

O leilão do Sargento Pimenta - por Martim Vasques da Cunha



*Sexual intercourse began
In nineteen sixty-three
(Which was rather late for me) —
Between the end of the Chaterley ban
And the Beatles first LP.
(Philip Larkin, Annus Mirabilis).*

*Ah, look at all the lonely people!
(The Beatles, Eleanor Rigby).*

Não é para qualquer um ser citado em um poema de Philip Larkin. Especialmente se for uma banda de rock, composta por quatro fedelhos filhos de proletários, com sotaque esquisito e vindos de uma cidade portuária como Liverpool. O leitor não deve saber, mas Larkin era conhecido entre seus pares como alguém extremamente rabugento, próximo de uma antipatia em que o termo “misantropia” não é sequer o mais adequado. Portanto, quando vemos o nome Beatles impresso em um simples verso de Larkin, tenha certeza de uma coisa: a de que não se trata mais de uma banda de rock. Trata-se de um fenômeno cultural.

Aí vem a pergunta à queima-roupa: um fenômeno cultural pode ser também um fenômeno musical? Em primeiro lugar, vejamos o que significa a palavra “fenômeno”. Antes de ser usada para

especulações futebolísticas, especialmente para adjetivar um certo jogador que, vez ou outra, aparece ressurrecto das cinzas da fama, o termo era abusado em especulações filosóficas, em particular nas especulações metafísicas que, por sua vez, entravam na categoria kantiana do tempo e do espaço. Mas divago. Enfim: “fenômeno” é algo que reluz em sua aparência, em um *flash* súbito em que você, caro leitor, agarra um pouco (mas só um pouco, viu?) da sua essência, que fica obviamente oculta em algum canto dessa floresta densa chamada realidade.

Com o passar dos tempos, “fenômeno” mudou de sentido: agora significa aquilo que não pode ser ignorado pelos outros, que se sobressai dos demais, que se diferencia da massa de produtos culturais que são produzidos pela mesma indústria capitalista que estimula a alienação do homem. Obviamente, tal definição não é minha: é de algum epígono de Adorno (por sua vez, um epígono em toda a sua pompa e circunstância) que sequer meditou decentemente sobre o que seria o tal “fenômeno”. Mas novamente divago. Afinal, quando relaciono os *Beatles* e esta palavra, tenho um outro sentido em mente.

Tenho em mente um salto súbito de qualidade. Mas, por não gostar de usar o termo “fenômeno”, usarei outro, que na verdade trata-se de uma expressão popular retirada dos tesouros da sabedoria lusitana e que, como poucos devem saber, relaciona-se com um grande escritor da nossa língua. Falo, claro, do *estalo de Vieira*. O Vieira no caso é o Padre Antonio Vieira, sacerdote jesuíta que veio ao Brasil em meados do século XVII para ajudar na educação dos silvícolas que aqui habitavam. Diz a lenda que, quando jovem, Vieira, que seria o que Fernando Pessoa apelidaria carinhosamente de *O Imperador da Língua Portuguesa*, não era lá muito inteligente, sendo uma cabeça-dura nas matérias mais simples da educação tradicional. Até que um belo dia, depois de cair com a sua dura cabeça em alguma parte do chão após uma violenta queda, ele se tornou o gênio que todos nós gostamos de louvar e também de esquecer, pois este cronista tem a quase certeza de que ninguém mais lê os seus alentados sermões.

Esta expressão - *o estalo de Vieira* - é o que me vem à mente quando sempre escuto alguma canção dos *Beatles* (ela também me vem quando leio algum verso de Shakespeare, já que ambos - a banda de Liverpool e o filho de açougueiro de Stratford-upon-Avon estão entre os melhores estalos de Vieira que a Inglaterra já produziu). Afinal, qualquer um pode perceber a impressionante evolução musical do quarteto ao comparar, por exemplo, *I Saw Her Standing There*, primeira canção de autoria da dupla Lennon-McCartney, com *A Day in the Life*, canção assustadoramente experimental que fecha o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, lançado em 1967. Não se trata mais de um grupo de jovens querendo imitar o tio Chuck Berry; entre uma e outra, eles se tornaram mestres naquele gênero que, por mais que os conservadores e os metidos a eruditos queiram desprezar (tentando imitar o afetado Allan Bloom), poucos conseguiram levar ao cume da perfeição: a canção *pop*.

A canção *pop* não é para qualquer um, meus amigos. Tenho certeza de que os maiores autores de *lied*, como Schubert ou Liszt, dariam seus braços ou dedos para compor algo como, por exemplo, *For no One*. Esta “musiquinha” tem só dois minutos e dois segundos de duração, mas conta toda uma história que atinge os mais diversos espectros da alma humana. Sim, ela parece ser simples: é composta apenas de duas estrofes, um refrão que se repete também duas vezes; sim, ela tem um piano tosco, uma percussão quase inaudível e, de quebra, uma trompa de fagote que parece totalmente deslocada. Contudo, observem quem a escuta; se não esboçar qualquer reação humana

digna de lágrimas não pode pertencer à nossa raça. Desperta aquela emoção genuína que, como diria Nick Cave em seu antológico ensaio *The Secret Life of the Love Song*, detona reações súbitas em nosso íntimo que antes estavam devidamente enterradas.

Os *Beatles* são especialistas nisso: despertar o que estava escondido em nós. Mas antes tiveram que fazer o mesmo com eles próprios, e aqui voltamos ao estalo de Vieira, a Shakespeare e outras divagações. Como o bardo inglês, os quatro besouros de Liverpool (afinal, o nome da banda se deve a um trocadilho infame, que sairia da cabeça de um James Joyce, e que misturaria o *beetle* - besouro - com o *beat* do rock'n'roll) passaram um processo de aperfeiçoamento que os reclamões eruditos da música contemporânea jamais refletiram direito. Como Will Shakescene (apelido carinhoso dado por Ben Jonson a seu rival no teatro elisabetano), John, Paul, George e Ringo (não podemos esquecer que antes eram Pete e Stu...) começaram a tatear como amadores que eram. Seus primeiros álbuns eram sofríveis; mesmo as melhores canções de sua primeira fase - pérolas como *Help!*, *A Hard 's Day Night* ou *Eight Days a Week* - tem aquele ranço adolescente que René Girard não hesitaria chamar de *fascinação pela mentira romântica* ^[1]. A velha história de "garoto encontra garota" e ambos se amam e depois ambos se separam e ninguém volta a se ver, mas o amor, ah, o amor - logo, logo voltaremos a falar deste dito-cujo. Shakespeare tentaria fazer uma crítica disso tudo em *Romeu e Julieta*, enquanto os quatro pequenos sequer chegavam a isso com, por exemplo, *Can't Buy Me Love*, mas não se podia dizer que os dois (isto é, os *Beatles* e Shakespeare - de quem vocês acham que estou falando?) não tentavam. Aí veio o estalo. Com Shakespeare, mais precisamente em *Ricardo III*, a sua forma de imitar Christopher Marlowe, o dramaturgo maldito assassinado alguns meses antes; com os *Beatles*, em *Rubber Soul*, o álbum que tentaram superar ninguém menos que Brian Wilson, o gênio por trás das melodias dos *Beach Boys* e que, já naquela época, tentava fritar o seu cérebro com doses cavalares de LSD.

Rubber Soul (1965) é o fim da adolescência e o começo da vida adulta - aquela vida difícil para todos que tentaram superar suas limitações. Com a ajuda do quinto *Beatle*, o perfeccionista-músico--e-estúdio George Martin, de certa forma o mentor por trás de toda a reviravolta musical que aconteceria na banda, o estalo de Vieira se prolongou por muito mais tempo do que o previsto. Paul McCartney resolveu jogar a mentira romântica para os ares (pena que a retomaria quando ficasse mais velho...) e, junto com John Lennon, rebelde de temperamento ciclotímico, produziu pérola atrás de pérola. De *Drive my Car* - a sugestão sexual indica que não se trata mais de um álbum para jovens ingênuos - a *I'm Looking Through You* - uma sutil canção de ódio que, como diria uma amiga minha, tem um dos versos mais cruéis escritos na história do *pop* (*Love has a nasty habit of disappearing over the night* - quem se habilita a escrever algo igual, hein?), passando por *Norwegian Wood*, ambíguo relato sobre um adultério não consumado, os *Beatles* podiam entrar para a história só por esse disco. Mas não. Eles queriam mais. *Muito* mais.

Estimulado novamente pela inveja em relação ao *Pet Sounds* de Brian Wilson (ops!, dos *Beach Boys*?), McCartney chamou novamente Lennon e ambos convocaram seus comparsas George Harrison e Ringo Starr a fazer um outro álbum que superasse a qualidade de seu rival. O resultado foi *Revolver* (1966). Aqui não temos mais o estalo de Vieira; o que temos mesmo é a expansão de uma intuição artística levada à mestria técnica e que, com a ajuda de alguns amigos (novamente, muito obrigado a George Martin e ao engenheiro de som Geoff Emerick, sem deixar de lado os talentos empresariais de Brian Epstein), concretiza uma nova era na música *pop*. Por isso, o título *Revolver*, de reviravolta, e o álbum começa nessa toada ao som de *Taxman*, uma canção escrita

por... George Harrison! Com uma guitarra afiadíssima, Harrison, também conhecido como *the quiet one*, faz sua crítica implacável aos coletores de impostos do Estado britânico, e durante todo o disco, emplacaria mais duas pérolas – *Love no One*, em que mostra o resultado de seus experimentos com a música oriental, e *I Want to Tell You*, balada com piano dissonante que prova que o amor (olha lá ele de novo!) é meio esquisito na hora de se expressar. E, claro, não podemos nos esquecer de Richard Starkey, conhecido em nossos corações pela alcunha de Ringo Starr, provavelmente o homem mais sortudo do século XX (junto com o frentista de posto de gasolina que, numa bela noite, foi escolhido ao acaso por Ava Gardner e Lana Turner para participar de um inusitado *rendez-vous*). É de Ringo a voz brincalhona que embala *Yellow Submarine*, a prova de que os *Beatles* podiam escrever canções infantis (ou *supostamente* infantis, já que ela conta uma *viagem* e tanto...); e é dele também as mais diferentes cadências de ritmo que tinha de segurar entre os acordes de Lennon e McCartney, com uma batida precisa, um uso de prato doce e suave, mas que podia ser agressivo ou descontínuo se necessário.

E, claro, tínhamos Lennon e McCartney fazendo as suas acrobacias com o som, a maior dupla do cancionário *pop* já existente (desculpem-me Jagger e Richards, Taupin e Elton John). *Revolver* é um álbum que surpreende a cada faixa, tanto pela ousadia como pelo carinho com que cada uma delas foi concebida. O que dizer de *Eleanor Rigby*, com seu quarteto de cordas inspirado em Bernard Herrmann, e que provou um dia para o próprio McCartney, quando anos depois foi aprender a ler uma partitura musical, que ele não precisava disso porque já havia superado muitos de seus contemporâneos eruditos? O que dizer de *She Said, She Said*, ou de *Doctor Robert*, em que Lennon já ensaiava os primeiros passos de uma vida conturbada, repleta de lances inusitados provocados pelo consumo abusivo de narcóticos? E isso sem falar na canção que une os dois temperamentos, *Tomorrow Never Knows*, em que a morte (sim, essa indesejada...) aparece pela primeira vez na obra dos *Beatles*, e de um modo suficientemente alucinado para fazer você acreditar que ela também está à sua caça. Não se pode dizer nada, exceto uma interjeição, que depois Paulo Francis usaria como modo de desprezo, mas aqui retomo à sua intenção original: *Waal!*

Mas os garotos queriam novamente mais. *Muito* mais. E aí foi o ápice, o cume da montanha que, depois de ser atravessado, só pode ter uma única conseqüência: a descida. Mas que descida! Nenhuma outra banda conseguiu uma qualidade tão apurada nesta queda inevitável que foi o cruzar do auge do sucesso artístico e o início do confronto entre quatro personalidades distintas e auto-centradas. Cada um a seu modo acreditava piamente que era um gênio. E eram – só que em conjunto. Em um filme medíocre lançado na década de 90, *Mudança de Hábito*, em que Whoopy Goldberg interpreta uma cantora cafona que, para fugir da Máfia, se disfarça de freira, há uma cena que, contudo, entra na nossa memória porque de forma inusitada explica o que destruiu os *Beatles*. A jovem Whoopy está na escola e tem por volta de oito anos. A professora pergunta aos alunos quem eram os autores dos quatro Evangelhos. Rapidamente, a mocinha levanta a mão e responde com absoluta certeza: “John, Paul, George e Ringo”.

Blasfêmias divertidas à parte, a anedota explica o motivo da ruína dos *Beatles*. Como os evangelistas, o quarteto de Liverpool tinha temperamentos distintos que, quando somados, criavam um grupo ímpar. Foi justamente essa tensão que os permitiu criar aquele mosaico barroco e melancólico chamado *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band* (1967). A capa de cores berrantes, a disparidade de gêneros entre uma canção e outra, a riqueza dos arranjos musicais, o *nonsense* das letras – tudo isso contribuiu para dar uma aura a este álbum de que se tratava de um “marco”, de

uma *magnum opus*, de um ponto sem retorno para a música dentro do século XX. E, de fato, era tudo isso. Mas por baixo de toda essa gaia ciência havia uma tristeza insuperável que começava a apenas borbulhar. Claro, os *Beatles* podiam brincar de serem o repositório de toda a Civilização Ocidental – é o que afirmavam de forma fanfarrônica na delirante capa do disco, cheia de personalidades vivas e mortas de um passado não muito distante, de Oswald Spengler a Bob Dylan, passando até por Hitler. Contudo, a fanfarra seria muito cara. Claro que há uma vitalidade impressionante em cada canção – desde o início, com a banda fingindo ser o Sargento Pimenta, depois com as elaboradas *She's Leaving Home* e *Within or Without You*, até a simplicidade de uma *Lovely Rita*, mas ela se esvai quando escutamos *A Day in The Life*, o encontro do *pop* com a música clássica moderna de Schönberg. O acorde final – um piano terminando a canção com um fechar sinistro, como se “a tampa de um caixão estivesse sobre você” (palavras do próprio John Lennon) – mostra que a era do *flower power* podia estar começando naquele momento, mas já tinha hora marcada para acabar.

Sgt. Pepper's é o álbum de uma contracultura alimentada pela cultura erudita do modernismo que moldou o início do século XX. Quem o escuta pela primeira vez fica impressionado pela sofisticação do seu conceito e de seus arranjos. Quem seria o responsável por isso? George Martin, o maestro que ficava com seus pupilos no estúdio da Abbey Road, polindo cada faixa como se fosse a última pepita de ouro a ser descoberta no mundo? Paul McCartney, o filho proleta que se apaixonara pelo mundo sofisticado da arte londrina e achava que um *loop* no estúdio era igual a um acorde de Satie? Ou John Lennon, o maluco da hora que, depois de ter lido apressadamente alguns trechos de *Finnegans Wake*, resolveu compor *I'm the Walrus* (na verdade, incluído depois no sensacional EP *Magical Mystery Tour*, também de 1967), que tem o refrão mais onomatopéico já feito: *goo gub jub?* Nenhum dos três. O estalo de Vieira só é possível acontecer se, além do talento, também existirem as circunstâncias adequadas – as mesmas que Philip Larkin descreveu em um único verso no poema que serve como uma das epígrafes deste texto.

E não é que o *sexual intercourse* seria justamente o problema para os quatro? Em menos de um ano, a luta de egos chegou a tal ponto que, com a entrada da *soi disant* artista plástica Yoko Ono na vida de Lennon, a ruína chegou para todos. O impressionante é que isso não prejudicou a qualidade musical do grupo. O retrato falado dessa situação está no disco duplo *The Beatles* (1968), também apelidado carinhosamente pelos fãs como *Álbum Branco* por causa de sua capa, o exato oposto a de *Sgt. Pepper's*: toda branca, apenas com o nome do grupo em um relevo muito sutil e delicado. Entretanto, como sabemos desde que Herman Melville explicou aos seus leitores em *Moby Dick* (1850) que a brancura da baleia significava não paz ou tranqüilidade, mas sobretudo o início do terror, a tristeza que estava oculta em *Sgt. Pepper's* estava agora prestes a se transformar em pesadelo no *Álbum Branco*. Provas? Escutem as quatro composições de George Harrison feitas para o disco – em especial *While my Guitar Gently Weeps* e *Piggies*, verdadeiros pesadelos que tangenciavam o surreal. Ou encarem as alucinações explícitas de Lennon em *Glass Union* ou *I'm so Tired*. Isso sem contar a assustadora *Helter Skelter*, ou, em outras palavras, a criação do *heavy metal* em menos de seis minutos, com direito a baixo distorcido e um Ringo Starr gritando a quem quisesse ouvir que *i've got blisters on my fingers* (“tenho bolhas nos meus dedos”), além de ter sido a inspiração de um determinado grupo de fanáticos satanistas liderados por um tal de Charles Manson para matar uma série de pessoas, entre elas a atriz e modelo Sharon Tate, esposa do então cineasta Roman Polanski, que, entre outras coincidências dessa vida, fez um filme chamado *O Bebê de Rosemary* (1968), com uma tal de Mia Farrow no papel principal, a mesma Mia que foi com sua irmã e os *Beatles* rumo à Índia para meditar com o guru Maharishi Mahesh Yogi – que, no fim (ufa!),

só queria fazer mesmo *sexual intercourse*, desiluiu o grupo e John Lennon, fulo da vida, compôs para o dito cujo a canção *Sexy Sadie*, outro clássico do *Álbum Branco*, que tinha o seguinte refrão: *You made a fool of everyone* (ufa de novo!). E tinha feito mesmo. O que Lennon & cia. não conseguiam entender é que a vida faz isso com todos, até mesmo com os *superstars* do *pop*. O *Álbum Branco* mostra que o período do *all you need is love* havia terminado precocemente; e que, como diria Thomas Pynchon em seu mais recente romance, *Inherent Vice*, justamente ambientado nessa mesma época, a palavra *amor* era usada e abusada por todos, *with the unspoken foot note that the word these days was being way too overused. Anybody with any claim to hipness 'loved' everybody, not to mention other useful applications, like hustling people into sex activities they might not, given the choice, much care to engage in* ^[2]. Não é à toa que, anos depois, McCartney apelidaria o *Álbum Branco* de “o *Álbum Tenso*”.

Mesmo com os vícios congênitos de todos à flor da pele – e com Lennon abandonando o grupo, junto com Ringo, para injetar heroína e namorar Yoko Ono – Paul McCartney tentava manter os *Beatles* unidos e, por isso, teve uma idéia cuja a intenção seria salvá-los, mas que os levaria para a derrocada final. Ele queria reunir os quatro em um estúdio, gravar cada canção como se fosse uma banda de garagem, sem nenhuma firula tecnológica e lançar um álbum completamente cru, como se os *Beatles* fossem nada mais nada menos do que uma banda de *blues*. A princípio, Lennon e Harrison, os sujeitos mais resmungões do planeta naquele momento, gostaram da idéia. Mas algo começou a dar errado. Lennon queria ficar mais com Yoko, praticando uma meditação insana chamada “percepção sensorial”, que consistia nos dois olhando um para o outro, em completo silêncio, como se fossem os “iluminados” do universo; e Harrison simplesmente não agüentava mais o fato de que, pouco a pouco, Paul McCartney transformava-se cada vez mais em CEO de empresa corporativa, mandão e com ilusões napoleônicas, chegando a ponto de dar ordens para o *cameraman* de como *ele* queria que fossem os movimentos de câmera, como mostra uma das cenas tragicômicas do que seria o documentário *Let It Be* (1970).

Paul era *bossy* mesmo – e não havia outro jeito devido à atual situação. A Apple Records, a empresa que os *Beatles* criaram para ser um experimento socialista dedicado aos novos artistas do momento, teve que apelar às estruturas do capitalismo para sair da corda bamba, uma vez que as finanças pessoais de seus quatro diretores principais estavam literalmente uma zona. Para complicar a situação, entrou em cena Allen Klein, advogado nova-iorquino que, ocupando o vácuo deixado após a morte de Brian Epstein, resolveu administrar o legado dos *Beatles* e, com aquela história de que o inferno está cheio de boas intenções, quase destruiu o que fora feito há mais de sete anos, sempre com a concordância auto-destrutiva de Lennon, Harrison e Ringo, que faziam de tudo para se oporem a um McCartney que só via o sentido de sua vida na existência daquele grupo.

As gravações das canções “cruas” feitas no estúdio foram guardadas a sete chaves – e seriam lançadas cerca de um ano depois como uma espécie de projeto póstumo chamado também de *Let It Be*. Graças a uma mixagem surreal Phil Spector – futuro homicida e, na época, chamado por Klein para garantir a “respeitabilidade comercial” do grupo –, o disco é um fracasso ímpar, repleto de canções que poderiam ser antológicas se não fossem os coros e o naipe de cordas dignos de um filme de Cecil B. De Mille. (Felizmente, em 2004, o disco foi relançado sem a mixagem com o título de *Let It Be... Naked* e aí pudemos perceber o que Paul queria de fato – e o que seria uma beleza de álbum).

Contudo, apesar de todo dissenso, o fim ainda não chegara. Para ser exato, o fim ainda não chegara

porque Paul não queria que isso acontecesse. Um dia, ele ligou para George Martin e pediu que reservasse o estúdio da Abbey Road para o próximo álbum dos *Beatles*. Martin afirmou que só trabalharia novamente com o grupo se fosse como nos velhos tempos. McCartney chamou os outros integrantes e os informou da exigência daquele que sempre foi considerado o verdadeiro mentor dos meninos. Todos concordaram. Foram para o estúdio - e, desta vez, Lennon foi sem a companhia de Yoko. Se o anúncio do fim não era oficial, até mesmo conscientemente para os membros da banda, era nítido que, depois daquele disco, as coisas não seriam mais como antes. Os quatro trabalharam em conjunto, polindo cada canção, igual à época de *Revolver*, como se cada uma fosse um diamante encontrado no meio de um lodaçal sem fundo. E o resultado é mais do que impressionante - é assustador. *Abbey Road* (1969) é o réquiem de um grupo que saiu, como diria Jerry Seinfeld sobre a única regra decente no *show business*, no topo de sua forma. Não se trata de um álbum alegre, nem triste. É uma obra de maturidade. Os *Beatles* haviam se tornado homens da maneira mais justa possível: sofrendo o pão que o diabo amassou. Há uma série de emoções que perpassam quem escuta atentamente *Abbey Road* e elas sempre aparecem em um turbilhão perfeitamente calculado, estruturado, mas sempre um turbilhão, que nos leva para caminhos interiores inexplorados que só a boa e velha canção *pop* provoca em nossos nervos. Lennon mostra a sua ironia cortante e a raiva perturbadora em relação ao mundo ao seu redor com *Come Together* e *I Want You (She's so heavy)* - um épico pesadíssimo de oito anos que terminava subitamente após uma muralha de ruídos que deixaria o ouvinte viciado se ouvisse com insistência -; George Harrison provava para o mundo e para Deus - no caso, Frank Sinatra - que era um compositor de mão cheia com dois petardos agrídoces, *Something*, dedicada à sua esposa Patti Boyd (que, na época, tinha um caso com Eric Clapton), e *Here Comes the Sun*; Ringo compôs uma grande canção infantil-lisérgica como só ele sabia fazer, *Octopus' Garden*; e Paul - bem, Paul fez o que tinha de fazer: juntou todos os pedaços, unificando-os sobre sua impecável linha de baixo e, para completar, elaborou aquilo que é o grande susto de *Abbey Road* e possivelmente o maior triunfo dos *Beatles*.

Martim Vasques da Cunha é escritor, jornalista, mestre em Filosofia da Religião pela PUC-SP e Doutor em Ética e Filosofia Política pela USP (Universidade de São Paulo); é autor, entre outros, de "Crise e Utopia: O Dilema de Thomas More" (Vide Editorial, 2012) e "A Poeira da Glória: Uma (inesperada) história da literatura brasileira" (Record, 2015).

Tags: Beatles, Música, Philip Larkin, Sgt. Peppers,

Fonte: IFE Campinas. Disponível em: <http://ife.org.br/leilao-sargento-pimenta-martim-vasques/>