uma das coisas que eu gosto de fazer quando me sinto assim é me esforçar para pensar. “*Scrambled eggs, tan, tan, tan...* O que pode funcionar aqui?”. Comecei a

experimentar as opções. Para manter a melodia, eu teria que encaixar as sílabas em torno dela. *Scram-bled eggs* – três sílabas. Você tem possibilidades como “*yes-ter-day*” e “*sud-den-ly*”. Também me lembro de ter pensado: “As pessoas gostam de canções tristes”. Eu me lembro de ter pensado que até eu gosto de canções tristes. Ao chegarmos a Albufeira, eu já tinha a letra completa.

Quando voltamos para casa, mostrei a canção à banda e, embora às vezes a tocássemos como um quarteto nos shows, na hora de gravar, Ringo disse: “Acho que esta canção não precisa de bateria”. George acrescentou: “Também não tenho certeza se ela precisa de minha guitarra”. E então John emendou: “Não consigo pensar em nada. Acho que você deveria fazer isso sozinho. É realmente uma canção solo”. Veja bem, esse foi um fato bem significativo na época, porque nunca havíamos gravado assim antes. Sempre era a banda.

Após certa hesitação, decidi arriscar, e George Martin – que já era nosso produtor havia alguns anos e, embora ainda não tivesse quarenta anos, era alguém em quem confiávamos e que admirávamos – teve a ideia de colocar um quarteto de cordas para me acompanhar. Fiquei preocupado com aquilo; achei que soaria muito clássico. Mas, como sempre, ele disse em tom paternal: “Vamos só experimentar. Se você não gostar, é só tirar”. Então fui à casa dele, tomamos uma xícara de chá e trabalhamos no arranjo das cordas. George achou que uma boa referência seria Bach. Tentando manter um ar moderno, eu quis introduzir umas notas que Bach não teria pensado em usar, então adicionamos a sétima bemolizada, também conhecida como uma “blue note”, característica do blues, que expressa tristeza. Portanto, era um arranjo bem diferenciado.

YESTERDAY.

Yesterday, all my troubles seemed so far away,
now it looks as though they're here to stay
oh I believe in yesterday.

Suddenly, I'm not half the man I used to be
There's a shadow hanging over me
Yesterday came suddenly.

middle:

Why she had to go, I don't know
she wouldn't say,
I said something wrong, now I long
for yesterday.....

Yesterday, love was such an easy game to play
Now I need a place to hide away
oh I believe in yesterday.

Outra coisa que aconteceu nessa época é que percebemos que a canção soaria melhor na tonalidade de Fá. Mas eu a compus em Sol. Você pode se acostumar a tocar uma canção com certos acordes, e se tentar tocá-los diferente no violão, tem que reaprender a canção, e isso pode alterar a maneira como ela soa. Se você quiser algo mais agudo, pode usar um pequeno dispositivo chamado capotasto. Mas se quiser algo mais grave, nem sempre é tão fácil; pode faltar espaço. Então, o que fizemos aqui foi afinar o violão um tom abaixo. Ou seja, quando você está tocando a nota Sol, na verdade ela soa como a nota Fá. Hoje

esses tipos de afinações diferentes são bastante comuns, mas na época afinar todas as seis cordas em um tom abaixo era uma novidade. Assim, na prática, agora eu poderia tocar o violão do modo que eu compus a canção, mas no tom que a nosso ver soava melhor.

Outra coisa interessante sobre “Yesterday” é que ela quase foi gravada como uma canção eletrônica de vanguarda. Quando tentávamos descobrir como gravá-la, eu andava muito interessado pelo intrigante trabalho de Delia Derbyshire. Pioneira da música eletrônica, ela trabalhava no BBC Radiophonic Workshop, e é provavelmente mais conhecida por seu trabalho na canção-tema do seriado *Doctor Who*. Anos antes, George Martin tinha feito uns trabalhos com o Radiophonic Workshop e produziu o primeiro lançamento comercial deles, com a canção “Time Beat”, sob o pseudônimo de Ray Cathode. Encontrei-me com Delia, e ela me levou a uma cabana que tinha no jardim, uma espécie de laboratório. E conversamos sobre como ela trabalhava, mas no final concordamos com o arranjo de George.

Quando o álbum *Help!* foi lançado, Dick Lester estava de férias, então enviei a ele uma cópia com um bilhete dizendo: “Espero que você goste de ‘Scrambled Eggs!’” E a canção foi um fenômeno comercial. A gravadora quis lançá-la como single. Não os autorizamos a fazer isso no Reino Unido, afinal de contas, éramos uma banda de rock’n’roll. Mas foi lançada como single nos Estados Unidos porque não morávamos lá. E muita gente boa aproveitou para fazer covers; a de Marvin Gaye é uma das minhas favoritas. Margaret Asher também utilizou a canção como prova para seus alunos na Guildhall School of Music.

Ainda é estranho para mim quando as pessoas me dizem que “Yesterday” é a música pop número um de todos os tempos. Ao

que parece, a *Rolling Stone* a descreveu como a melhor canção do século 20. Tudo parece grandioso demais para algo que veio ao mundo de forma tão misteriosa.

Certas pessoas acham difícil de acreditar que eu tinha só 22 anos quando eu compus “Yesterday”. Cada vez que eu digo que não sou nem metade do homem que eu costumava ser (“*I’m not half the man I used to be*”), eu lembro que perdi a minha mãe cerca de oito anos antes disso. Quando me sugerem que esta canção é sobre “perder a mãe”, eu sempre digo: “Creio que não”. Mas, sabe, quanto mais penso neste verso – “*Why she had to go I don’t know, she wouldn’t say*” –, mais eu percebo que talvez isso tenha feito parte do pano de fundo, do inconsciente por trás dessa canção, afinal. Era tão estranho simplesmente nem termos discutido a perda de nossa mãe para o câncer. Mal sabíamos o que era câncer, mas hoje não me surpreende que a experiência toda tenha vindo à tona nesta canção, em que a doçura compete com uma dor que você não consegue descrever.

Um tempinho atrás, alguém me perguntou se eu me relaciono de maneira diferente com as minhas canções à medida que envelheço. A gravação em si não se altera, mas é claro, continuamos a envelhecer e evoluir, e conforme você envelhece, a relação com a canção também pode evoluir. Quando eu compus “Yesterday”, eu tinha acabado de me transferir de Liverpool a Londres e começava a vislumbrar um novo mundo de possibilidades se abrindo diante de mim. Mas todos os meus “*yesterdays*”, meus dias de ontem, abrangiam um período bem pequeno naquele ponto. Agora a canção parece ainda mais significativa – sim, mais pungente –, por causa do tempo que se passou desde que eu a escrevi. Tenho que admitir: esse é um

aspecto do processo de compor e tocar canções do qual eu gosto muito.



Partitura de "Yesterday" manuscrita por George Martin, assinada por Paul, John Lennon e "Mozart", 1965



Richard Lester. Londres, 1989

E chegou ao ponto em que o diretor do filme, Richard Lester, começou a se irritar quando ouvia a canção. Um dia ele gritou: “Se eu ouvir esse negócio de novo, eu mando levar embora o maldito piano!”.



Filmando *Help!* Alpes austríacos, 1965

You Never Give Me Your Money

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Olympic Sound Studios, Londres; e Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Abbey Road</i> , 1969

You never give me your money
You only give me your funny paper
And in the middle of negotiations
You break down

I never give you my number
I only give you my situation
And in the middle of investigation
I break down

Out of college, money spent
See no future, pay no rent
All the money's gone
Nowhere to go

Any jobber got the sack
Monday morning turning back
Yellow lorry slow
Nowhere to go

But oh, that magic feeling
Nowhere to go
Oh that magic feeling
Nowhere to go, nowhere to go

One sweet dream
Pick up the bags and get in the limousine
Soon we'll be away from here
Step on the gas and wipe that tear away
One sweet dream
Came true today

One, two, three, four, five, six, seven
All good children go to heaven

TODA A SITUAÇÃO DOS BEATLES FICOU MUITO PESADA. NESTA época, a palavra “*heavy*” adquiriu um significado bem específico para mim. Significava mais do que opressivo. Significava ter que ir às reuniões e ficar sentado na sala da diretoria com todos os outros Beatles, com os contadores e com esse cara, Allen Klein. Ele era um vigarista de Nova York que tinha ido a Londres e conversado com os Rolling Stones a fim de convencê-los de que era o homem certo para eles. Antes disso, ele já havia persuadido Sam Cooke de que era o homem certo para ele. Algo não cheirava bem, mas os outros não

perceberam isso, então brigamos e fui voto vencido. Tentei ser o sr. Racional e o sr. Sensato e dei com os burros n'água.

Era o início de 1969, e os Beatles já estavam começando a se separar. John disse que estava saindo, e Allen Klein nos pediu para não contarmos a ninguém, pois estava prestes a fechar um acordo com a Capitol Records. Por uns meses, tivemos que ficar calados. Vivíamos uma mentira, sabendo que John tinha deixado a banda.

Tanto Allen Klein quanto Dick James, que tinha vendido a Northern Songs e o catálogo de nossas canções sem nos dar a chance de comprar a empresa, faziam parte do pano de fundo desta canção. O pessoal que nos ferrou e ainda tentava nos ferrar. É fascinante o quanto isso fica óbvio na canção. Tínhamos sacado qual era a deles, e eles devem ter sacado que tínhamos sacado. Não poderíamos ter sido mais diretos em relação a isso. O fato é que na infância recebíamos dinheiro para pequenos gastos. Alguém nos dava uma graninha no fim de semana, e era assim que a vida funcionava. Continuávamos sendo um pouco assim. A primeira vez que recebemos uma bolada, tivemos que consultar os contadores, e eles nos perguntaram o que faríamos com a grana. Dissemos que íamos deixar no banco. Naquele tempo, você ainda ganhava dinheiro com os juros da poupança. Mas alertaram: “Não, não, não. Não é assim que se faz. Vocês têm que investir”.

Eu não queria fazer isso, porque eu considerava esses investimentos muito arriscados. Sabíamos que esses ativos renderiam dividendos um dia, mas não entendíamos direito. Assim, toda essa ideia de dinheiro sem valor (“*funny money*”) estava bem nítida em nossas mentes. Contratos eram escritos em papel sem valor (“*funny paper*”). Por trás da canção está a

ideia de que o contrato é uma relação entre duas pessoas. As negociações são ao mesmo tempo negociações comerciais e negociações românticas. Estou pensando nos versos: “*And in the middle of negotiations/ You break down*”. O colapso nas negociações também é uma espécie de colapso nervoso.

O problema era que, nessa fase, tudo estava em negociação, e ruídos na comunicação estavam na ordem do dia. Não fazíamos mais composições juntos. Cada um trazia um pedacinho aqui, outro ali. E todos nós sabíamos: aquela fase de nossas vidas, de sermos os Beatles, ia chegando ao fim. Estávamos trabalhando em um álbum e sabíamos que provavelmente seria nosso último lançamento. Embora *Let It Be* tenha sido lançado mais tarde, *Abbey Road* foi de fato o último álbum que gravamos em estúdio.

Mas tinha um lado positivo nisso tudo. Eu havia me casado com Linda, e o nosso relacionamento servia como trégua para essas sombrias lutas internas e questões financeiras. Os versos “*One sweet dream/ Pick up the bags and get in the limousine*” faziam alusão a como Linda e eu ainda conseguíamos sumir por um fim de semana no interior. Foi isso que me salvou.

3. One sweet dream
 6 She came in through the bathroom window
 → One there was a way (Golden Slumbers)
 → Carry that weight.
 5. Her Majesty.
 1. You never give me your money
 2. Out of college, money spent.
 Here comes the Sun King
 4. Polythene Pass
 Mean winter mustard ←

I'll never do you no harm.
 Junk
 (Bathroom window)
 Her Majesty
 Carry that weight (Golden Slumbers) ☺
 Weather
 You never give me your money / out of college.
 Maxwell's Silver Hammer.
 Teddy Boy
 Let it be
 Long & winding road
 The right thing





Dia do casamento, 1969



Linda fotografada por Maureen Starkey. Escritório da Apple, Londres, 1969



Com John Eastman, John Lennon, Yoko Ono, Allen Klein, Maureen Starkey, Ringo Starr e Peter Howard. Escritório da Apple, Londres, 1969

O problema era que, nessa fase, tudo estava em negociação, e ruídos na comunicação estavam na ordem do dia. Não fazíamos mais composições juntos. Cada um trazia um pedacinho aqui, outro ali. E todos nós sabíamos que aquela fase de nossas vidas, de sermos os Beatles, ia chegando ao fim.

You Tell Me

COMPOSITOR	Paul McCartney
ARTISTA	Paul McCartney
GRAVAÇÃO	Abbey Road Studios, Londres; e Hog Hill Mill, Sussex
LANÇAMENTO	<i>Memory Almost Full</i> , 2007

When was that summer when the skies were blue?
The bright red cardinal flew down from his tree
You tell me

When was that summer when it never rained?
The air was buzzing with the sweet old honeybee
Let's see
You tell me

Were we there, was it real?
Is it truly how I feel?
Maybe
You tell me

Were we there, is it true?

Was I really there with you?

Let's see

You tell me

When was that summer of a dozen words?

The butterflies and hummingbirds flew free

Let's see

You tell me

Let's see

You tell me

TEM AQUELA ANTIGA CANÇÃO DE MAURICE CHEVALIER, DO FILME *GIGI*, chamada “I Remember It Well”, que diz assim: “*We met at nine, we met at eight, I was on time, no, you were late/ Ah, yes, I remember it well*”. Eu amo isso. Uma ótima e pequena rotina. O homem da canção não se lembra muito bem, mas a mulher sim, e “You Tell Me” tem um pouco disso.

Isso é lembrança pura. Muitas vezes eu penso: “Meu Deus, eu conheci Elvis Presley de verdade. Estive mesmo na casa dele e foi um momento que aconteceu de verdade”. Não há como questionar esse fato. Simplesmente aconteceu. Às vezes, eu me belisco e penso: “Sentei no mesmo sofá que Elvis, falando sobre essas coisas?”. Quero me recordar disso com uma nitidez 300% maior. Quero recuperar aqueles momentos: “*Were we there, was it real?/ Is it truly how I feel?/ Maybe You tell me*”.

A canção pertence ao álbum *Memory Almost Full*. Pouco após o lançamento, me alertaram que o título do álbum é um anagrama perfeito de “*For my soulmate LLM*” (“Para minha alma gêmea, LLM”) – o nome do meio de Linda era Louise. Isso não foi proposital, mas o mistério nisso me atrai. De fato, o título do

álbum veio de um aviso no meu celular dizendo que eu tinha muita coisa nele. E pensei: “Hoje em dia, as nossas memórias estão sempre quase cheias; é tanta coisa rolando”. Pareceu-me um jeito poético de resumir a vida moderna.

O pai de Linda tinha uma casa em Hamptons, e comecei a sair com ela por lá. Isso foi há mais de quarenta anos – talvez mais de cinquenta. Acho que foi lá também que escrevi esta canção, no princípio dos anos 2000, e talvez tenha sido essa a origem do verso sobre o cardeal-vermelho-do-norte (“*red cardinal*”), já que eles são comuns por lá. “*When was that summer of a dozen words?*”. Quando tudo vai bem, ninguém precisa falar. Você fica ali, sentado, na companhia de alguém, lendo um livro ou um jornal, e ninguém precisa falar, porque não há necessidade; você está à vontade. “*When was that summer when it never rained?*”. O que atrai nisso é que nem tento me lembrar qual foi o verão em que não choveu.

Eu me lembro de ter ouvido uma história. Foi na década de 1960, quando todos os olhares estavam voltados à Índia e ao misticismo indiano. Um cara foi visitar um amigo, entrou na sala e ficou lá sentado num cantinho. Um sequer dirigiu a palavra ao outro. A ideia por trás disso era que os dois eram tão bons amigos que só falavam se tivessem algo a dizer. Sem jogar conversa fora, sem coisas do tipo “Como é que foi o seu time no outro dia?”. Um estava plenamente à vontade na presença do outro, não precisavam dizer nada. Só falavam se houvesse algo significativo a falar. Gostei da imagem de paz nessa sala.

David Gilmour e Paul Weller, dois músicos cuja opinião eu valorizo, me enviaram mensagens independentes, dizendo: “Uau, eu gosto desta”. Queriam me dizer que, dentre as minhas canções, esta era uma de suas favoritas. O nosso principal

feedback costuma vir dos críticos, então é bom receber um retorno de gente que ouviu a canção, especialmente músicos de verdade, e se comoveram a ponto de manifestar isso por escrito. Hoje em dia, é uma mensagem no seu telefone; atualmente pouca gente se dá ao trabalho de usar o belo e antigo papel de carta Basildon Bond e deixar os pensamentos se expandirem um pouco.

Já não escrevo tantas cartas de próprio punho, mas tenho que admitir que aprecio a arte da caligrafia. Eu curti a prática de caligrafia na escola, e eu tinha uma letra “apropriada”. Sinto falta dos antigos papéis de carta. Eu amo a polidez de escrever cartas. George Martin sempre escrevia uma carta para me agradecer por seu presente de aniversário. Tínhamos feito “When I’m Sixty-Four” juntos, então eu sempre enviava uma garrafa de vinho de aniversário e ele me escrevia um bilhete muito elegante. Uma delícia de ler. Guardei a maioria desses bilhetes. A viúva de George, Lady Judy Martin, é igualmente sensível. Era assim que funcionavam as coisas na minha adolescência, mas escrever cartas era algo que nos fazia pertencer a uma classe. Não conheço muitos de meus amigos da classe trabalhadora em nossa rua que faziam isso, mas na minha família sim, e tive amigos mais tarde, que moravam em lugares como Hampstead, que abriam sua correspondência de manhã e a respondiam. Eles tinham um daqueles pequenos abridores de envelope e suas cartas eram bem organizadas: “Caro Henry, que surpresa receber notícias suas. Eu estava justamente pensando em você outro dia...”. Eu aprecio a civilidade disso.



Com Paul Weller. AIR Studios, Londres, 1982

Sabe, para a classe trabalhadora, o equivalente das cartas era o cartão-postal. Era praxe escrever algo divertido. Você podia dizer, por exemplo, que no ar zunia a velha e doce abelha (“*The air was buzzing with the sweet old honeybee*”). Hoje temos o Instagram, mas o cartão-postal era o Instagram daquela época.

PERU:

Mainly mestizo & indian. Boundaries indeterminate. Until 1940's boundaries in dispute. Home of the Incas. An Andean country, including part of Pacific coast + pt. of Amazon Basin. ∴ varied features + climate.

Coastal Region. mostly no coast range.

From 3°S to 18°S lat. Hot desert climate.

Mechanism is same as N. Chile (Cold Offshore current etc....) Condensation - fog; the "garua". Sufficient moisture for some drought resisting plants. Series of sea-bird inhabited islands - guano (droppings) for fertilizer. Deposits depleted by ruthless collectors. In 1919 the president of ~~Chile~~ Peru reorganised trade. Limited diggings etc... Important crops —



Fotografia familiar dos McCartney e Eastman. East Hampton, 1975

YOU TELL ME.

- 3 min
- ① When was that summer when the skies were blue,
the bright red cardinal flew down ^{FROM THE TREE} ~~from the tree~~,
~~(lets see)~~ - you tell me.
- ② When was that summer when it never rained
The air was ^(buzzing) ~~booming~~ with the sweet old honey bee
~~lets see~~ - you tell me.
lets see
- m
1
D [whose me there, was it real
as it ^(TRULY) ~~is~~ ^(How) ~~is~~ ^{of} feel,
~~lets see~~ - you tell me. / chord/ repeat line.
maybe
- ③ ~~When was that summer when the air was still~~
~~A fragrant perfume ^{ocean breeze} filtered from the sea.~~
SOLO ~~lets see~~ - you tell me
- m
1
D [were me there, is it true
was I really there with you
lets see - you tell me.
- When was that summer of the blazing heat
The air was buzzing with the sweet old honey bee
maybe ~~lets see~~ - you tell me. REPEAT
- ④ When was that summer of a dozen words
The butterflies & humming birds ^(FLOW) ~~flow~~ free
lets see - you tell me
(REPEAT) END.

Saturday

POST

CARD

GREETINGS AND BEST WISHES

ADDRESS ONLY

British
Manufacture

This is a picture of the Devil's
 Bridge, we went there
 yesterday.
 Thanks very much for
 the food parcel, I got it
 this morning. Last night
 we had our first drop
 of rain, but it stopped
 before we got up. We're
 still having a lot of fun.
 Mr. & Mrs. Moy. (Roger's parents) came today love. Paul

MR. & MRS.
 MCCARTNEY
 20 FORTHLIN RD.
 NR. MATHER AVE.
 LIVERPOOL 18

will be home on Monday, I think.
 CHEERIO - PAUL and GEORGE

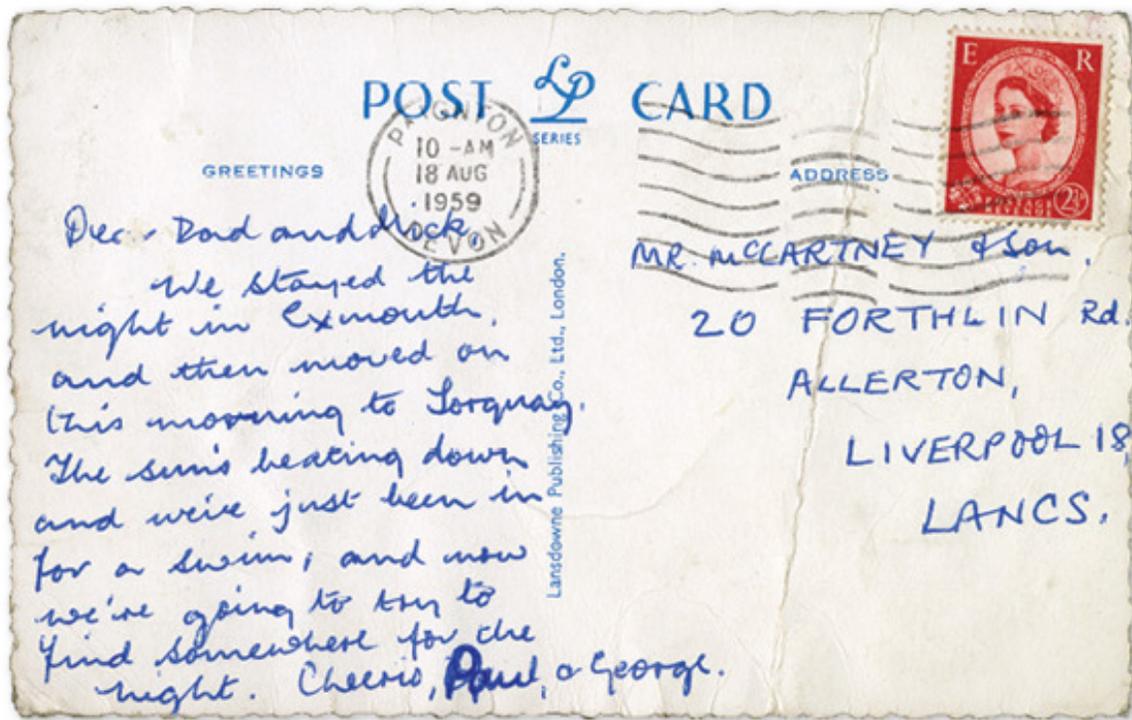
SUNDAY,



Dear Dad and Mum
 Since the last post card
 we have been to Plymouth,
 Bideford, Barnstaple,
 Alfracombe, Chiptow,
 Newport, Porthpool, Harled,
 and Pwllheli. We are
 staying tonight at
 Mrs. Roberts. She is a friend
 of Mike and Betts. I borrowed
 2 quid from Mike because I was broke

WITH GREETINGS AND BEST WISHES

MR. MCCARTNEY
 (and son)
 20 FORTHLIN RD.
 ALLERTON,
 LIVERPOOL 18
 LANCs.



POST CARD

GREETINGS

POST OFFICE
EXETER
10-AM
18 AUG
1959

ADDRESS



Dec. Dad and I
We stayed the night in Exmouth, and then moved on this morning to Torquay. The sun's heating down and we've just been in for a swim; and now we're going to try to find somewhere for the night. Cheers, Paul & George.

Landowne Publishing Co., Ltd., London.

MR. MCCARTNEY & SON
20 FORTHLIN Rd.
ALLERTON,
LIVERPOOL 18,
LANCS.

Cartões-postais de família da década de 1950

Your Mother Should Know

COMPOSITORES	Paul McCartney e John Lennon
ARTISTA	The Beatles
GRAVAÇÃO	Chappell Recording Studios, Londres; e Abbey Road Studios, Londres
LANÇAMENTO	<i>Magical Mystery Tour</i> , 1967

Let's all get up and dance to a song
That was a hit before your mother was born
Though she was born a long, long time ago
Your mother should know
Your mother should know
Sing it again

Let's all get up and dance to a song
That was a hit before your mother was born
Though she was born a long, long time ago
Your mother should know
Your mother should know

Lift up your hearts and sing me a song
That was a hit before your mother was born

Though she was born a long, long time ago
Your mother should know
Your mother should know

Sing it again

Da, da, da, da, da, da, da, da, da
Da, da, da, da, da, da, da, da, da, da
Though she was born a long, long time ago
Your mother should know
Your mother should know

QUANDO EU TINHA 24, 25 ANOS, A MINHA TIA JIN VEIO DE Liverpool para me visitar em Londres. O motivo? Falar comigo sobre o quanto era pecaminoso fumar maconha. Enviada pela família como emissária, o cognome dela era “Controle”. Devia ter chegado a notícia de que o “nosso Paul” estava ficando um pouco doidão em Londres, então alguém precisava ir dar uma olhadinha como é que ele andava. Seja como for, ela veio me visitar na Cavendish Avenue, onde eu morava havia algum tempo. Quando você recebe visita de uma tia, faz algumas das coisas antigas que fazia quando era mais jovem. Fiquei por ali de boa, tocando um pianinho, tomando um drinque, jogando baralho e batendo um bom e prazeroso papo. Foi uma atmosfera carinhosa, e a canção surgiu desse sentimento de família.

A frase conhecida que assombra a canção é “mamãe sabe mais”, e muitos de nossos fãs começavam a pensar que os pais deles eram só um bando de velhos idiotas sem noção sobre nada. Mas, de fato, uma parcela desses pais pode ter nutrido um sentimento bem intenso de que os Beatles eram perigosos. Isso

não chegou a nos incomodar muito, porque sabíamos que não éramos perigosos, e o nosso trabalho é essencialmente muito otimista e muito bem-intencionado.

Sem dúvida, “Your Mother Should Know” se enquadra nessa categoria. É um pensamento muito simples, mesmo, que pode se traduzir facilmente no tipo de canção ao estilo *ragtime*, popular no tempo de meus pais. Na época, ninguém percebeu isso, mas sem dúvida éramos grandes fãs da música da geração de nossos pais. Reconhecíamos o impacto das melodias memoráveis e da estrutura de muitas dessas canções. Algo naquela estrutura – estrofe, refrão, estrofe, refrão, contraste, estrofe, refrão – tornava essas canções duradouras.

Hoje em dia, eu brinco com as pessoas quando estamos em um clube, restaurante ou academia e ouvimos uma batida monótona que se prolonga por quatro ou cinco minutos. Sempre imagino um compositor clássico como Cole Porter – que costumava compor nessa estrutura de estrofe-refrão-contraste – voltando e ouvindo esse tipo de “música”. Provavelmente nem reconheceria essa bate-estaca como música de verdade.

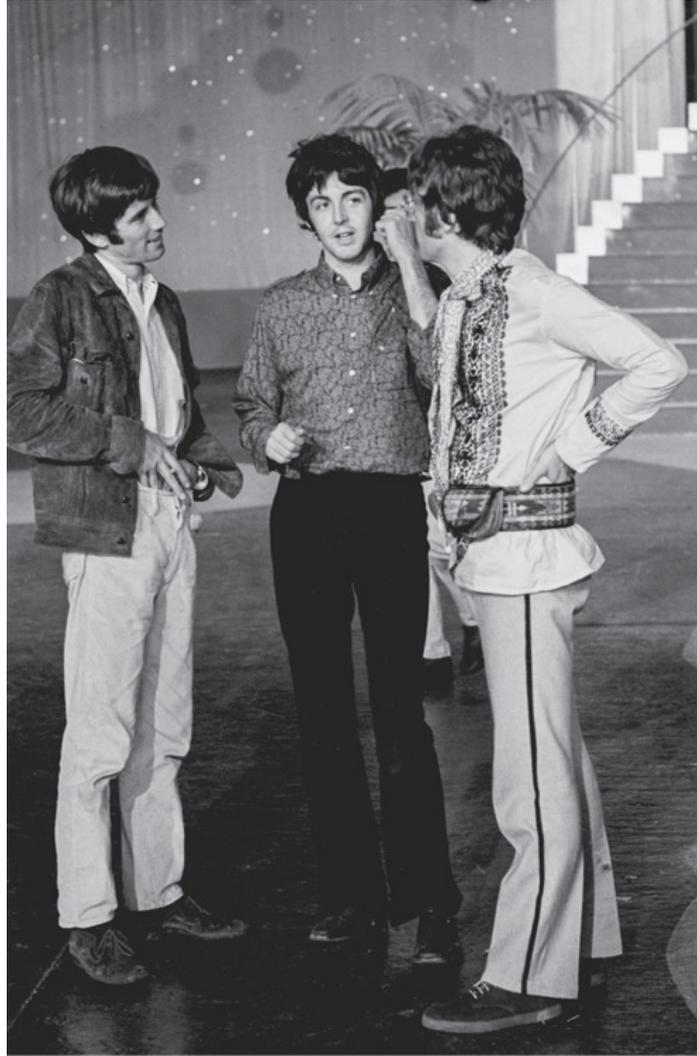
Sei que estou correndo o risco de soar igualzinho ao pessoal que rotulou os Beatles como porcaria e vaticinou que nossas canções não iam durar. Lembro-me de que meu pai dizia que o pai *dele* reclamava da música que ele tocava, o jazz de Chicago – Jelly Roll Morton e Louis Armstrong –, dizendo que aquilo era “bateção de lata”.

Mas tudo se resume ao que é popular na época, e suponho que a palavra “hit” ressoa. Afinal de contas, o nosso ramo era compor sucessos para os Beatles. Na verdade, hoje continuo nesse ramo. Não vejo problema algum em tentar compor sucessos. Você pode considerar a palavra “hit” de duas maneiras

– comercialismo descarado ou tentativa de comover as pessoas. No fundo, sabíamos: aquilo que transformava uma canção em sucesso antes de sua mãe ter nascido (“*before your mother was born*”) era justamente o que vai transformar uma canção em sucesso no presente e no futuro. Eu digo “justamente”, mas na verdade o que nos une é uma qualidade intangível. É isso que nos torna uma comunidade mundial de ouvintes.



Com a tia Jin e a prima Cath. Liverpool, 1967



Com John Lennon no set de *Magical Mystery Tour*. RAF West Malling, Kent, 1967



Agradecimentos

Agradecimentos especiais a Nancy, meus filhos e minha família amorosa, e também a John Eastman, Lee Eastman, Robert Weil e Stuart Proffitt.

MPL

Alex Parker

Aoife Corbett

Ben Humphreys

Issy Bingham

Mark Levy

Nancy Jeffries

Nansong Lue

Patricia O'Hearn

Richard Miller

Sarah Brown

Steve Ithell

E todos da MPL Londres

Liveright/W.W. Norton

Anna Oler

Cordelia Calvert

Don Rifkin

Drake McFeely

Elisabeth Kerr
Elizabeth Clementson
Gabriel Kachuck
Haley Bracken
Joe Lops
Julia Reidhead
Nick Curley
Peter Miller
Rebecca Homiski
Stephanie Hiebert
Steve Attardo
Steven Pace
William Rusin

Allen Lane/Penguin Press

Alice Skinner
Isabel Blake
Jim Stoddart
Katy Banyard
Liz Parsons
Rebecca Lee
Sam Voulters
Thi Dinh

DESIGN

Triboro

Créditos

VOLUME 1

Capa e contracapa: Letras manuscritas de “Average Person” e “Band on the Run”, cortesia de MPL Communications Inc/Ltd

Guarda de livro frontal: Fotografia de Linda McCartney. © 1982 Paul McCartney

Guarda de livro traseira: Fotografia de Linda McCartney. © 1969 Paul McCartney

VOLUME 2

Capa e contracapa: Letras manuscritas de “When I’m Sixty-Four” e “Penny Lane”, cortesia de MPL Communications Inc/Ltd

Guarda de livro frontal: Fotografia de Linda McCartney. © 1979 Paul McCartney

Guarda de livro traseira: Fotografia de Linda McCartney. © 1978 Paul McCartney

FOTOGRAFIAS

Todas as fotografias de Linda McCartney © Paul McCartney ou do arquivo da MPL archive © MPL Communications Inc/Ltd, à exceção das seguintes:

Página 6 (em cima) © Getty Images / Bettmann Archive

Página 6 (embaixo) © Getty Images / Mirrorpix

Páginas 8 (em cima), 311, 356-357, 443, 586 (em cima) © Apple Corps Ltd.

Páginas 9, 11, 66 (embaixo à esquerda), 67, 213 (embaixo), 284, 435, 506, 509, 605, 619, 679 (embaixo), 718, 837 © Paul McCartney /

Fotógrafo: Paul McCartney

Página 13 © Trinity Mirror / Mirrorpix / Alamy Stock Photo

Página 27 © Keystone Press / Alamy Stock Photo

Páginas 36 (embaixo à esquerda), 251, 261, 290-291, 482-483, 607, 811, 813 © Mary McCartney

Página 69 Cortesia de STUDIOCANAL / James Gillham

Páginas 106-107 © Getty Images / Larry Ellis

Página 136 © Pictorial Press Ltd / Alamy Stock Photo

Páginas 162 (em cima), 328, 329, 344-345, 349 (em cima), 349 (embaixo), 477 (em cima à esquerda e em cima à direita), 595, 652 (em cima), 653, 729 © Mike McCartney

Página 186 © Getty Images / V&A Images

Página 211 © Getty Images / Don Cravens

Página 213 (em cima) © Getty Images / Mirrorpix

Página 270 (à direita) © Getty Images / Express

Página 271 © 2018 PA Images / Alamy Stock Photo

Página 287 René Magritte pintura e pôster no segundo plano. Usado com permissão. René Magritte © 2021 C. Herscovici / Artists Rights Society (ARS), Nova York

Página 389 © AHDN, LLC, cortesia de Bruce e Martha Karsh

Página 555 © Getty Images / Manchester Daily Express

Página 556 (em cima) © Geoff Rhind

Páginas 556 (embaixo), 587 (embaixo) © Subafilms Ltd

Página 569 The Quarry Men © Getty Images / Michael Ochs Archives

Página 775 Rupert Bear Cortesia de Universal Studios Licensing LLC

Página 784 (embaixo) © Trinity Mirror / Mirrorpix / Alamy Stock Photo

Página 787 © Trinity Mirror / Mirrorpix / Alamy Stock Photo

RECORDAÇÕES

Todas as recordações do arquivo MPL © Paul McCartney / MPL Communications Inc/Ltd, à exceção dos seguintes:

Páginas 8 (embaixo), 107 (embaixo), 110 (embaixo à esquerda), 241 (embaixo), 273, 287 (em cima à direita e embaixo à direita), 289 embaixo), 319, 428 © Apple Corps Ltd.

Página 68 – Disco “A World Without Love”, Peter and Gordon © desconhecido

Páginas 128 (em cima e embaixo), 270 (embaixo à esquerda), 532, 563 pinturas © Paul McCartney

Página 187 © William Harry / Mersey Beat

Página 471 (em cima) Donald Duck © Disney

Página 832 © Subafilms Ltd.

Páginas 842-843 “Yesterday”, arranjo de George Martin, cortesia de George Martin / Airborn Productions Ltd.

LETRAS MANUSCRITAS

Página 159, “Eleanor Rigby”, e Página 235, “Good Day Sunshine”, cortesia de John Cage Notations Project Manuscript Scores, Northwestern University Music Library, Evanston, IL USA

Página 477, “Michelle”, cortesia de Hunter Davies e The British Library, Loan MS 86/9

Página 840, “Yesterday”, cortesia de Hunter Davies e The British Library, Loan MS 86/7

Todas as outras letras manuscritas cortesia de MPL Communications Inc/Ltd

CRÉDITOS DE CANÇÕES E POEMAS

“All My Loving”, “And I Love Her”, “Can’t Buy Me Love”, “Eight Days a Week”, “A Hard Day’s Night”, “I’ll Follow the Sun”, “I’ll Get You”, “She’s a Woman”, “Things We Said Today”: © 1963 a 1964 MPL Communications Inc e Sony Music Publishing LLC.

Administrados nos EUA por MPL Communications Inc e Sony Music Publishing LLC.

Administrados no mundo exceto EUA por Sony Music Publishing LLC.

Todos os direitos em nome de Sony Music Publishing LLC administrados por Sony Music Publishing LLC, 424 Church Street, Suite 1200, Nashville, TN 37219.

Todos os direitos reservados. Usado com permissão.

“Another Day”, “Average Person”, “Band on the Run”, “Café on the Left Bank”, “Country Dreamer”, “Dear Friend”, “Despite Repeated Warnings”, “Do It Now”, “Dress Me Up as a Robber”, “Eat at Home”, “Ebony and Ivory”, “Give Ireland Back to the Irish”, “Helen Wheels”, “Hi, Hi, Hi”, “I Don’t Know”, “I’m Carrying”, “Jet”, “Junior’s Farm”, “Let Me Roll It”, “Magneto and Titanium Man”, “Mrs. Vanderbilt”, “My Love”, “Nineteen Hundred and Eighty Five”, “No More Lonely Nights”, “Picasso’s Last Words (Drink to Me)”, “Single Pigeon”, “Spirits of Ancient Egypt”, “Uncle Albert/Admiral Halsey”, “Venus and Mars”/ “Rock Show”/ “Venus and Mars – Reprise”: © 1971 a 2018 MPL Communications Inc.

Todos os direitos reservados. Usado com permissão.

“Anything Goes”: Letra e música de Cole Porter. © 1934 (renovado) WB Music Corp.

Todos os direitos reservados. Usado com permissão de Alfred Music.

“Arrow Through Me”, “Calico Skies”, “Check My Machine”, “Coming Up”, “Confidante”, “Cook of the House”, “Distractions”, “Getting Closer”, “Ghosts of the Past Left Behind”, “Girls’ School”, “Golden Earth Girl”, “Great Day”, “Here Today”, “Hope of Deliverance”, “House of Wax”, “I Lost My Little Girl”, “In Spite of All the Danger”, “Jenny Wren”, “The Kiss of Venus”, “Let ‘Em In”, “London Town”, “Mull of Kintyre”, “My Valentine”, “The Note You Never Wrote”, “Nothing Too Much Just Out of Sight”, “Old Siam, Sir”, “Once Upon a Long Ago”, “Only Mama Knows”, “The Other Me”, “Pipes of Peace”, “Pretty Boys”, “Pretty Little Head”, “Put It There”, “San Ferry Anne”, “She’s Given Up Talking”, “Silly Love Songs”, “Simple as That”, “Somedays”, “Temporary Secretary”, “Too Much Rain”, “Tug of War”, “Warm and Beautiful”, “Waterfalls”, “We All Stand Together”, “We Got Married”, “When Winter Comes”, “Women and Wives”, “The World Tonight”, “The World You’re Coming Into”, “You Tell Me”:

© 1976 a 2020 MPL Communications Ltd,

Administrados por MPL Communications Inc.

Todos os direitos reservados. Usado com permissão.

“Back in the U.S.S.R.”, “Birthday”, “Blackbird”, “Carry That Weight”, “Come and Get It”, “A Day in the Life”, “Drive My Car”, “Eleanor Rigby”, “The End”, “Fixing a Hole”, “The Fool on the Hill”, “For No One”, “Get Back”, “Golden Slumbers”, “Good Day Sunshine”, “Goodbye”, “Got to Get You into My Life”, “Helter

Skelter”, “Her Majesty”, “Here, There and Everywhere”, “Hey Jude”, “Honey Pie”, “I Will”, “I’m Down”, “I’ve Got a Feeling”, “Junk”, “Lady Madonna”, “Let It Be”, “The Long and Winding Road”, “Lovely Rita”, “Martha My Dear”, “Maxwell’s Silver Hammer”, “Maybe I’m Amazed”, “Michelle”, “Mother Nature’s Son”, “Ob-La-Di, Ob-La-Da”, “Oh Woman, Oh Why”, “Paperback Writer”, “Penny Lane”, “Rocky Raccoon”, “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, “She Came in Through the Bathroom Window”, “She’s Leaving Home”, “Teddy Boy”, “Ticket to Ride”, “Too Many People”, “Two of Us”, “We Can Work It Out”, “When I’m Sixty-Four”, “Why Don’t We Do It in the Road?”, “With a Little Help from My Friends”, “Yellow Submarine”, “Yesterday”, “You Never Give Me Your Money”, “Your Mother Should Know”:

© 1965 a 1971 Sony Music Publishing LLC.

Todos os direitos administrados por Sony Music Publishing LLC, 424 Church Street, Suite 1200, Nashville, TN 37219.

Todos os direitos reservados. Usado com permissão.

“Bagpipe Music” de *Collected Poems* por Louis MacNeice (Faber & Faber):

© 1938 Reproduzido com permissão de David Higham Associates Ltd.

Todos os direitos reservados. Usado com permissão.

“Cheek to Cheek”: Do filme da RKO Radio *Top Hat*.

Letra e música de Irving Berlin.

© Copyright 1935 by Irving Berlin.

Copyright renovado.

Copyright internacional garantido. Todos os direitos reservados.

Reimpressos com permissão de Hal Leonard LLC.

“Every Night”: Escrita e composta por Paul McCartney.

© 1970 Sony Music Publishing LLC.

Todos os direitos administrados por Sony Music Publishing LLC,
424 Church Street, Suite 1200, Nashville, TN 37219.

Todos os direitos reservados. Usado com permissão.

“Frankie and Albert”: Letra e música de Huddie Ledbetter.

Coligido e adaptado por John A. Lomax e Alan Lomax.

TRO-© Copyright 1936 (Renovado) 1959

(Renovado) Folkways Music Publishers, Inc.,

New York, NY e Global Jukebox Publishing, Marshall, TX.

TRO-Folkways Music Publishers, Inc., controla todos os direitos
para o mundo exceto EUA

Todos os direitos reservados. Usado com permissão.

“From Me to You”, “I Saw Her Standing There”, “I Wanna Be Your
Man”, “She Loves You”:

© 1963 a 1964 MPL Communications Inc, e Gil Music Corp.

Administrados nos EUA por MPL Communications Inc e Round
Hill Works em nome de Gil Music Corp.

Administrados fora dos EUA por Round Hill Works em nome de
Gil Music Corp.

Todos os direitos reservados. Usado com permissão.

“How Do You Sleep?": Escrita por John Lennon. © 1971 Lenono
Music.

Todos os direitos reservados. Usado com permissão.

“I Want to Hold Your Hand”: © 1963 MPL Communications Inc,
Sony Music

Publishing LLC e Songs of Universal Inc.

Administrados nos EUA por MPL Communications Inc e nos EUA e Canadá por Songs of Universal Inc.

Administrados fora dos EUA e Canadá por Sony Music Publishing LLC., 424 Church Street, Suite 1200, Nashville, TN 37219.

Todos os direitos reservados. Usado com permissão.

“I’m Going in a Field”: Letra e música de Ivor Cutler.

© 1967. Todos os direitos reservados. Usado com permissão do Espólio de Ivor Cutler.

“Live and Let Die”: © 1973 MPL Communications Inc e Danjaq S.A., U.A Music Ltd.

Todos os direitos em nome de Danjaq S.A. e U.A. Music Ltd administrados por Sony Music Publishing LLC, 424 Church Street, Suite 1200, Nashville, TN 37219.

Todos os direitos reservados. Usado com permissão.

“Letting Go”: Escrita e composta por Paul McCartney e Linda McCartney.

© 1975 MPL Communications Inc

Todos os direitos reservados. Usado com permissão.

“Love in Vain Blues”: Letra e música de Robert Johnson.

© 1937 Standing Ovation e Encore Music.

Copyright renovado.

Todos os direitos administrados por Concord Music Publishing.

Todos os direitos reservados. Usado com permissão.

Reimpresso com permissão de Hal Leonard LLC.

“Love Me Do”: © 1962 MPL Communications Ltd e Lenono Music.
Administrado nos EUA por MPL Communications Inc e Lenono Music.

Administrado no Reino Unido por MPL Communications Inc.
Administrado no mundo exceto EUA e Reino Unido por Sony Music Publishing LLC, 424 Church Street, Suite 1200, Nashville, TN 37219.

Todos os direitos reservados. Usado com permissão.

“Medicine Jar”: Escrita e composta por Jimmy McCulloch e Colin Allen.

© 1975 MPL Communications Ltd, administrado por MPL Communications Inc.

Todos os direitos reservados. Usado com permissão.

“On My Way to Work”:

© 2013 MPL Communications Inc e MPL Communications Ltd, administrados por MPL Communications Inc.

Todos os direitos reservados. Usado com permissão.

“Please”: De Leon Robin e Ralph Rainger.

© 1932 Sony Music Publishing LLC.

Todos os direitos administrados por Sony Music Publishing LLC, 424 Church Street, Suite 1200, Nashville, TN 37219.

Todos os direitos reservados. Usado com permissão.

“Please Please Me”:

© 1963 MPL Communications Inc, Lenono Music e Universal / Dick James Music Ltd.

Administrados nos EUA por MPL Communications Inc e Lenono Music.

Administrados no mundo exceto EUA por Universal / Dick James Music Ltd.

Todos os direitos reservados. Usado com permissão.

“Say Say Say”:

© 1983 MPL Communications Inc and Mijac Music.

Todos os direitos em nome de Mijac Music administrados por Sony Music Publishing LLC, 424 Church Street, Suite 1200, Nashville, TN 37219.

Todos os direitos reservados. Usado com permissão.

“Strawberry Fields Forever”:

Escrita e composta por John Lennon e Paul McCartney.

© 1967 Sony Music Publishing LLC.

Todos os direitos administrados por Sony Music Publishing LLC, 424 Church Street, Suite 1200, Nashville, TN 37219.

Todos os direitos reservados. Usado com permissão.

“Tell Me Who He Is”:

© MPL Communications Inc.

Todos os direitos reservados. Usado com permissão.