



JOHN
LENNON,
YOKO
ONO

& EU JONATHAN COTT

DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

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 nós:

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.org](#) 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."



JONATHAN COTT

JOHN LENNON, YOKO ONO & EU

Tradução:
Claudio Carina





We were a wizard and a witch In a moment of freedom.^a

YOKO ONO, "YOU'RE THE ONE"

^a“Éramos um mago e uma feiticeira/ Em um momento de liberdade.”

NOTA DO AUTOR

Em *John Lennon, Yoko Ono & eu*, apresento pela primeira vez as versões completas das minhas entrevistas e conversas importantes com John e Yoko; todas contêm material novo e inédito.

Meu primeiro encontro com John aconteceu quando o entrevistei em setembro de 1968, em Londres; foi a primeira longa entrevista concedida depois que ele e Yoko se tornaram namorados e colaboradores, quatro meses antes. Uma versão resumida dessa conversa foi publicada na edição do primeiro aniversário da revista *Rolling Stone*, em 23 de novembro de 1968.

John me disse certa vez: “Yoko é a mais famosa artista desconhecida. Todo mundo sabe o nome dela, mas ninguém sabe o que faz.” Em 1970, com o encorajamento e a participação dela, escrevi um dos primeiros perfis abrangentes de Yoko, que teve uma versão resumida publicada na edição de 18 de março de 1971 da *Rolling Stone*. A versão completa desse perfil é publicada aqui pela primeira vez.

Quando John e Yoko se mudaram definitivamente para Nova York, no início dos anos 70, eu me encontrei com os dois em ocasiões e lugares estranhos, e às vezes nós três nos reuníamos para jantar. Neste livro incluo o relato de uma das conversas mais incomuns e entusiasmadas desses nossos jantares, que aconteceu em 17 de março de 1971.

Encontrei e entrevistei John no dia 5 de dezembro de 1980, três dias antes de sua morte. Foi sua última entrevista impressa, e a maior parte de nossa conversa de nove horas foi publicada pela primeira vez na edição de 23 de dezembro de 2010 da *Rolling Stone*. Uma versão maior dessa entrevista, e agora mais completa, está incluída neste livro.

No dia 14 de março de 2012, entrevistei Yoko em Estocolmo, na Suécia, especialmente para este livro; esta é a primeira publicação dessa entrevista.

Em *John Lennon, Yoko Ono & eu*, incorporei algumas breves passagens de meu ensaio “John Lennon: How He Became Who He Was”, publicado numa antologia que coeditei intitulada *The Ballad of John and Yoko*; assim como de meu ensaio “Children of Paradise: Back to Where We Once Belonged”, publicado na edição de décimo aniversário da *Rolling Stone*, em 1977.

INTRODUÇÃO

“Is there anybody going to listen to my story/ All about the girl who came to stay?”,¹ perguntou John Lennon em sua canção “Girl”, de *Rubber Soul*, álbum dos Beatles de 1965. Três anos depois, na tarde de 17 de setembro de 1968, eu estava tocando a campainha de um apartamento no subsolo do número 34 da Montagu Square, em Londres. Após alguns segundos, um animado jovem de 27 anos com o cabelo castanho-escuro até o ombro – vestindo suéter preto, jeans e tênis brancos, e usando óculos redondos de vovó, com aro de metal – abriu a porta. “Entre, entre!”, falou, e me levou até a sala de estar, onde me apresentou à garota extraordinária que tinha vindo para ficar, me convidou a sentar num sofá e perguntou se eu queria ouvir a história dele.

John Lennon, Yoko Ono & eu é minha história pessoal sobre os momentos que passei com John e Yoko durante um período de 45 anos. É uma história que começou numa manhã fria em Nova York em dezembro de 1963, durante o primeiro semestre do meu último ano no Columbia College. Meu rádio-relógio me despertou às sete e meia. Ansioso por mais alguns minutos de sono – mesmo que isso implicasse chegar atrasado à minha muito temida aula de teoria dos conjuntos –, resolvi desligar o rádio, mas, quando minha mão estava a caminho do botão, de repente ouvi a voz de um homem gritando “*One-Two-Three-FAW!*”. E então: “*She was just seventeen./ You know what I mean!*”² Assim como acontece na música, meu coração fez bum, e eu imediatamente soube que, a partir daquele momento, “*I Saw Her Standing There*” seria a música que me despertaria a vida inteira.

“*Eu não posso acordar você*”, disse John Lennon certa vez. “*Você pode acordar a si mesmo.*” Mas, felizmente, os Beatles iriam me lembrar de fazer isso – “*Woke up, fell out of bed/ Dragged a comb across my head*”.³ Às vezes, porém, parecia que os próprios Beatles eram um sonho do qual a gente nunca queria acordar. Na verdade, muitas pessoas vieram a considerar os quatro Beatles como figuras e presenças simbólicas de um sonho – como os quatro evangelistas, as quatro estações, as quatro fases da lua, os quatro cantos da terra – e, num sentido elementar, cada um deles assumiu um papel arquetípico, definido pelo rosto, pelos gestos, pela voz e pelas canções: Paul, meigo e sensível; John, inquieto e rebelde; George, místico e misterioso; Ringo, infantil, mas um cara de bom senso.

“Nenhum de nós teria conseguido sozinho”, explicou John uma vez. “Paul não era forte o bastante, eu não atraía muito as garotas, George era calado demais e Ringo era o baterista. Mas achamos que as pessoas poderiam curtir pelo menos um de nós, e foi assim que aconteceu.” Para mim, John Lennon sempre foi esse Um. Assumiu o papel de herói instantâneo aos meus olhos desde que fiquei sabendo da apresentação dos Beatles no Prince of Wales Theatre de Londres, em 1963, com a presença da rainha-mãe e da princesa Margaret. Ao apresentar a música “*Twist and Shout*”, John foi até o microfone e anunciou: “Para o nosso último número, gostaria de pedir a ajuda de vocês. As pessoas nas poltronas mais baratas podem bater palmas. As demais só precisam chacoalhar as joias.”

Um século e meio antes, em 1812, outro dos meus heróis, Ludwig van Beethoven, estava caminhando pela rua de uma cidade de veraneio da Bavária com o renomado escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe quando por acaso encontrou a imperatriz Maria Ludovica e um séquito de fidalgos. Goethe abriu caminho, tirou o chapéu e fez uma mesura solene. Beethoven, que não se curvava para ninguém, continuou andando no meio do séquito e repreendeu o obsequioso escritor, lembrando que fidalgos existiam a um centavo a dúzia, “mas nós dois somos únicos!”. Como observaram depois os Beatles, numa verve semelhante: “*Her Majesty’s a pretty nice girl/ But she doesn’t have a lot to say.*”⁴ (Ironicamente, como

descobri mais tarde, Yoko Ono pertence a uma linhagem que remete a um imperador japonês do século XIX, e neste livro discuto o que provavelmente as pessoas não sabem sobre sua história familiar.)

Enquanto se desenvolvia como pessoa e como artista ao longo dos doze anos em que o conheci, John foi revelando cada vez mais facetas de si mesmo, tanto para mim como para seus milhões de admiradores – inclusive nos convidando a acompanhar sua jornada até os Strawberry Fields⁵ para observá-lo descascando as camadas de sua identidade e também sondando e explorando a própria mente, que era, na verdade, os próprios Strawberry Fields. Numa alusão à conhecida imagem da girafa passando por uma janela, John disse certa vez: “As pessoas estão sempre vendo as pequenas partes, mas eu tento ver o todo... não só na minha vida, mas em todo o universo, no jogo inteiro.” John era ao mesmo tempo o Nowhere Man e o Eggman,⁶ continha multidões, e dessas, de uma e todas, ele teceu a canção de si mesmo.

Foi uma obra abrangente, que incluiu hinos (“Give Peace a Chance”) e colagens de sonhos (“Revolution 9”), meditações (“Strawberry Fields Forever”) e chamados à ação (“Power to the People”), retratos cômicos (“Polythene Pam”) e afirmações cósmicas (“Across the Universe”). E foi uma obra que expressou uma surpreendente gama de sentimentos e emoções contrastantes: fadiga (“I’m So Tired”) e atenção (“Instant Karma!”), carência (“Help!”) e independência (“Good Morning Good Morning”), depressão (“You’ve Got to Hide Your Love Away”) e júbilo (“Whatever Gets You Thru the Night”), prazer (“I Feel Fine”) e dor (“Yer Blues”).

Sempre sem medo de expor e explorar suas vulnerabilidades, John teve a audácia de confrontar a realidade de seu ciúme incontido – como certa vez explicou de forma divertida: “Eu sinto ciúme do espelho” – e lidou com esse demônio que se alimenta de si mesmo em canções como “No Reply”, “You Can’t Do That” e “Run for Your Life”, tirando seu verso “*I’d rather see you dead, little girl,/ Than to be with another man*”⁷ de “Baby, Let’s Play House”, de Elvis Presley. Mas foi em uma de suas composições mais notáveis, “Jealous Guy”, que ele entrou com ousadia no reino do ciúme, descrevendo com espantosa exatidão a maneira como isso se manifesta no nosso corpo – coração batendo rápido, tremendo por dentro, engolindo a própria dor –, e, ao fazê-lo, permitiu que o sentimento fosse vivenciado como algo rico e estranho.

Mais notável, e diferente da maior parte de outros compositores homens de rock que consigo lembrar, John cantou sobre a mãe. Como observou certa vez: “Eu achava que não estaria mais cantando ‘She Loves You’ aos trinta anos, mas não sabia que estaria cantando sobre a minha mãe!” E fez isso em duas composições extraordinárias. Em “Julia”, despedindo-se dela – imaginando-a como uma “lua da manhã” – e dizendo que foi varrido para longe como um “filho do oceano”, com “olhos de concha” e “cabelos de céu flutuante” que cintilam ao sol. (O nome Yoko quer dizer “filha do oceano”, em japonês.) E em sua canção “Mother”, que compôs dois anos depois, ele se despede de Julia pela segunda e última vez, gritando e exorcizando a mágoa inexorável que guardava havia tanto tempo dentro de si pelo que sentia como uma rejeição da mãe quando ele tinha seis anos de idade. Ironicamente, o primeiro verso da canção – “*Mother, you had me/ But I never had you*”⁸ – reproduz exatamente a jocosa abertura autodepreciativa de “Norwegian Wood”: “*I once had a girl,/ Or should I say, she once had me.*”⁹

A arte e a vida de uma pessoa que contém multidões costuma ser cheia de contradições. John Lennon era um líder nato. Foi ele quem levou Paul para os Quarrymen (Paul trouxe George, e George trouxe Ringo), e foi ele quem, logo cedo, teve a sensação de que era diferente (“Eu já era diferente no jardim de infância... Quando tinha uns doze anos eu costumava pensar: eu devo ser um gênio, mas ninguém percebeu”). Mas era um líder que generosamente dividiu seus poderes criativos em colaborações com Paul McCartney e Yoko Ono.

Era um roqueiro irremediável cuja vida mudou para sempre com “Heartbreak Hotel” (“*When I heard it, I dropped everything*”)¹⁰ e “Long Tall Sally” (“*When I heard it, it was so great I couldn’t speak*”)¹¹ e

que chegou a pensar – antes de conhecer a garota que veio para ficar – que “avant-garde” era “bobagem” em francês. Mas estava sempre experimentando com fitas tocadas de trás para a frente, *loops* e montagens de som, tendo criado uma obra-prima de vanguarda em “Revolution 9”.

Às vezes parecia inseguro e às vezes presunçoso (“Parte de mim desconfia que sou um perdedor e outra parte acha que sou Deus todo-poderoso”). Era uma pessoa confiante e crédula que com frequência – e, como acabou acontecendo, com presciência – falava da própria desconfiança e paranoia (“Paranoia é apenas uma sensação de consciência aumentada”). Se às vezes parecia teimoso, ao mesmo tempo desenvolveu um alto grau de flexibilidade, que o capacitava a continuar, assumir riscos – pessoais e artísticos – e viver sempre no presente (“Algumas pessoas gostam de pingue-pongue, outras gostam de cavar sepulturas... Algumas pessoas preferem fazer qualquer coisa que não seja estar aqui e agora... *Eu não acredito em ontem*”). E, por fim, foi um líder que renunciou à sua coroa e ao seu império para ser fiel a si mesmo (“É muito difícil quando você é César e todo mundo diz quanto você é maravilhoso e você tem todas as coisas boas e todas as garotas, é muito difícil romper com isso, dizer: ‘Bem, eu não quero ser rei, quero ser real’”). Foi a garota que veio para ficar, é claro, que se tornou sua professora de vida e guia espiritual. Como nos informou em sua canção “One Day (at a Time)”, ele era o peixe e ela era o mar, ele era a maçã e ela era a árvore, ele era a porta e ela era a chave. Simplesmente, Yoko fez com que John se tornasse o que foi.

“Duas mentes, um destino”,¹² foi como certa vez John definiu sua relação com Yoko. Juntos, os dois tentaram recriar o paraíso na terra – “*Just a boy and a little girl, / Trying to change the whole wide world*”,¹³ como John descreveu a si mesmo e a Yoko em sua canção “Isolation” – convidando todos a ir junto com eles na viagem. Muitas pessoas – tanto cínicos empedernidos como beatlemaníacos tristes que desejavam John sozinho e apenas para si mesmos – zombaram da ideia e se recusaram a aceitar o convite.

Porém, tentar mudar o mundo ficando nus, recebendo jornalistas na cama e enviando sementes a líderes mundiais – acompanhadas por uma carta pedindo que jogassem as sementes no jardim e “plantassem dois carvalhos pela paz no mundo” – não era exatamente a mais persuasiva das metáforas para transmitir a imagem de dois grandes amantes românticos. É difícil imaginar um obsedado Tristão fazendo serenata para sua amada com a canção “Oh Isolda” e nela, como fez John em “Oh Yoko”, chamando seu nome em delírio “no meio de uma nuvem”, “no meio do banho” e “enquanto fazia a barba”. Mas foi exatamente essa maneira afetuosa, ingênua e lúdica de estar no mundo que os tornou tão verdadeiros e críveis como um casal romântico moderno – apenas dois bobos poderiam estar tão apaixonados!

Os dois assumiram de bom grado o papel de Santos Tolos – como diz a Bíblia, “Deus escolheu as coisas tolas deste mundo para confundir os sábios” – e, em seu estilo espirituoso, John e Yoko viveram a vida com uma atitude que refletia no dia a dia os dramas arquetípicos da imaginação. Sempre pensei nos dois ao ler as comoventes cartas de Abelardo e Heloísa, os malfadados amantes da França do século XII – ele, um filósofo famoso e carismático, teólogo, poeta e músico; ela, sua pupila, amante, esposa e depois, após a separação forçada, abadessa num convento. Como ela escreveu a Abelardo:

Você ainda tinha, admito, dois talentos especiais para conquistar de uma vez o coração de qualquer mulher – seu talento para compor verso e canção, em que sabemos que outros filósofos não costumam se dar tão bem ... A beleza dos seus modos garantiu que nem mesmo os analfabetos o esquecessem; mais que qualquer outra coisa, isso fazia as mulheres suspirarem pelo seu amor. Como a maioria dessas canções falava do nosso amor, logo fiquei conhecida por muitas mulheres, que passaram a me invejar. Pois sua masculinidade era adornada por toda

a graça de mente e corpo, e será que entre as mulheres que me invejavam não haveria uma agora que não se sentisse solidária com minha perda de tais alegrias? Quem desses que já foram meus inimigos, homem ou mulher, não se comove agora pela compaixão que me é devida?

É uma carta que Yoko poderia ter escrito depois da morte de John.

Yoko ainda tem seus detratores incompreensivos e agressivos, mas os admiradores que têm seguido sua carreira de mais de cinquenta anos sabem que ela merece não apenas a compaixão a uma viúva de luto, mas também o reconhecimento por suas extraordinárias realizações como pintora, escultora, fotógrafa, cineasta, poeta, videoartista, compositora, cantora, pioneira em arte conceitual e performática e ativista da paz. É também a única pessoa de que se pode dizer que trabalhou com músicos tão radicalmente diversos como John Cage, Ornette Coleman e Lady Gaga; que esteve dez vezes em primeiro lugar na lista da *Billboard* na categoria Dance/Club Party; que leu uma ode à paz na cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos de Inverno de 2006 em Turim; e que, assim como o imperador Shah Jahan construiu o Taj Mahal em memória de sua terceira esposa, homenageou o falecido marido projetando e criando sozinha a Imagine Peace Tower na ilha Videy, na Islândia – uma espécie de chama sagrada que em noites sem nuvens pode chegar a uma altura de quase quatro quilômetros. Essa torre de luz se projeta de um monumento feito de ladrilhos de vidro branco em que as palavras “IMAGINE PEACE”, “Imagine a paz”, estão gravadas em 24 línguas. Mais de 1,5 milhão de desejos de paz por escrito foram recolhidos por Yoko de pessoas do mundo todo e serão incorporados à torre no futuro. Como guardiã da chama há mais de trinta anos, desde o falecimento de John, Yoko tem se dedicado com firmeza a manter vivo o espírito destemido e imaginativo de seu marido.

NA NOITE DE 8 DE DEZEMBRO DE 1980, fui dormir mais ou menos às dez e meia. Pouco depois da meia-noite, fui acordado pelo telefone tocando e me levantei da cama para atender. Ouvi minha amiga chorando do outro lado da linha. “Meu Deus, qual é o problema”, perguntei. “Você não ouviu a notícia?”, perguntou. “Que notícia? Eu estava dormindo.” E ela me contou que John Lennon tinha morrido.

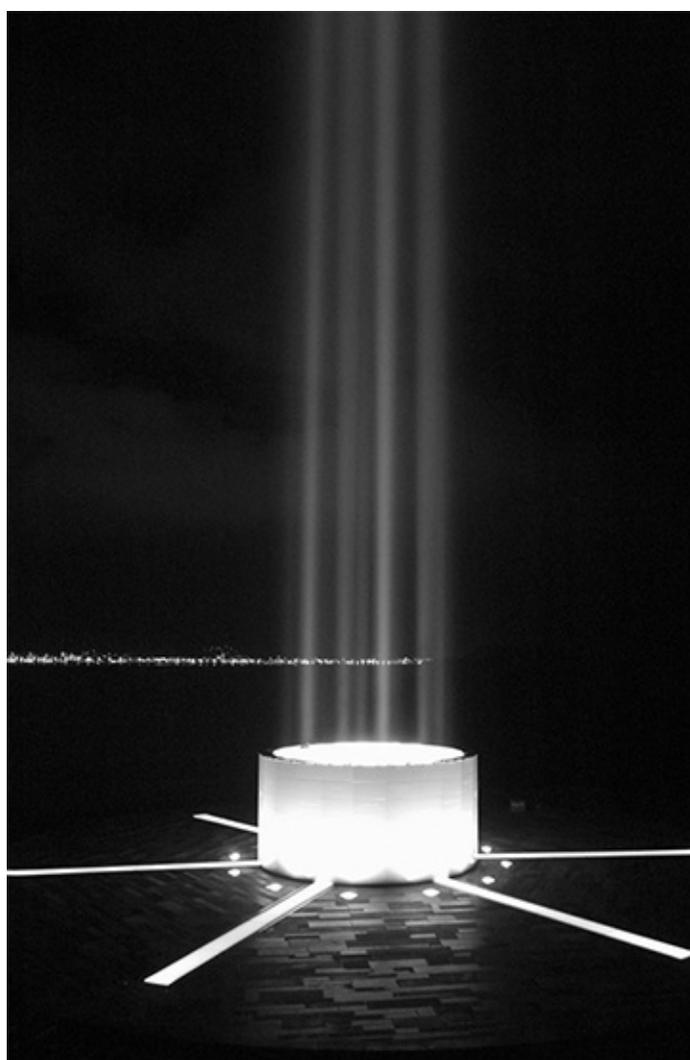
A revista *Rolling Stone* estava preparando uma matéria de capa sobre John e Yoko para o primeiro número de 1981, para marcar o lançamento do novo álbum dos dois, *Double Fantasy*, e a entrevista que fiz com John no dia 5 de dezembro estava programada para essa edição; agora seria dedicada à sua memória. Jann Wenner, cofundador, editor e *publisher* da *Rolling Stone* (e amigo de longa data), que em 1967 me designou como o primeiro editor da revista na Europa, perguntou se eu poderia escrever um relato do que acabou sendo a última entrevista que faria com John. Com uma sensação de entorpecimento emocional, ouvi as fitas às pressas, selecionando da melhor maneira que pude os pontos marcantes da nossa conversa, e os incluí no meu artigo de 5 mil palavras em sua memória.

Yoko Ono pediu que no domingo, 14 de dezembro, às duas da manhã pelo fuso horário da Costa Leste, as pessoas que desejassem, no mundo todo, fizessem uma vigília de dez minutos de silêncio em memória de John. Nos Estados Unidos, cerca de 8 mil estações de rádio interromperam suas transmissões durante dez minutos. Trinta mil pessoas se reuniram em Liverpool; e eu, junto com vários amigos, me uni a mais de 250 mil pessoas no Central Park para homenagear John. Precisamente às duas horas, o único som que podia ser ouvido era o das hélices de um helicóptero sobrevoando a manifestação; elas me lembraram o toque indiano, inspirado na tambura, tocado por George Harrison na gravação de “Tomorrow Never Knows”, de John (“*Turn off your mind, relax and float downstream/ It is not dying, it is not dying*”¹⁴). John havia dito a George Martin, produtor musical dos Beatles, que naquela faixa ele queria soar como “o dalai-lama cantando do alto de uma montanha, a quilômetros de distância”.

Nunca cheguei a transcrever minha última entrevista com John. Já havia escrito meu artigo em sua homenagem e achei que me sentiria triste demais se ouvisse a voz dele nas minhas fitas naquele momento, por isso guardei-as no fundo do armário. No início de 2010, porém, de repente percebi que John estaria fazendo setenta anos no dia 9 de outubro e, mais ainda, que aquele 8 de dezembro marcaria o trigésimo aniversário de sua morte. Na verdade eu não tinha pensado muito naquelas fitas desde 1980, mas resolvi que, depois de tantos anos, deveria tentar encontrá-las. Negligenciadas por um tempo tão longo, certamente agora estariam mofadas e talvez até degradadas. Remexi a bagunça do meu armário e depois de meia hora encontrei as fitas, atadas por uma tira de elástico gasta. Uma semana depois, coloquei os fones de ouvido e comecei o trabalhoso processo de transcrever as fitas do início ao fim em taquigrafia, em três cadernos tamanho ofício. Naqueles filamentos mágicos de fita magnética, mais uma vez ouvi as palavras alegres, vibrantes, subversivas, pungentes, destemidas, engraçadas, ultrajantes e humanas de um homem cujos lábios tinham sem dúvida beijado, ao menos em sonhos, a inspiradora Pedra de Blarney.

Demorei dez inspirados porém cansativos dias para concluir a transcrição. Quando adormeci após ter completado minha tarefa tive um sonho de que sempre vou me lembrar, mas que nunca contei a ninguém, prevendo que algumas pessoas iriam imaginar que eu havia elaborado de forma calculista e espúria um mito pessoal dramático. Mas o sonho foi real. Nele, John e eu estávamos sentados num tapete no chão de um apartamento – mais ou menos como fizemos no mundo real quando o entrevistei pela primeira vez, em 1968, em seu apartamento em Montagu Square, em Londres –, frente a frente, como dois antigos bardos xamanistas, tomando chá de hortelã. Eu tinha preparado meu gravador para começar a entrevista, mas de repente, e de forma assustadora, percebi que John não sabia que estava morto, e que eu deveria, a qualquer custo, ter cuidado para ele não descobrir e não deveria perguntar nada sobre os planos futuros dele e de Yoko. John começou a conversa falando as mesmas palavras que tinha usado na última vez em que o entrevistei no seu apartamento do edifício Dakota: “Você não precisa ter pressa, nós temos horas e horas e horas.” E naquele momento do meu sonho recordei os primeiros dois versos de “Working Class Hero”, que sempre considerei uma das letras mais penetrantes e contundentes que ele escreveu: “*As soon as you’re born they make you feel small/ By giving you no time instead of it all.*”¹⁵

De alguma forma, consegui continuar a entrevista até que, quando estava chegando ao fim, John me perguntou: “Que música você gostaria que eu cantasse agora? A primeira que vier à sua cabeça.” E eu respondi: “Acho que gostaria de ouvir ‘Instant Karma!’”, e ele começou a cantar para mim. Quando chegou às palavras “*Why in the world are we here?/ Surely not to live in pain and fear*”,¹⁶ ele me lançou um olhar intenso para se certificar de que eu tinha *realmente* ouvido. Foi nesse momento que acordei – perplexo, triste, feliz, chateado, mas grato por ter sido presenteado com aquele encontro – e pensei comigo mesmo: “Uau! Eu vi John Lennon ontem à noite, e ele está tão vivo quanto eu ou você!”



¹ Em tradução livre, assim como todos os demais versos de canções citadas: “Alguém vai ouvir a minha história/ Sobre a garota que veio para ficar?”. As notas de rodapé ao longo do livro são do tradutor.

² “Um-dois-três-quatro! ... Ela tinha só dezessete anos/ Você sabe o que eu quero dizer!”

³ “Acordei, caí da cama/ Passei um pente no cabelo.” Trecho de “A Day in the Life”.

⁴ “Sua Majestade é uma garota bonitinha/ Mas não tem nada a dizer.” Trecho de “Her Majesty”, dos Beatles.

⁵ Literalmente, “campos (ou plantações) de morangos”. Referência à canção “Strawberry Fields Forever”, dos Beatles.

⁶ “Nowhere Man” [“Homem de lugar nenhum”] é referência à canção homônima dos Beatles, enquanto Eggman [Homem-ovo] é personagem da música “I Am the Walrus”, também da banda.

⁷ “Eu preferia ver você morta, garotinha,/ Do que com outro homem.”

⁸ “Mãe, você me teve/ Mas eu nunca tive você.”

⁹ “Uma vez eu tive uma garota,/ Ou, melhor dizendo, ela me teve.”

¹⁰ “Quando eu ouvi aquilo, larguei tudo.”

¹¹ “Quando eu ouvi aquilo, foi tão incrível que não conseguia falar.”

¹² No original, “*Two minds, one destiny*”. Trecho de “Out the Blue”, de Lennon.

¹³ “Apenas um garoto e uma garotinha,/ Tentando mudar o mundo inteiro.”

¹⁴ “Desligue a mente, relaxe e flua com a correnteza/ Não é morrer, não é morrer.”

¹⁵ “Assim que você nasce eles fazem você se sentir pequeno/ Não dando nenhum tempo em vez de dar todo o tempo.”

¹⁶ “Por que afinal estamos aqui?/ Por certo não é para viver com dor e com medo.”

“SEJA BEM-VINDO AO SANTUÁRIO!”, disse John Lennon ao me cumprimentar com uma formalidade irônica e bem-humorada na porta do escritório de Yoko Ono, no apartamento do andar térreo do Dakota – o edifício quase gótico semelhante a um castelo, com seus espigões, gárgulas e portões de ferro fundido no Upper West Side de Nova York. Tirei os sapatos e entrei numa sala iridescente de teto alto, atapetada de branco, e Yoko, que estava sentada a uma grande escrivaninha com ornamentos dourados, se levantou para dizer olá.

Era uma sexta-feira, 5 de dezembro de 1980. A *Rolling Stone* estava preparando uma matéria de capa sobre John e Yoko para o primeiro número de 1981, e eu tinha ido entrevistar John a respeito do lançamento de seu novo álbum com Yoko, *Double Fantasy*. Fazia um bom tempo desde a última vez que os dois tinham falado com a imprensa. Depois do nascimento do filho, Sean, em 1975, John e Yoko haviam entrado no que chamaram de “faxina de primavera das nossas mentes” e pararam de atirar o que Joni Mitchell uma vez se referiu como “máquina de produzir estrelas”. Durante cinco anos eles não gravaram disco algum, não criaram nenhuma música nova nem outros trabalhos artísticos, e não fizeram aparições públicas. Enquanto Yoko cuidava dos negócios da família, John inventou para si um estilo de dono de casa que passava o tempo cuidando do filho, envolvido em tarefas domésticas. Podemos pensar no historiador grego Heródoto descrevendo um dos costumes notáveis dos egípcios do século V a.C.: “As mulheres cuidam do mercado e são empregadas no comércio, enquanto os homens ficam em casa tecendo.” Os Lenono – para usar o nome da editora musical de John e Yoko – pareciam ter adotado o modelo doméstico dos antigos egípcios! Ou um similar a um conto infantil às avessas em que, como John nos informou em “Cleanup Time”, a rainha estava na contabilidade “contando o dinheiro”, enquanto o rei ficava na cozinha “fazendo pão e mel”.

Em uma entrevista ao jornalista Chet Flippo, o consultor de mídia Elliot Mintz – que se tornou um amigo próximo de John e Yoko em 1971 – falou sobre uma noite em que John ligou para ele em Los Angeles. “Era muito tarde”, recordou Mintz, “e John disse: ‘Aconteceu uma coisa incrível comigo hoje, Elliot’, e falou isso com tal reverência que pensei que ia comunicar uma experiência espiritual realmente significativa. Então me preparei e perguntei: ‘Sim?’ E John falou: ‘Hoje fiz o meu primeiro pão, você não acredita como saiu perfeito, tirei uma foto com uma polaroide e acho que posso mandar para você agora à noite por um mensageiro.’”

Mintz explicou que John e Yoko usavam um serviço de entregas em vez de correio, pois as pessoas costumavam embolsar as cartas ou os pacotes como lembrança quando viam o nome de um deles escrito. “Então, alguém pegava o comunicado”, continuou Mintz, “e tomava um avião e ia até onde fosse preciso para entregá-lo ao destinatário.” Mintz recebeu a foto. Uma ou duas semanas depois, ele viajou a Nova York e passou pelo Dakota. “Estávamos sentados na cozinha uma noite e John pegou um objeto embrulhado em papel-alumínio”, conta Mintz. “Era um pedaço que ele tinha guardado para mim do seu primeiro pão. E dividimos o pão entre nós.”

JOHN TINHA SAÍDO do santuário por alguns minutos, para se sentar ao lado de Yoko num enorme e luxuoso sofá pérola. No escritório imaculado e iluminado com delicadeza, notei um piano de parede preto e, na parede atrás, uma pintura retratando John e Sean, os dois com cabelos até o ombro, numa praia nas Bermudas; ao lado, um estojo de carvalho adornado de marfim e jade pousado numa mesinha de centro; e diversas caixas envidraçadas contendo artefatos egípcios antigos, que Yoko apreciava pela beleza e por suas propriedades mágicas.

Quando olhei para cima, senti que despertava – mais que entrava – de um sonho, ao perceber de repente que o teto inteiro era na verdade um *trompe-l’oeil* de um céu etéreo cheio de tênues nuvens flutuantes. “*Above us only sky.*”¹ E me lembrei imediatamente da carta aberta escrita por John e Yoko

publicada na última página do *New York Times* de 27 de maio de 1979. Intitulada “Carta de amor de John e Yoko para as pessoas que nos perguntam o quê, quando e por quê”, concluía: “Lembrem-se, nosso silêncio é um silêncio de amor e não de indiferença. Lembrem-se, estamos escrevendo no céu em vez de no papel – essa é a nossa canção. Levantem os olhos e olhem para o céu ... e vão ver que estão caminhando no céu, que se estende até o chão. Somos todos parte do céu, mais que do chão.” E, ainda com a cabeça nas nuvens, encantado por aquela luz celestial, iniciei uma lenta descida à terra quando Yoko começou a me explicar como o álbum *Double Fantasy* tinha sido criado.

Na primavera anterior, com as bênçãos de Yoko, John tinha alugado o *Megan Jaye*, um veleiro de 43 pés atracado em Newport, Rhode Island, e zarpado em 4 de junho com uma tripulação de quatro homens para uma viagem de mil quilômetros até as Bermudas. John aprendeu a velejar no estuário de Long Island, onde ele e Yoko tinham uma casa em Cold Spring Harbor, e havia muito acalentava o desejo de fazer uma longa viagem marítima. Estava para completar quarenta anos em 9 de outubro e, como disse em “Borrowed Time” – uma canção que criou depois da conclusão dessa viagem –, “*Now I am older/ The future is brighter and now is the hour.*”²

O plano era que Sean fosse de avião com uma das avós às Bermudas quando John chegasse, e pai e filho passariam três semanas de férias juntos, nadando e velejando, enquanto Yoko ficava em casa “cuidando dos negócios”, como ela definiu. Mas na metade do trajeto, enquanto John navegava pelo Triângulo das Bermudas, irrompeu uma tempestade com fortes ventanias e ondas de seis metros de altura. O capitão e a tripulação adoeceram, e John, que não era propenso a enjoos marítimos, teve de assumir o controle do leme durante seis horas. Esbofeteado pelos ventos e açoitado pelas águas, segundo afirmou depois, sentiu-se como um viking “gritando cantigas do mar e berrando com os deuses”. Ao refletir sobre a aventura, John depois me diria: “Você entra na porra dum barco numa ventania de 170 quilômetros por hora e aí descobre realmente o que é ou não real.”

John alugou uma casa de estuque numa localidade com o nome idílico de Fairylands, na periferia de Hamilton, e todos os dias ele e Sean saíam para nadar e construir castelos de areia na praia. Foi ali que toparam com uma artista que reuniu coragem para se aproximar e pedir se poderia pintar John e Sean juntos. Surpreendentemente, John concordou. Durante dias, ele e Sean iam até o estúdio dela posar para o retrato. Quando John voltou a Nova York, deu o retrato como um presente surpresa a Yoko, e foi essa pintura que vi pendurada na parede acima do piano no escritório dela.

Um dia, John levou Sean ao Jardim Botânico das Bermudas, onde, embaixo de um cedro, eles avistaram algumas delicadas flores brancas e amarelas chamadas “double fantasy”, “dupla fantasia”. “É uma espécie de frésia”, explicou John, “mas o que significou para nós é que se duas pessoas visualizam a mesma imagem ao mesmo tempo, isso é o segredo.” Depois, uma noite em que vagava por Hamilton, e curioso para descobrir que tipo de música as pessoas estavam ouvindo, foi explorar algumas casas noturnas – algo que não fazia desde meados de 1970 em Los Angeles – e acabou num lugar chamado Disco 40. “No andar de cima eles estavam tocando disco”, John me diria mais tarde, “mas na parte de baixo de repente ouvi ‘Rock Lobster’, do B-52s, pela primeira vez. Você conhece? Soa como a música da Yoko, então eu disse a mim mesmo: ‘Chegou a hora de tirar a poeira da guitarra e acordar a mulher!’”

John começou a compor em ritmo acelerado. Parece que “Woman” foi criada em quinze minutos, e em uma de suas novas canções, “Dear Yoko”, ele se referia à aflitiva viagem marítima, dizendo à mulher que seu espírito o protegera mesmo no meio da tempestade. Ao mesmo tempo, em Nova York, Yoko também tinha começado a compor. Como se confirmasse a ideia de que, como ela observou uma vez, “você pode criar uma pintura com uma pessoa no polo Norte por telefone, como se estivesse jogando xadrez”, Yoko e John começaram a se falar ao telefone todos os dias e cantar um para o outro o que tinham criado entre as ligações. Durante uma dessas conversas, John cantou para ela “Beautiful Boy”, e Yoko falou: “Também fiz uma música, chamada ‘Beautiful Boys’. Deixa eu cantar para você.” E quando John voltou a Nova

York, Yoko perguntou: “Você quer fazer isso?”, e John respondeu: “Sim.”

JOHN AGORA TINHA VOLTADO para o santuário, e Yoko disse que ia sair por um tempo para que nós pudéssemos conversar. Quando John sentou no sofá, falei que Yoko tinha me contado como *Double Fantasy* acontecera e observara que aquele provavelmente foi o primeiro álbum criado pelo telefone. “Pois é”, disse John, dando risada, “é uma brincadeira. E uma brincadeira do *coração* [heart], com ênfase no *ouvido* [ear] do meio da palavra!”

“Ouvi dizer que faz uns cinco ou seis anos que você está com uma guitarra pendurada na parede atrás da cama e que só recentemente a pegou para tocar em *Double Fantasy*. É verdade?”, perguntei.

“Comprei essa linda guitarra por volta do período em que voltei com Yoko e tivemos nosso filho”, respondeu ele. “Não é uma guitarra normal, não tem um corpo, é só um braço e essa coisa em forma de tubo que parece um tobogã, e você pode aumentar o braço, para dar equilíbrio se estiver em pé ou sentado. Toquei um pouco, depois pendurei atrás da cama, mas de vez em quando olhava para ela, porque o instrumento nunca tinha feito uma coisa profissional, nunca tinha sido tocado. Eu não quis esconder como um cara que esconde um instrumento por ser muito doloroso olhar para ele – como aconteceu com Artie Shaw, que passou por uma situação difícil e nunca mais tocou seu clarinete. Mas eu olhava para a guitarra e pensava: ‘Será que um dia eu vou tirar da parede?’

“Acima da guitarra eu coloquei um número nove de madeira que um garoto me mandou e uma adaga que Yoko me deu – uma adaga feita com uma faca de pão da Guerra Civil americana, para cortar as más vibrações, cortar o passado, simbolicamente. Era como um retrato pendurado que a gente nunca vê de verdade, então recentemente percebi: ‘Ah, que bom! Finalmente posso descobrir qual é a dessa guitarra’, e peguei para usar na criação de *Double Fantasy*.”

“Então a guitarra ficou chorando em silêncio atrás de você por cinco anos?”, perguntei.

“A minha guitarra *nunca* chora”, retrucou ele. “A minha guitarra grita, senão nem vale a pena ligar!”

“Eu tenho ouvido muito o disco *Double Fantasy*”, comecei a dizer a John, muito empolgado, “e é fantástico, mas estou ouvindo só há uns três ou quatro dias e gostaria de ter recebido antes...”

“Como vai você?”, interrompeu John, e me olhou com um sorriso capaz de parar o tempo e a entrevista. “Não precisa ter pressa, nós temos horas e horas e horas. Essas últimas duas semanas têm sido uma reunião entre nós. O disco foi lançado, já passou pelos testes pelos quais deve passar, o público aceitou e comprou. Eu estou contente, Yoko está contente, estamos contentes por trabalharmos juntos outra vez e falar com a imprensa.”

“Não foi um incômodo responder a todas as questões de praxe?”

“É um jogo”, respondeu, “mas a vida toda é um jogo, não é? Será que isso implica que o jogo é imoral? Quer dizer, será que devemos ser *muito* sérios ou só um *pouco* sérios a esse respeito? Mas a questão é muito *séria* – um bocado de dinheiro é investido num álbum, um bocado de suor e lágrimas... para depois ter de jogar na lata de lixo outra vez, certo? Nós estamos fazendo isso porque *queremos* fazer, e achamos que podemos nos divertir com isso, e as pessoas querem um disco, é óbvio, porque senão não teriam comprado.

“Recentemente nós demos uma agradável entrevista a um repórter muito simpático – eu realmente gostei dele, era um cara inteligente, e não quero de jeito nenhum prejudicá-lo. Mas, quando me descreveu no artigo, percebi que ele não tinha absolutamente me visto.”

“Em que sentido?”, perguntei.

“Ele me descreveu usando óculos de aro de metal. Mas eu não uso óculos de aro de metal desde 1973. Está vendo os óculos que estou usando? São normais, de plástico, armação azul.”

“Só para eu não cair na mesma armadilha”, disse, “talvez você possa descrever aos leitores da revista o que está usando neste momento.”

“Ok”, começou John. “Diga a eles que ele está usando uma calça tricotada e o mesmo chapéu de caubói que mandou fazer na Nudie’s em 1973...”

“O que é Nudie’s?”, perguntei.

“É uma famosa loja de caubóis em Hollywood, onde Elvis comprou seu terno de lamê. É o lugar que tem os chifres de touro na frente, todo mundo conhece.”

“Menos eu.”

“Agora conhece... E está usando um suéter Calvin Klein e uma camiseta rasgada com a foto do Mick Jagger que arranhou quando os Stones fizeram uma turnê em 1970 ou coisa assim. Acho que era de um *roadie* e alguém me deu. E no pescoço está usando um pequeno colar com três diamantes que comprou como presente de pazes depois de uma discussão com Yoko muitos anos atrás e que depois ela lhe deu numa espécie de ritual. É o suficiente?”

“Muito obrigado! Você me salvou.”

“De qualquer forma, é divertido falar com as pessoas, é divertido tirarem fotografias... bem, não tão divertido assim, mas é divertido olhar para elas, e daqui a dez anos você ainda continua com elas. Encontramos Ethan Russell, que tirou fotos nossas em 1969, e Annie Leibovitz também estava lá. Ela tirou a minha primeira foto de capa da *Rolling Stone*, e continua tocando a vida. Foi divertido encontrar todo mundo que conhecíamos e fazer tudo de novo – todos sobrevivemos. Quando foi que *nós* nos conhecemos?”

“Conheci você e Yoko em Londres no dia 17 de setembro de 1968”, respondi, lembrando a data exata do primeiro de muitos encontros.

EU FUI APENAS UM SUJEITO de sorte, no lugar certo e na hora certa. Tinha me formado no ano anterior em literatura na Universidade da Califórnia em Berkeley, mas o apelo de uma vida acadêmica estava se apagando à luz do que parecia ser a ascensão de um grande e novo despertar social, cultural e político nos Estados Unidos. Para mim, assim como para muitos outros, na área da baía de São Francisco, os anos 60 foram um tempo em que as pessoas passaram por uma verdadeira dramatização da vida, e aonde você ia “havia música nos cafés à noite e revolução no ar”,³ como Bob Dylan cantou em “Tangled Up in Blue”. Dois dos slogans dos protestos estudantis de maio de 1968 na França eram “Viver sem tempos mortos” e “O tédio é sempre contrarrevolucionário”. Na Telegraph Avenue, em Berkeley, e na Haight-Ashbury, em São Francisco, o tempo estava vivo e não existia tédio.

Qualquer um era um gênio até prova em contrário. Ninguém podia saber ao certo quando, onde e em quem a magia de repente iria se manifestar. Qualquer um, da Inglaterra à Índia, era um possível portador da graça. Assim como as bandas de rock locais tipo Grateful Dead, Jefferson Airplane e Creedence Clearwater Revival; e se até mesmo um grupo concebido pela mídia como os Monkees, que John Lennon definiu certa vez como “os maiores talentos cômicos desde os Irmãos Marx”, podia evocar o incandescente “Eu acredito”, não havia como dizer quando poderia surgir um novo avatar de Orfeu ou Davi.

Acima de tudo, todo mundo tinha o benefício da dúvida. “*Got to be good looking 'cause he's so hard to see*”,⁴ foi a definição de John Lennon em sua canção “Come Together”. Tudo o que você precisava era de amor; e o hino “All You Need Is Love”, dos Beatles, dava a entender que tudo poderia ser feito e cantado porque tudo *já* havia sido feito e cantado (“*There's nothing you can know that isn't known/ Nothing you can see that isn't shown*”).⁵ Era fácil: para entender e criar era preciso apenas recordar e conectar-se ao que sempre tinha estado lá.

Pessoalmente, sempre vou me lembrar de uma manhã específica de janeiro em Berkeley, em 1966. O álbum *Rubber Soul*, dos Beatles, tinha acabado de sair, e enquanto andava pela Benvenue Avenue, ouvindo os sons misturados e sobrepostos de “Girl”, “The Word” e “Norwegian Wood” saindo de uma janela aberta após a outra, tive a impressão de que os Beatles haviam realmente entendido o sonho do poeta francês Arthur Rimbaud de criar uma linguagem universal e transformar o mundo por meio de uma espécie de alquimia acústica, e estávamos todos simplesmente seguindo – nas palavras de Rimbaud – “as visões deles, as respirações deles, os corpos deles, os dias deles”. Mas havia uma guerra sendo travada do outro lado do oceano Pacífico, por isso foi inevitável perceber que tinha chegado a hora de despertar daquele sonho, ao menos por algum tempo.

Eu associo as origens de minhas fortes convicções e meus valores pacifistas a um dos meus mais queridos livros da infância, *O touro Ferdinando*, de Munro Leaf. Publicado em 1936, conta a história de um touro espanhol cujo único desejo é ficar em paz embaixo de uma árvore de cortiça e sentir o perfume das flores. Mas um dia, quando está deitado na relva fresca, Ferdinando é acidentalmente picado por uma abelha. Mordido, bufando enraivecido e arrastando os cascos no chão, é avistado por alguns batedores que estão viajando, explorando o território em busca dos animais mais malvados e ferozes, e em êxtase com aquela sorte inesperada imediatamente transportam o feroz animal para a Plaza de Toros de Madri. A imagem do temível Ferdinando, o Feroz, provoca medo no coração de picadores, bandarilheiros e matadores; mas quando Ferdinando entra na arena e avista as deslumbrantes flores nos cabelos de todas aquelas damas adoráveis, fica tão encantado com as fragrâncias que emanam em sua direção que simplesmente senta e se recusa a fazer qualquer movimento. O indignado matador dispensa Ferdinando de forma desonrosa e manda que seja enviado para casa. “Até onde eu sei”, diz o autor, “ele continua sentado embaixo de sua árvore de cortiça favorita, simplesmente sentindo o perfume das flores. E está feliz.”

É animador saber que *O touro Ferdinando* foi traduzido para sessenta línguas e é um dos livros infantis mais vendidos de todos os tempos. E ele poderia ter servido como uma bíblia para aquelas dezenas de milhares de pessoas que se reuniram em São Francisco no Verão do Amor de 1967 – momento que testemunhou a declaração de John Lennon em “I Am the Walrus”: “*I am he as you are he as you are me and we are all together.*”⁶ Se, por acaso, chegasse ao Human Be-In – a Reunião das Tribos que aconteceu no Golden Gate Park pouco antes naquele ano, na qual Timothy Leary teria dito pela primeira vez a frase “*Turn on, tune in, drop out*”, “Se ligue, sintonize, caia fora” –, Ferdinando estaria com os chifres enfeitados de flores, cantando “All You Need Is Love” junto com todos. Com certeza o John Lennon que cantou o inspirado verso “*Don’t need a sword to cut through flowers*”⁷ em “Whatever Gets You Thru the Night” não pensaria em desembainhar a espada e, com os braços abertos, teria dado a Ferdinando as boas-vindas ao aglomerado humano.

“Eu vim de uma turma em que você tinha que parecer machão”, me disse John quando conversávamos no escritório de Yoko. “Na verdade nunca fui da rua ou um cara durão. Eu me vestia como um *teddy boy* e me identificava com Marlon Brando e Elvis Presley, mas nunca participei de uma briga de rua nem de uma gangue onde eu morava. Eu era apenas um garoto do subúrbio imitando os roqueiros. Mas era uma parte importante da vida da gente parecer durão. Passei a infância inteira com os ombros levantados e sem óculos, porque óculos eram coisa de maricas, e andava morrendo de medo, mas com a cara mais valentona que você já viu. Arrumava encrenca só pela minha aparência. Eu queria ser durão como James Dean o tempo todo. Foi uma batalha parar de fazer isso, e ainda entro nessa quando me sinto inseguro ou nervoso. Ainda caio nessa postura de ‘sou da rua’, mas preciso continuar me lembrando de que nunca fui mesmo um deles. Não sei se teria sobrevivido nas ruas de Nova York quando tinha dezesseis anos – eu era um maricas perto de alguns dos garotos que vejo hoje por aí. Todos temos que passar por isso.

“Foi Yoko quem me ensinou isso. Eu não teria conseguido sozinho – precisava uma mulher para me

ensinar. É isso aí. Yoko sempre me diz isso: ‘Está tudo bem, tudo bem.’ Olho fotografias antigas minhas, e me vejo dividido entre ser Marlon Brando e um poeta sensível – a parte Oscar Wilde de mim com o lado feminino, aveludado. Ficava sempre dividido entre os dois, quase sempre optando pelo lado machão, porque se mostrasse o outro lado estava perdido.”

Assim como Ferdinando, eu não estava interessado em enobrecer ou aderir à ideia de “morte ao entardecer”, esperando um matador de brocados dourados e calça de veludo preto administrar o inescapável *coup de grâce*. No meu caso, o *momento de la verdad* provavelmente não teria ocorrido numa *plaza de toros*, mas sim em alguma aldeia vietnamita bombardeada com napalm. Por isso, apesar das minhas apreensões com a universidade, fiquei aliviado quando soube que tinha sido recomendado para uma bolsa de estudos para um curso de poesia britânica contemporânea numa universidade na Inglaterra, que começaria no outono de 1967.

Enquanto morava em Berkeley, fiz amizade com Ralph J. Gleason, colunista de música do *San Francisco Chronicle*, responsável pela publicação de um ensaio que escrevi sobre *A Hard Day's Night*, dos Beatles, na revista *Ramparts*, com sede em São Francisco. Também conheci um colega de Berkeley chamado Jann Wenner, que se tornou editor de cultura do *Sunday Ramparts*, jornal filhote da revista homônima para o qual eu escrevia resenhas de filmes e de música. No início de 1967, com um investimento inicial de 7.500 dólares, Ralph e Jann – além da futura esposa de Jann, Jane Schindelheim – fundaram uma revista quinzenal chamada *Rolling Stone*, cujo objetivo era documentar o vibrante e radical novo mundo do rock'n'roll, da política e da cultura popular. E quando contei que ia estudar numa universidade na Inglaterra naquele outono, Jann me perguntou se eu não queria trabalhar como o primeiro editor da *Rolling Stone* na Europa, me pagando 25 dólares por artigo, 50 dólares por entrevista.

Mal sabia que aquela oportunidade seria uma dádiva, pois alguns meses antes da minha partida para o outro lado do oceano decidi que seria uma boa ideia começar a ler com atenção algumas das poesias que iria estudar na universidade. Isso acabou sendo uma experiência desanimadora já que, com raras exceções, achei a grande maioria desses poemas – escritos por um grupo heterogêneo de autores britânicos nebulosamente definidos como The Movement – “taciturna e acomodada”, nas palavras do crítico inglês A. Alvarez. Segundo sua definição, o poema ideal desse movimento era “como um ensaio bem-feito; tinha um começo, um meio e um fim, e fazia uma afirmação. Era rimado com cuidado, ritmicamente inerte e profundamente complacente”. De acordo com o poeta e historiador Robert Conquest, que editou as antologias *New Lines* em 1956 e 1963, responsáveis por apresentar muitos poemas do grupo, as relações entre os poetas do Movement eram “pouco mais que uma determinação negativa para evitar maus princípios”.

Há uma declaração famosa de Emily Dickinson: “Se leio um livro e ele torna meu corpo tão frio que nenhum fogo pode aquecer, eu sei que *isso é poesia*. Se sinto fisicamente que meu crânio foi arrancado, eu sei que *isso é poesia*. São as únicas duas formas que conheço. Existe alguma outra?” Nem todo poema, claro, pode ou pretende queimar com a energia cinética de algo como “Minha vida era uma arma carregada” de Dickinson, mas sempre que alguma tradição literária começa a mostrar sintomas de ser “o fóssil ou personagem da múmia” que Ralph Waldo Emerson associou à escrita convencional, requentada e imitadora, uma força compensatória surge para providenciar “uma faxina da primavera na mente”. O próprio Emerson detectava a renovação do impulso poético na linguagem e na “gíria não corrompida” das ruas. “Se você cortar essas palavras”, ele dizia, “elas vão sangrar; são vivas e vasculares; andam e correm.” Em “Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again”, Bob Dylan concordou: “*Well, Shakespeare, he's in the alley/ With his pointed shoes and his bells.*”⁸

Enquanto eu estava encalhado no Movement, fora dali havia poemas alegres sendo escritos e cantados em becos, clubes de folk e cafeterias por jovens estudantes, músicos e compositores, da mesma forma como sete séculos antes nas tavernas, adegas e cervejarias da Europa medieval. *Plus ça change* –

mesmo que os temas “vinho, mulheres e canção”, celebrados na famosa coletânea de canções em latim medieval conhecida como *Carmina Burana*, tenham sido atualizados analogicamente para “sexo, drogas e rock’n’roll”. Por mais repugnantes e grosseiras que soassem aos meus professores de literatura inglesa do século XX, para mim era óbvio e patente que letras de rock como “Strawberry Fields Forever”, de John Lennon, “Madame George”, de Van Morrison, “Visions of Johanna”, de Bob Dylan, “Waterloo Sunset”, de Ray Davies, “Green River”, de John Fogerty, “Whispering Pines”, de Richard Manuel e Robbie Robertson, e “Have You Seen Your Mother, Baby, Standing in the Shadow?”, de Mick Jagger e Keith Richards, tinham mais chance de arrancar o crânio de alguém do que qualquer poema publicado nas duas antologias do Movement de 1956 e 1963.

O único poeta que me parecia ter rompido com os áridos confins do Movement era Thom Gunn, um escritor de versos minuciosamente estruturados, porém arriscados emocionalmente, que imigrou da Inglaterra e estabeleceu residência em São Francisco no final dos anos 50 e que tinha sido, por coincidência, um dos meus professores em Berkeley. Na sala de aula, Gunn usava o paletó e a gravata de praxe, mas depois do trabalho acadêmico eu o via vestindo camiseta, jeans, botas pretas e jaqueta de couro preta, pilotando uma motocicleta nas proximidades de East Bay. E, sendo ao mesmo tempo professor e motociclista, escrevia sobre motocicletas no estilo de um poeta elisabetano, celebrando a experiência dos motoqueiros em “On the Move”, declarando que, na pior das hipóteses, o motociclista tinha sempre o movimento, e na melhor, “se não chegar a algum absoluto no qual descansar, sempre se está mais perto ficando em movimento”.⁹

Algumas semanas depois de chegar à Inglaterra, tive a felicidade de encontrar um exemplar da edição de 3 de agosto de 1967 de *The Listener*, e fiquei espantado ao ver na primeira página um artigo de Gunn intitulado “The New Music”, em que esse poeta do Movement hereticamente declarava que canções como “Paint It, Black”, dos Rolling Stones, “Eight Miles High”, dos Byrds, “Arnold Layne”, do Pink Floyd, e “Eleanor Rigby” e “For No One”, dos Beatles, eram “excelentes poemas – melhores, de fato, que muitos que são impressos em livros e revistas”. Gunn também destacou “o ordenamento e o poder que uma norma rítmica pode conferir a um poema, um poder tão grande que as palavras conseguem sobreviver até mesmo quando a música tiver sido perdida”.

A música estava mudando, e as muralhas da academia e de outras instituições começavam literalmente a tremer. Na verdade, o mundo todo parecia estar se esfacelando. Estávamos em 1968, e muitas pessoas já esqueceram, ou são jovens demais para lembrar, a turbulência social e política sem paralelos daquele ano. Martin Luther King e Robert F. Kennedy foram assassinados. Tropas russas invadiram a Checoslováquia para reprimir a Primavera de Praga. Dez dias antes da abertura das Olimpíadas, tropas do governo mexicano mataram cerca de duzentos estudantes e transeuntes na Plaza de las Tres Culturas, na Cidade do México. Batalhas nas ruas entre milhares de manifestantes e a polícia, a Guarda Nacional e tropas do Exército irromperam na convenção nacional do Partido Democrata em Chicago. Em Paris, estudantes ocuparam as universidades de Nanterre e Sorbonne, e o governo da França pareceu perto de um colapso quando cerca de 10 milhões de trabalhadores franceses unidos declararam uma greve geral. (Um dos slogans daqueles dias era: “Os coveiros entraram em greve. Hoje não é um bom dia para morrer.”) Em Londres, no dia 17 de março, confrontos de rua em frente à embaixada dos Estados Unidos na Grosvenor Square, entre milhares de manifestantes contra a Guerra do Vietnã – uns jogando pedras e outros lançando bombas de fumaça – e policiais da tropa de choque e da cavalaria armados de cassetetes, deixaram 86 feridos. Eu estava nessa manifestação, cautelosamente posicionado na periferia da praça, e tive de olhar duas vezes quando de repente avistei Mick Jagger passar correndo por mim, acompanhado por diversos companheiros. O caos daquele dia foi na verdade a inspiração para a canção dos Rolling Stones “Street Fighting Man” (“*Hey! Said my name is called Disturbance/ I’ll shout and scream, I’ll kill the King, I’ll rail at all his servants*”)¹⁰. Em agosto de 1968, o então prefeito

de Chicago, Richard Daley, proibiu as emissoras de rádio da cidade de tocar essa música durante a Convenção Nacional dos Democratas; em resposta à proibição, o single bateu o recorde de vendas de todos os tempos na região de Chicago.

Na primeira metade de 1968, eu estudava na Universidade de Essex, cujo frígido campus de plástico, vidro e aço ficava cem quilômetros a nordeste de Londres, onde eu tinha reuniões semanais com um professor que supervisionava os meus estudos. Mas em maio daquele ano centenas de estudantes iniciaram um protesto de massa contra o seu recrutamento para as instalações de pesquisas de armas químicas na vizinha Porton Down, onde o gás CS, um agente de controle de manifestações então usado no Vietnã, havia sido desenvolvido e testado em segredo. Os protestos ficavam cada dia mais explosivos, e quando três estudantes foram suspensos e a polícia foi chamada ao campus e levou cães para restabelecer a ordem, quase todo o corpo discente votou pela substituição da universidade existente, declarando a criação da “Universidade Livre de Essex” em seu lugar. Lembro-me de estar numa passeata noturna na praça principal do campus e vivenciar um momento de nostalgia da Califórnia quando estudantes farristas cantavam e dançavam ao som do hino contra a Guerra do Vietnã “I-Feel-Like-I’m-Fixin’-to-Die Rag”, de Country Joe and The Fish (“*And it’s one, two, three, what are we fighting for?/ Don’t ask me I don’t give a damn*”)¹¹.

Com aulas e reuniões com supervisores na universidade sendo continuamente interrompidas ou canceladas, comecei a pensar *para que* eu estava estudando. Durante uma tarde, na cafeteria do campus, por acaso ouvi a canção “Got to Get You into My Life”, dos Beatles, tocando no rádio, na qual Paul McCartney falava sobre sair por aí sozinho na esperança de encontrar “outra estrada onde eu talvez possa encontrar outro modo de pensar”,¹² e percebi que tinha chegado a hora de pegar a estrada para Londres e assumir o papel de primeiro editor da *Rolling Stone* na Europa em tempo integral.

Era o momento perfeito para isso. Nessa função, pude participar de eventos memoráveis, como os dois shows de despedida do Cream no Royal Albert Hall; a agora lendária apresentação dupla do Jefferson Airplane com o The Doors na Roundhouse (a primeira vez que o Doors se apresentou na Inglaterra); e o tributo dos Rolling Stones à memória de Brian Jones no Hyde Park, com a presença de cerca de 250 mil pessoas, quando milhares de borboletas-brancas foram soltas no palco em sua homenagem. Passei um fim de semana realmente intoxicante com Steve Winwood, Jim Capaldi e Chris Wood, do Traffic, em seu chalé rústico em Berkshire, ouvindo os três tocar da meia-noite ao amanhecer e, sob a insistência do grupo, participando com floreios bem-recebidos no teclado – embora eu jamais tivesse tocado teclado na vida. E nunca vou me esquecer de ter estado num pequeno jantar festivo oferecido ao cineasta John Sheppard – que havia filmado o show do Doors a que assisti na Roundhouse – durante o qual David Crosby, Stephen Stills e Graham Nash entraram sem ser anunciados, parecendo três querubins, sentaram-se a uma mesa e, depois de Stills retirar o violão do estojo, apresentaram com uma beleza seráfica a canção “Helplessly Hoping”, do primeiro álbum deles, que ainda não tinha sido lançado.

O que mais me emocionou, contudo, foi a oportunidade de entrevistar músicos como Mick Jagger, Pete Townshend, Ray Davies e Syd Barrett. Apenas um sonho acalentado havia muito permanecia irrealizado: conhecer o meu herói entre os heróis, o inacessível John Lennon, que tinha sido capa – retratado como o soldado Gripweed do filme *Que delícia de guerra*, usando seus icônicos óculos redondos de vovó – da edição de estreia da *Rolling Stone*, no dia 9 de novembro de 1967, ao preço de 25 cents. Mas, sem que eu soubesse, o destino estava para tornar esse sonho realidade.

As sementes foram plantadas quando John conheceu Yoko, exatamente um ano antes. John ouvira falar de “uma surpreendente artista” que ia fazer sua primeira exposição solo em Londres no espaço alternativo da Indica Gallery e apareceu na galeria no dia 8 de novembro de 1966, véspera da noite da abertura oficial. “Eu entrei e fiquei andando por lá”, John diria depois a Jann Wenner. “Havia uns dois

estudantes tipo artistas ajudando, andando pela galeria, e fui olhando [a exposição] e fiquei espantado. Havia uma maçã à venda por 200 libras, e achei aquilo fantástico – logo vi o humor do trabalho dela: eram 200 libras para observar uma maçã madura se decompor.”

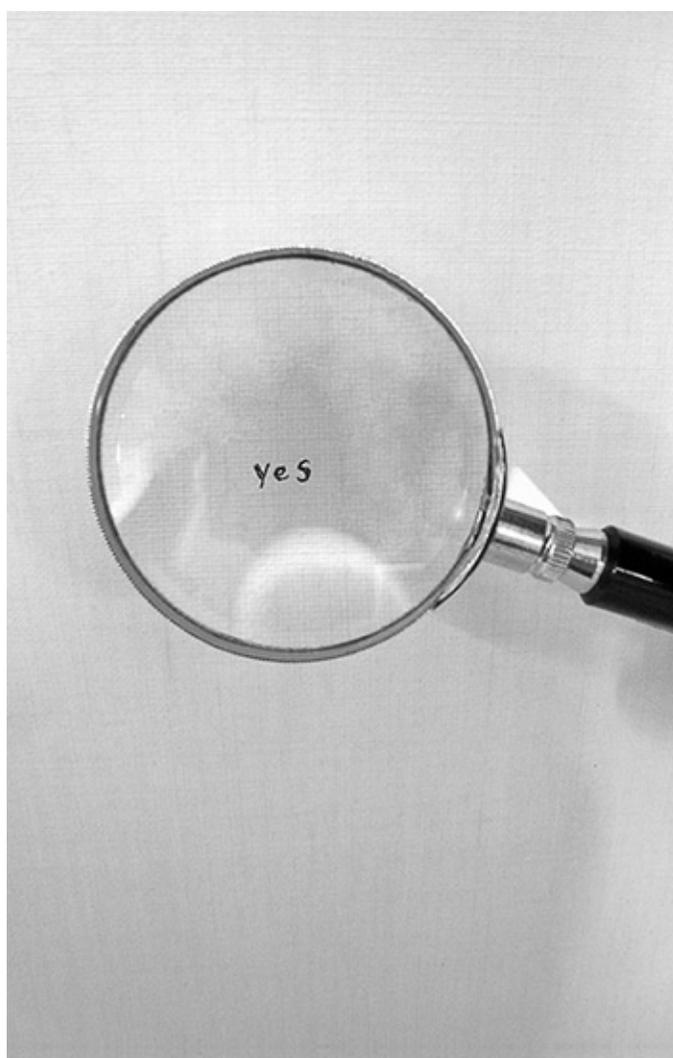
O dono da galeria, John Dunbar, apresentou John a Yoko. “Nenhum de nós sabia nada sobre o outro”, contou John. “Ela não sabia quem eu era – só tinha ouvido falar do Ringo, acho que quer dizer ‘maçã’ em japonês. Dunbar insistiu em que ela desse um alô a um milionário – você sabe o que estou dizendo. E ela veio e me entregou um cartão escrito respire – uma de suas instruções –, e eu simplesmente respirei.” Como Yoko comentou depois: “Quando ele expirou, foi com bastante força, se aproximando de mim; em certo sentido era um pequeno flerte.”

Em seguida John andou até uma obra intitulada *Pintura para martelar um prego* – um painel de madeira pintado de branco com um martelo pendurado numa corrente e uma caixa de preguinhos ao lado. John perguntou a Yoko se podia martelar um prego, mas ela disse que não porque a exposição só iria abrir no dia seguinte. Anos depois, John lembrou a cena: “John Dunbar falou: ‘Deixa ele bater o prego. John é milionário, talvez ele compre’ ... Então houve uma pequena conferência e ela finalmente falou: ‘Ok, pode pregar um por cinco xelins’, e aí o espertinho aqui diz: ‘Bom, eu pago cinco xelins imaginários e bato um prego imaginário.’ E foi assim que realmente nos conhecemos. Foi quando nossos olhos se encontraram, e ela entendeu, e eu entendi, e foi isso.

“Mas havia outra obra que realmente me fez decidir se era contra ou a favor da artista: uma escada que levava a um quadro pendurado no teto. Parecia uma tela preta com uma corrente e uma lupa pendurada na ponta. Subi a escada, olhei pela lupa, e estava escrito em letrinhas pequenas: ‘yes’.” Como John depois confessou: “Foi aquele sim que me fez ficar.” E aquele sim no alto da escada se mostrou a epifania mais feliz e capaz de mudar toda a existência de John. Como ele declararia depois em “Mind Games” – um sermão em forma de música que poderia na verdade servir como seu credo –, “*Yes is the answer, and you know that for sure./ Yes is surrender, you got to let it go*”.¹³

Na época, John estava casado com sua primeira mulher, Cynthia, e Yoko com seu segundo marido, o cineasta Anthony Cox, ainda que os dois casamentos estivessem repletos de tensões. John e Yoko, cujo relacionamento brotaria lentamente, encontravam-se ocasionalmente em Londres. “A segunda vez que a vi”, contou John, “foi numa galeria, na abertura de uma exposição de Claes Oldenburg. Nós dois éramos muito tímidos, meio que só fizemos um gesto de cabeça um para o outro. Eu olhei para o outro lado, pois sou muito tímido com pessoas, principalmente garotas. Meio que sorrimos e ficamos afastados naquela espécie de coquetel.”





Pouco tempo depois desse segundo encontro, Yoko mandou a John um exemplar autografado de seu livro *Grapefruit* – publicado em 1964 –, que consistia numa série de instruções em forma de frases e poemas zen para despertar a mente, como *koans*. John manteve o livro ao lado da cama e às vezes abria as páginas para ler textos como: “Ouça o som da Terra girando”; “Coloque suas sombras juntas até se tornarem uma”; “Desenhe uma linha em si mesmo. Continue desenhando até você desaparecer”; “Acenda um fósforo e fique olhando até apagar”; “Bata com a cabeça numa parede”. Yoko mantinha John informado sobre seus frequentes eventos, exposições e performances. Assim, quando ela concebeu o 13 Days Do-It-Yourself Dance Festival, que acontecia inteiramente “na sua cabeça”, John recebeu treze cartões com instruções de dança pelo correio. “Cartões diferentes continuavam chegando à minha porta todos os dias”, lembrou, “dizendo ‘Respire’, ‘Dance’, ‘Observe todas as luzes até o amanhecer’, e eles me aborreciam ou me deixavam feliz. Eu ficava aborrecido por ser uma coisa intelectual ou muito de vanguarda, depois gostava, e depois não gostava.”

Mesmo quando John e os outros beatles partiram para a Índia, em fevereiro de 1968, para estudar meditação transcendental no *ashram* de Maharishi Mahesh Yogi no Himalaia, em Rishikesh, ele continuou recebendo cartões-postais de Yoko, e um deles dizia: “Olhe para mim – sou uma nuvem no céu.” No poema do século IV *O mensageiro da nuvem*, do escritor indiano Kalidasa, um semideus apaixonado e exilado convence uma nuvem passageira a levar mensagens para a casa de sua saudosa noiva no Himalaia; mas no caso de Yoko *ela* era a nuvem flutuando nos céus do Himalaia acima de John, e a mensagem que levava era *ela mesma*. A mensagem foi recebida, e anos depois John se referiria a ela como Yoko no Céu com Diamantes.

Quando John voltou da Índia, uma das primeiras coisas que fez foi telefonar para Yoko. O dia era 19 de maio de 1968. “Foi no meio da noite”, contou John a Jann Wenner, “Cynthia estava viajando, e eu

pensei, bem, este é o momento certo de conhecê-la melhor. Ela veio à minha casa e eu não sabia o que fazer, por isso subimos para o meu estúdio e toquei para ela algumas fitas que havia gravado, uns negócios meio malucos, umas coisas cômicas e alguma música eletrônica. Eram muito poucas as pessoas para quem eu podia tocar aquelas fitas. Ela pareceu bem impressionada, depois falou: ‘Bom, vamos fazer uma fita juntos.’”

“Naquela noite eu estava usando um vestido lilás”, contaria Yoko ao jornalista Ray Connolly, “e John disse depois que era um bom sinal porque lilás é uma cor muito positiva. Ficávamos muito tímidos um com o outro no começo. Quer dizer, ele não conseguia dizer: ‘Ok, vamos fazer isso.’ Daí falou que nós poderíamos subir ao estúdio e tocar alguma música ou ficar lá embaixo e só conversar.” Eles subiram e, como Yoko depois me contaria, “foi um encontro através da música, fazendo música, e foi uma experiência totalmente nova para mim. Simplesmente aconteceu, foi pura improvisação, sem planejamento. Entramos num território que nenhum dos dois conhecia de verdade. John operou dois gravadores, e era ele quem estava mais ocupado. Usou tudo o que havia no lugar – piano, órgão, percussão –, e eu só fiquei sentada, fazendo a voz.”

Gravada naquela noite e lançada no fim de 1968 no álbum intitulado *Unfinished Music Nº 1: Two Virgins*, a música começa magicamente com pios de pássaros em *loops*, que funcionam como uma espécie de base grave subjacente a todos os “ruídos, sons e suaves sopros” da noite shakespeariana que se segue. Sobre trechos de piano de faroeste, jazz tradicional e gravações de músicas de baile vitorianas, os efeitos sonoros de John (reverberação, *delay*, distorção e ruído branco) se misturam com o agudo constante de Yoko, remetendo aos sons espectrais de uma flauta *hichiriki* japonesa, bem como ao lamento desamparado do oboé do pato que é engolido pelo lobo em *Pedro e o lobo*, de Prokofiev. Em um momento, Yoko fala, cantando frases como “Venha e me faça”, de uma canção japonesa. De vez em quando é possível ouvir trechos de conversa, como quando Yoko fala: “É você? Alô!”, ao que John responde num grunhido: “Não tem um abridor, porra”, e depois, carinhosamente: “Sou eu, Hilda, cheguei em casa para o chá” – como se dois amantes atormentados da antiga história folclórica japonesa tivessem se transformado numa confortável família britânica, petrificada no salão de chá. “Era meia-noite quando começamos”, contou John depois. “Estava amanhecendo quando terminamos, e depois fizemos amor. Foi muito bonito.”

Não havia necessidade de Yoko cantar “Will You Still Love Me Tomorrow?” para John, pois como na letra da música, a noite tinha encontrado a estrela da manhã, já era o dia seguinte e o coração de Yoko não seria magoado. Mais tarde naquela manhã, o amigo mais antigo de John, Pete Shotton, que lhe fazia companhia em Kenwood por alguns dias, chegou à cozinha e viu John num roupão em estilo quimono marrom preparando ovos quentes e chá para o desjejum.

Em sua autobiografia *John Lennon: In My Life*, Shotton descreveu teatralmente a cena. “Eu não dormi”, declarou John. “Fiquei acordado a noite toda com Yoko. Foi ótimo, Pete.” Depois pediu que o amigo o ajudasse a procurar uma nova casa para morar, dizendo que queria morar com Yoko. “Assim de repente?”, perguntou Pete, incrédulo. “É, assim de repente. *Assim de repente*”, respondeu John. “É isso aí, Pete. É o que eu estive esperando a vida inteira. Foda-se o resto. Fodam-se os Beatles, foda-se o dinheiro, foda-se tudo o mais. Eu vou morar com ela na porra de uma *barraca* se for preciso. Lembra quando você encontrava uma garota e só pensava nela e queria estar com ela o tempo todo, como a cabeça ficava com a imagem dela? Pois é, Yoko está lá em cima, e mal consigo *esperar* para voltar e ficar com ela. Eu estava com tanta fome que tive que correr aqui embaixo e preparar um ovo – mas mal consigo aguentar ficar longe dela por *um só momento*.” Surpreendentemente, desde aquela manhã de 20 de maio de 1968 até outubro de 1973, quando os dois se separaram por dezoito meses, John e Yoko raramente foram vistos separados. Como John admitiu em “One Day (at a Time)”, talvez sua canção de amor mais ardente e afetuosa: “*When we’re together or when we’re apart/ There’s never a space in*

between the beat of our hearts.”¹⁴

“Eu sempre tive uma fantasia com uma mulher que fosse linda, inteligente, de cabelo escuro, com maçãs do rosto proeminentes, e que fosse artista de espírito livre (*à la Juliette Gréco*)”, escreveu John em seu livro *Skywriting by Word of Mouth*, publicado postumamente. “Minha alma gêmea. Alguém que eu já tivesse conhecido, mas que houvesse perdido por alguma razão. Depois de uma breve visita à Índia, passando pela Austrália no caminho, a imagem mudou um pouco – ela tinha de ser uma *oriental* de olhos escuros. Naturalmente, o sonho só poderia se tornar realidade quando eu tivesse completado o quadro. Agora estava completo.”

Em busca de uma maneira de anunciar e comemorar publicamente a união – “duas mentes, um destino”, como John definiria mais tarde –, um mês depois o casal aceitou um convite para participar da primeira Exposição Nacional de Esculturas na catedral de Coventry. A contribuição dos dois para a exposição foi um banco de jardim circular branco, de ferro fundido, sob o qual duas sementes de carvalho seriam plantadas em dois vasos brancos de plástico no eixo leste-oeste, simbolizando a adesão de John e Yoko às respectivas culturas, suas esperanças pela paz e o amor que sentiam um pelo outro. John intitulou a escultura de *Yoko by John – John by Yoko*, e no catálogo da exposição explicou: “Isso é o que acontece quando duas nuvens se encontram.” Porém, um dos cânones da Igreja proibia que as sementes fossem plantadas em solo sagrado porque John e Yoko não eram casados. Por isso, os dois vasos de plástico, como duas crianças do amor, encontraram um lar adotivo em um solo não sagrado a pouca distância dali. Em poucos dias, porém, foram arrancados e sequestrados por fãs fanáticos dos Beatles.

Menos de um mês depois, John apresentou sua primeira exposição individual em Londres, na Robert Fraser Gallery, na Duke Street. Fraser já havia apresentado e impulsionado a carreira de artistas como Jim Dine, Ed Ruscha, Peter Blake, Richard Hamilton, Bridget Riley e Andy Warhol. Em meados dos anos 60, a Robert Fraser Gallery era um ponto de encontro de escritores, atores e músicos como Dennis Hopper, William Burroughs, Marianne Faithfull, Mick Jagger e Keith Richards. Homem de posses e bom gosto, Fraser, morto em 1986, ganhou notoriedade quando foi preso em 1967, junto com Jagger e Richards, numa infame batida por drogas numa festa na casa de Richards em Sussex. Apesar de Jagger e Richards terem sido libertados, Fraser foi sentenciado a seis meses de prisão.

A exposição de John abriu no dia 1º de julho de 1968, quando Fraser já era novamente um homem livre. O título da mostra de John, que ele dedicou a Yoko, era *You Are Here*, uma referência aos mapas nos quadros de avisos que John costumava ver nos parques de Liverpool quando era criança. Eu fui à abertura, repleta de celebridades, e ao entrar na galeria vi 365 balões brancos sendo enchidos com hélio no andar principal. Atadas aos balões havia etiquetas com as palavras “*You Are Here*”, “*Você está aqui*”, de um lado, no outro, “*Escreva para John Lennon a/c Robert Fraser Gallery, 69, Duke Street, Londres W1*”. John explicou que quando era criança encontrou um balão etiquetado vindo da Austrália e gostou tanto que resolveu imitar a ideia. Ele e Yoko estavam totalmente vestidos de branco, para combinar com as paredes brancas da galeria e a tela branca circular de 2,5 metros montada no subsolo, em cujo centro John tinha escrito “*You Are Here*” em letras pequenas. Mais tarde, todo o público se reuniu no lado de fora, e John soltou os balões no céu de Londres, enquanto anunciava: “*Eu declaro esses balões... altos!*”

As respostas às etiquetas dos balões enviadas pelo correio à galeria, bem como os comentários deixados no livro de visitas, foram amistosas e de congratulações, e incluíam até um poema espiritualoso ou uma frase mais forte para se pensar (“*Sussurrar brutalidade justifica que o sol vacile com a realidade*”). Mas a maioria das mensagens era sarcástica e agressiva em relação a John (“*Seu cético cabeludo e cara de tartaruga*”; “*Desejo uma rápida recuperação*”; “*Volte para a sua mulher, ela ama você*”; “*Mickey Mouse te ama, então tudo bem*”) e violenta e racista em relação a Yoko. John ficou particularmente deprimido com esses ataques dirigidos à mulher que ele chamava de sua “*deusa do amor*”

e da realização de toda a minha vida”. Mas, em *Skywriting by Word of Mouth*, John refletiu: “Por ter sido criado na pobreza civilizada de um ambiente de classe média baixa, eu não deveria ter me surpreendido pela avalanche de maldade racista e sexista a que fomos submetidos naquele bastião da democracia que é a Grã-Bretanha. Que confusão! Um de ‘nossos rapazes’ abandonando seu lar e suas origens anglo-saxãs (seja o que for isso) e ainda por cima se envolvendo com uma maldita japonesa! Ele não sabe nada sobre *A ponte do rio Kwai*? Não se lembra de Pearl Harbor? ... A imprensa liderou a multidão ululante, e a Maioria Silenciosa de boca suja foi atrás.”

Pouco depois de Yoko se tornar namorada e colaboradora de John, uma garota se aproximou dela na porta dos estúdios de Abbey Road e entregou um buquê de rosas amarelas, pelo lado dos espinhos. Um jornalista de Londres afirmou que Yoko era “a mulher mais vilificada do mundo”. Mas, como Yoko observou a David Sheff, da *Playboy*: “Quando toda aquela energia de ódio foi focada em mim, foi transformada numa energia fantástica. Era um apoio para mim. Se você estiver centrado e conseguir transformar toda essa energia que chega, isso ajuda você. Se acreditar que isso vai te matar, mata mesmo.”

Mas Yoko não era odiada naquela época apenas por estar com John. Muita gente também espinava seus trabalhos artísticos, imaginando que de alguma forma ela estava “levando John para baixo” em seu campo gravitacional conceitual e vanguardista. O que esses detratores não perceberam foi que, antes de ter conhecido ou sequer ouvido falar de Yoko, John já estava envolvido em experimentos sonoros próprios em seu estúdio caseiro – tocando fitas de trás para a frente, alterando as velocidades, gravando e manipulando fragmentos sonoros, desconstruindo e transformando melodias em colagens e novas paisagens sonoras. “Quando conheci John”, disse-me uma vez Yoko, “ele tocou umas fitas cassete que costumava fazer em quartos de hotel onde ficava hospedado quando viajava em turnê com os Beatles. Uma vez, no Japão, ele gravou a si mesmo murmurando alguma coisa, depois ligou o rádio e tinha uma voz falando em japonês, e ele gravou isso também, de forma que virou um diálogo entre ele e o rádio. Ele não conhecia a vanguarda, só estava fazendo aquilo por diversão.”

Mesmo naqueles dias sombrios, Yoko se recusou a perder a fé, preferindo olhar para o lado bom das coisas. Tive a oportunidade de estar com ela durante uma tarde e perguntar como estava lidando com aqueles a quem eu me referia de forma esnobe e intolerante como “idiotas incompreensivos” que se recusavam a tentar entender o que ela e John estavam fazendo com suas músicas, exposições e eventos performáticos. Mas Yoko era muito mais caridosa que eu. “Na verdade eu não acho que *exista* nenhum idiota”, discordou de mim com educação. “Comecei a pensar nisso recentemente, e agora percebo que os intelectuais de vanguarda estão dizendo: ‘Oh, o establishment sempre vai estar lá, sempre existirão idiotas, você não vai conseguir lutar com eles, eles sempre vão chamar você de estúpida.’ Mas eu não acredito nisso. Se você fica sabendo de uma coisa – e isso é uma lei natural –, não pode mais *não saber*. Se você foi estuprada uma vez, nunca mais vai ser virgem. A questão é que os artistas são parte da sociedade, não estão separados dela. E o que vêm tentando fazer é meio que se engajar numa grande escala de estupro *intellectual*, de certa forma, de toda a população. Mas gostaria de explicar que, quando digo ‘estupro’, só estou dizendo que as pessoas vão ter suas mentes abertas, portanto serão capazes de se libertar dos preconceitos que as limitam. E isso é ótimo, pois quando todas as portas se abrirem, você nunca mais vai conseguir fechá-las. Então as pessoas vão ter de se abrir *elas mesmas* e aprender a ser mais receptivas, e assim vão ser capazes de entender e se comunicar. Acho que isso vai acontecer rapidamente, e acredito que o reconhecimento total do que estou dizendo vai chegar logo.”

Uma semana antes do encerramento da exposição *You Are Here*, fui novamente à galeria de Robert Fraser para ver a mostra uma última vez. Na tarde em que estive lá, resolvi me apresentar a Fraser, que considerei muito afável e delicado. Disse que era assinante da *Rolling Stone*, e quando mencionei que adoraria entrevistar John para a revista ele me informou que John e os Beatles estavam no meio da

gravação do *Álbum branco*, e ele duvidava que John tivesse tempo para me ver. Mas anotou o número do meu telefone e disse que proporia a ideia a ele e me ligaria de volta se tivesse uma resposta positiva. No fim de agosto, recebi minha tão sonhada ligação. Fraser me deu a notícia de que John poderia me dar uma entrevista em meados de setembro e se ofereceu para atuar como ponte e organizar todos os detalhes. Uma semana depois, Fraser ligou para dizer que eu deveria estar no apartamento de John e Yoko, no Soho, no dia 17 de setembro às cinco horas da tarde, e que ele estaria lá para fazer as apresentações.

John tinha saído de sua casa em Kenwood, e ele e Yoko, que haviam recentemente se separado dos respectivos cônjuges, estabeleceram uma residência temporária no número 34 da Montagu Square, em Marylebone – seu primeiro domicílio como casal e que hoje ostenta uma placa azul tipicamente inglesa em comemoração à estada de John ali em 1968. Além disso, é um lugar que adquiriu um status lendário adicional como meca de roqueiros por conta de outros ícones que já haviam morado lá.

Em 1965, Ringo Starr alugou o mesmo apartamento de andar térreo e subsolo pouco depois de se casar com Maureen Cox. Quando foi informado por um jornalista de que o baterista dos Beatles ia se mudar para o bairro, um morador, lorde Mancroft, observou: “Somos uma localidade muito distinta, e tenho certeza de que daremos as boas-vindas ao distinto cavalheiro e a sua senhora.” No entanto, Ringo e Maureen só moraram no local por um mês. Compraram uma casa de campo em Surrey e logo se mudaram para lá, mas Ringo manteve o apartamento.

Em 1966, Ringo passou o apartamento a Paul McCartney, que transformou o subsolo num pequeno estúdio de gravação, onde fez uma demo de sua composição “I’m Looking Through You” e onde também começou a compor “Eleanor Rigby”. Mas a intenção original de Paul era transformar o estúdio num local em que poetas e músicos pudessem criar trabalhos de vanguarda para a efêmera porém ambiciosa Zapple Records, uma subsidiária da Apple Records. No entanto, somente dois álbuns foram lançados pelo selo antes que ele fechasse – *Unfinished Music Nº 2: Life with the Lions*, de John e Yoko, e *Electronic Sound*, de George Harrison –, embora três outros álbuns, com leituras dos escritores americanos Richard Brautigan, Lawrence Ferlinghetti e Michael McClure, tivessem sido gravados.

Ao perceber que o estúdio estava sendo subutilizado, Paul desmontou-o e desistiu do apartamento, que permaneceu vazio até dezembro de 1966, quando Ringo decidiu sublocá-lo para Jimi Hendrix, seu agente, Chas Chandler, e suas respectivas namoradas. Não seria uma das decisões mais acertadas de Ringo. Hendrix e sua então namorada, Kathy Etchingham, mudaram-se para o subsolo. Certa noite, numa discussão doméstica que se tornou um episódio lendário nos anais do rock’n’roll, Hendrix fez uma observação pouco diplomática após o jantar, questionando com razão as habilidades culinárias de Etchingham, que acabou com a conversa atirando pratos, utensílios, copos, panelas e caldeirões na cozinha antes de sair de casa e passar a noite na casa de Eric Burdon, o vocalista dos Animals. Desesperado, Hendrix compôs uma de suas canções mais afetuosas, “The Wind Cries Mary”, na qual lamenta “*The traffic lights they turn up blue tomorrow/ And shine their emptiness down on my bed*”,¹⁵ enquanto o vento, no coro da canção, sussurra, grita e chora “Mary” – o nome do meio de Etchingham. Não muito tempo depois, Hendrix – sob efeito de LSD – destruiu o apartamento e, talvez sob a influência inconsciente de um tema dos Rolling Stones, teve a inspirada ideia de pintar as paredes de preto, embora a versão alternativa, menos provável, foi de que Hendrix jogou tinta branca nas paredes. De qualquer forma, Ringo resolveu procurar um novo inquilino.

Cheguei ao número 34 da Montagu Square numa terça-feira, 17 de setembro de 1968, às cinco horas da tarde. Nervoso, toquei a campainha e, depois de alguns segundos, um sorridente John Lennon abriu a porta – os óculos de vovó, redondos e de aro de metal, logo o denunciaram. “Entre, entre!”, falou, pegou meu casaco e me levou à sala de estar, onde vi Robert Fraser sentado num sofá ao lado de Yoko Ono, que usava um suéter preto e calça preta. Olhando ao redor, fiquei imediatamente impressionado pela espantosa quantidade de fotos e cartazes nas paredes. Entre eles estavam as duas fotos de John e Yoko

totalmente nus que logo apareceriam na controversa capa do álbum *Unfinished Music Nº 1: Two Virgins*; um gigantesco emblema do Sgt. Pepper; a criativa capa da revista *Time* de 1967 com os Beatles, em que o cartunista Gerald Scarfe esculpiu o grupo usando papel machê com pasta, arame, varetas e aquarela; e o icônico pôster-colagem de Richard Hamilton, feito de recortes de jornal sobre a prisão dos Rolling Stones por porte de drogas em 1967, pela qual Fraser tinha cumprido seis meses de sentença. Havia aroma de incenso indiano no ar, e John, Yoko, Robert e eu sentamos ao redor de uma mesa de madeira simples coberta de revistas, jornais, um colar de contas em forma de pentagrama, um bloco de notas, em que consegui ver alguns inimitáveis rabiscos rápidos dos cartuns de John, e um cinzeiro transbordando pontas de cigarros franceses Gitanes.



Começamos a conversar sobre a recente exposição *You Are Here*, mas logo fomos interrompidos pelo telefone tocando. John se levantou da mesa para atender, e quando voltou me informou, pedindo desculpas, que acabara de saber que era esperado para uma sessão de gravação dos Beatles que levaria a noite toda nos estúdios de Abbey Road. Por isso combinamos de nos encontrar no dia seguinte para a

entrevista. Mas, quando me levantei para sair, inesperadamente John falou: “Por que você não vem junto comigo e com Yoko até o estúdio?”

“Agora? Tem certeza de que tudo bem?”, perguntei, incrédulo.

“Claro, claro, não se preocupe”, respondeu sem hesitar.

John, Yoko e eu saímos do apartamento, entramos numa limusine que esperava e fomos levados a St. John’s Wood. Mal sabia eu, quando saímos do carro e atravessamos a faixa de pedestres em frente aos estúdios de Abbey Road, que estávamos passando por solo sagrado, pois aquela travessia acabaria se tornando um local de peregrinação para fãs dos Beatles do mundo todo. E, para um admirador imerecidamente afortunado como eu, entrar no Abbey Road Studio 2 foi como entrar na Terra Santa. Mas, por ser um convidado indigno de John, um invasor, não foi surpresa os outros três evangelistas musicais, ao se virarem nos bancos quando apareci, terem me saudado com olhares de Medusa. Por isso, de imediato resolvi me esconder atrás de um dos gigantescos alto-falantes e permanecer ali pelas várias horas subsequentes.

As sessões de gravação dos Beatles eram sempre um amálgama de ensaio, improvisado, justaposição de trilhas, mixagens e remixagens, *overdubbing*, *double tracking*, acréscimo de vozes e camadas, criação de efeitos sonoros e incessante edição. Sempre vou imaginar que ali entrei num sonho de uma noite de outono, habitado por anjos e demônios, preenchido por doces atmosferas shakespearianas, ruídos e mil instrumentos vibrando, que em várias ocasiões no meu sonho acordado murmuravam ou gritavam nos meus ouvidos.



Na sessão daquela noite, primeiro ouvi o clima adocicado de “Glass Onion”, canção de John na qual

seu fluxo mitológico de consciência corria delicadamente através de campos de morangos onde morsas, tolos na colina e *lady madonnas* tinham se reunido na mente sonhadora do cantor.¹⁶ Mas o belo sonho virou pesadelo quando “Glass Onion” transformou-se no clima de “loucura e histeria” – pela definição de Ringo – da atípica composição apocalíptica e proto-heavy metal “Helter Skelter”, de Paul. Como Paul explicou: “Deliberadamente decidimos fazer o rock mais alto, desagradável e doce que conseguíssemos.” Ele conseguiu, e foi essa canção infernal que me despertou do sonho. Mas quando acordei ainda estava no sétimo céu dos estúdios de Abbey Road, e percebi que tudo era real e eu estava mesmo numa sessão de gravação dos Beatles. A única outra coisa que poderia ter feito com que me sentisse tão no paraíso como naquela noite seria estar presente num ensaio de Shakespeare no Globe Theatre.

Na tarde seguinte, 18 de setembro, voltei a Montagu Square. Yoko abriu a porta da frente e me levou até a sala de estar, onde vi John andando a esmo pelo recinto como se estivesse sonhando acordado, meio murmurando, meio cantando “Hold Me Tight”, dos Beatles, como que para o ar (“*Tell me I’m the only one/ And then, I might never be the lonely one*”).¹⁷ Depois de mais ou menos quinze segundos, John deu meia-volta, parou de cantar e me viu ali em pé.

“Você ficou até tarde ontem na gravação?”, perguntou. “A que horas você saiu?”

“Pouco antes da meia-noite”, respondi. “Alguém lá de Abbey Road disse que era hora de ir embora.”

“É, foi até bem tarde, eu e Yoko só dormimos umas duas horas e ainda não estou muito aqui”, falou John. “Por isso preciso ouvir um pouco de música antes de começarmos a entrevista.”

Yoko disse que ia descansar um pouco no quarto e nos encontraria mais tarde. Quando ela saiu, John se acomodou no chão, com velhos discos de 45 rpm espalhados por toda parte. Resolvendo dar uma de DJ, pegou uns três ou quatro discos, levantou-se e pôs o primeiro no toca-discos – “Woman Love”, rockabilly de Gene Vincent de 1956. Quando começou a tocar, John comentou: “Eu ouvia esse disco muitas e muitas vezes nos velhos tempos, mas não conseguia entender a letra... como esse trecho agora... o que eles estão dizendo?” Apesar dos ecos de fundo na gravação, fiz uma tentativa: “Para mim soa como ‘*Well I’m lookin’ for a woman with a one track mind/ A-fuggin’ and a-kissin’ and a-smoochin’ all the time*’.” (A letra na verdade diz “*a-huggin’*”, não “*a-fuggin’*,” mas o cantor claramente queria dizer as duas coisas.)¹⁸ “Isso”, disse John, “eu adorava essa música, e claro que também o ‘Be-Bop-A-Lula’ do Gene.

“Agora escuta essa aqui”, insistiu John, colocando o próximo disco – a versão de Rosie and the Originals de “Give Me Love”, de 1960. “Esse realmente é um desses grandes discos esquisitos”, observou. “Está tudo fora de ritmo, e ninguém percebe. O lado A foi o sucesso ‘Angel Baby’ – que é uma das minhas favoritas – e eles gravaram o lado B em dez minutos. Estou sempre falando dessas músicas para a Yoko, dizendo: ‘Olha, isso é isso!’ e ‘Isso é isso... e isso... e isso!’

“E agora escuta essa”, disse John de forma apaixonada, “é a última música que vou tocar para você.” E dos alto-falantes saíram os sons derretidos de “I’ve Been Good to You” com Smokey G. Robinson and the Miracles, uma música que inspirou a melodia e os acordes para “This Boy”, dos Beatles, e cujos versos de abertura, de um voluptuoso tormento – “*Look what you’ve done/ You made a fool out of someone*”¹⁹ –, foram a inspiração específica de “Sexy Sadie” (“*Sexy Sadie, what have you done?/ You made a fool of everyone*”). “Smokey Robinson tem a voz mais perfeita”, declarou John, e começou a cantar junto e a imitar a linha vocal enlevada de Smokey com seus arabescos, floreios e rufados gospel [cantando em falsete]: “*You know that you’re hurting me so – oh – oh – oh – oh – oh – ohhh...*” – sem respirar! É lindo.”

“Que som incrível!”, falei quando ele desligou o fonógrafo. “Realmente é uma performance vocal fantástica.”

“Eu sei”, ele concordou. “Eu fico louco sempre que ouço.”

John sentou outra vez no chão da sala de estar, e andei até uma cadeira onde tinha deixado minha bolsa, peguei meu gravador cassete e um pequeno caderno de anotações cheio de perguntas, depois também me sentei, um tanto nervoso, de frente para ele. “Não se preocupe, não se preocupe”, assegurou John. “Não existe nada mais divertido do que falar sobre as próprias músicas e discos. Quer dizer, é inevitável, é o meu negócio, mesmo. E vamos falar deles juntos. Lembre-se disso.”

“Obrigado”, respondi, me sentindo mais relaxado. “Se você não se incomoda...”

“Tudo bem”, insistiu John. “Pode perguntar o que você quiser saber.”

“Ok”, falei. “Na verdade eu quero começar perguntando sobre umas composições que sempre associei a você, em termos do que você é ou do que era – músicas que me parecem incorporar você um pouco.”

“Quais músicas?”, perguntou John.

“Eu fiz uma lista delas: ‘You’ve Got to Hide Your Love Away’, ‘Strawberry Fields Forever’, ‘It’s Only Love’, ‘She Said She Said’, ‘Lucy in the Sky with Diamonds’, ‘I’m Only Sleeping’, ‘Run for Your Life’, ‘I Am the Walrus’, ‘All You Need Is Love’, ‘Rain’, ‘Girl’.”

“É”, disse John, e fez uma pequena pausa. “Eu concordo com algumas delas. ‘Hide Your Love Away’... certo, eu tinha acabado de descobrir o Dylan, na verdade. ‘It’s Only Love’... eu sempre tive vergonha dela por causa da letra abominável.”

“Letra abominável? É uma música que parece vir do coração!”

“É, talvez a letra seja boa”, concedeu John. “Mas sabe que George veio aqui uma noite, e por alguma razão nós falamos sobre essa música e ele disse: ‘Lembra que a gente se encolhia quando vinha aquela parte da guitarra: *Blah-de-la-la-lah.*’ Tinha alguma coisa errada, sabe... E ‘She Said She Said’... é, essa foi difícil porque estava passando por um período ruim de composição. Mas depois ouvi e passei a curtir. ‘Lucy in the Sky’, ‘I’m Only Sleeping’... sim, é isso aí. ‘Run for Your Life’ eu sempre detestei. ‘Walrus’, certo. ‘Rain’, certo. ‘Girl’, certo. ‘All You Need Is Love’... ah, essa foi meio que espontânea. ‘Ticket to Ride’ foi outra, eu me lembro dessa. Foi definitivamente uma mudança. Mas as que de fato significam alguma coisa para mim... talvez sejam ‘She Said She Said’, ‘Walrus’, ‘Rain’, ‘Norwegian Wood’, ‘Girl’ e ‘Strawberry Fields’. Eu as considero como estados de espírito, ou momentos. É o meu toque ‘pessoal’, e meio que assino embaixo delas.”

“Uma vez alguém me disse que ‘Strawberry Fields’ foi criada enquanto você estava numa praia em algum lugar. É verdade?”

“Eu estava na Espanha, onde fiquei seis semanas filmando *Que delícia de guerra*, no ano passado”, lembrou John. “Eu estava de novo passando por uma boa fase de composição... parece que isso me acontece de vez em quando. E levei muito tempo para compor ‘Strawberry Fields’. Fui criando pedacinho por pedacinho, queria que a letra fosse do jeito que nós dois estamos falando agora, como *falandoe por acasocantando* – assim mesmo. Parte foi composta num casarão na Espanha e concluída na praia. Foi realmente romântico cantar para... não sei quem estava lá.”

“Você não acha que existe algo específico nessa música? A forma como descreve seu pensamento como uma maré fluindo num oceano é incrível.”

“É, realmente foi uma grande fase. Como ‘Rain’ foi de uma grande fase, porque foi na época em que descobri o ‘de trás para a frente’ por acaso.”

“De trás para a frente?”, perguntei. “Como assim, de trás para a frente?”

“No final de ‘Rain’”, explicou John, “você me ouve cantando de trás para a frente.”

“E como ficou o som de trás para a frente?”, perguntei.

“Ficou mais ou menos assim [*cantando*] *writherinighthawathin* – assim. Nós gravamos a maior parte

nos estúdios da EMI, e então era de praxe levarmos a fita que tínhamos gravado para casa e ver se podíamos acrescentar algum truque extra ou um trecho de guitarra. Então eu cheguei em casa, totalmente chapado, cambaleei até o gravador, pus os fones de ouvido e por acaso botei a fita ao contrário no aparelho, e a música soou ‘de trás para a frente’. Fiquei em transe nos fones de ouvido – *o que é isso? O que é isso?* Foi *demais*, sabe, eu pirei, foi fantástico, parecia música indiana. E o que eu queria mesmo era a música *toda* de trás para a frente. Mas acabamos deixando só o final.”

“Muitos amigos meus gostam de analisar as suas músicas”, falei.

“Bom, eles *podem* desmontar tudo. Podem desmontar qualquer coisa.”

“E isso não te incomoda?”

“Claro que não. Quer dizer, eu componho em todos os níveis, sabe? Escrevo uma letra, mas só depois vou saber o que significa. Principalmente algumas das melhores músicas, ou algumas das mais fluentes, como ‘Walrus’. O primeiro verso inteiro foi escrito sem o meu conhecimento. E ‘Tomorrow Never Knows’... eu não sabia o que estava dizendo, e a gente só descobre depois. É realmente como arte abstrata. Quando você precisa pensar no que escreve, isso só quer dizer que você trabalhou naquilo. Mas quando a gente simplesmente *diz*, cara, é um fluxo contínuo. A mesma coisa quando você está gravando ou simplesmente tocando – você sai de uma coisa e, sabe, ‘*Eu estive lá*’, é uma coisa pura, e é o que a gente estava procurando o tempo todo. Então, quando eu gosto de alguma letra minha, sei que em algum lugar as pessoas vão prestar atenção. E por isso as pessoas que analisam essas músicas... é bom para elas, pois trabalham em todos os níveis. Por isso não me incomodo com o que eles façam com elas.”

“Sempre que ouço ‘Strawberry Fields’”, confessei, “eu gosto de fazer isso com os olhos fechados, elaborando pequenas fantasias a respeito. Mas o que é Strawberry Fields?”

“É um nome”, respondeu John. “É um nome bonito. Quando eu compus ‘In My Life’, estava tentando falar de Liverpool, e comecei a ouvir um monte de nomes de Liverpool que soavam bem, arbitrariamente.”

“Lugares de que você se lembrava?”, ponderei.

“Isso. Strawberry Fields era um lugar perto que por acaso funcionava como um abrigo do Exército de Salvação. Mas Strawberry Fields – quer dizer, eu tenho visões de *campos de morangos*. Depois teve Penny Lane, Cast Iron Shore [nome dado às margens do rio Mersey, no sul de Liverpool], que acabei de usar na minha nova composição ‘Glass Onion’. Eram apenas bons nomes, nomes bacanas.”

“Eu sempre achei”, acrescentei, “que canções como ‘Good Morning Good Morning’ e ‘Penny Lane’ sugeriam de uma forma muito bonita a maneira como uma criança percebe o mundo. Será que você também pensou nisso?”

“Sim”, concordou John, “porque a gente cria sobre o nosso passado. ‘Good Morning Good Morning’ – eu nunca gostei muito, só usei para compor uma música. Mas tem esse tipo de sensação, porque quando a criei, *era* eu na escola. A mesma coisa com ‘Penny Lane’. Nós realmente entramos numa de imaginar Penny Lane – tinha o banco, o local onde ficavam as plataformas dos bondes, com as pessoas esperando e o fiscal, os carros de bombeiro... Era tudo uma recordação da infância.”

“Você teve mesmo um lugar onde cresceu”, eu disse com um toque de inveja.

“Ah, sim. Você não?”, ele indagou com surpresa.

“Bem, Manhattan não é Liverpool.”

“Bom, você poderia escrever sobre o ponto de ônibus do seu bairro”, sugeriu John.

“O ponto de ônibus do meu bairro? Em Manhattan?”

“É claro”, confirmou John. “Por que não? Todo lugar é algum lugar. E Strawberry Fields é qualquer lugar a que você queira ir.”

“Acho que eu preferia morar perto de Penny Lane”, falei, “onde a moça bonita vende papoulas na bandeja.”

“A enfermeira bonita!”, corrigiu John.

“Ops, certo. *A enfermeira* bonita vende papoulas na bandeja – ‘*And though she feels as if she’s in a play/ She is anyway*’.²⁰ Eu sempre adorei esse verso. Lembra um garotinho cantando sobre o que está acontecendo num dia de sol. Mas também tem o sentido de brincar com a ideia do que é real e do que não é – como se *tudo* fosse de fato uma peça teatral.”

“É”, replicou John. “Paul fez a maior parte dessa, mas lembro que trabalhei em alguns versos também. E sempre foi um pouco ‘Ela está numa peça, está mesmo – ha, ha.’ Porque é um *jogo*, cara, é um jogo – está tudo bem, está tudo ok. E é só *disso* que se trata. Mas para nós é só Penny Lane, porque nós morávamos lá.”

“Quando eu estava na gravação ontem à noite”, mencionei, “fiquei no limite da inconsciência por um momento, e a certa altura poderia jurar que ouvi você cantando sobre campos de morangos e morsas e tolos na colina – estava tudo misturado.”

“É, parte do tempo nós estávamos trabalhando em ‘Glass Onion’”, explicou John, “e eu estava cantando ‘*I told you ’bout Strawberry Fields, you know the place where nothing is real*’, e depois cantei ‘*I told you ’bout the walrus and me, man, you know that we’re as close as can be, man*’, e depois cantei ‘*I told you ’bout the fool on the hill, I tell you, man, he living there still*’.²¹ Você ouviu isso mesmo.”

“Você acha que vocês estão conscientemente tentando construir uma espécie de mito dos Beatles?”, perguntei. “Parece que vocês fizeram isso com *Sgt. Pepper, Yellow Submarine* e *Magical Mystery Tour*.”

“É, ficamos um pouco pretensiosos”, admitiu John. “Como qualquer um, tivemos a nossa fase, e agora estamos tentando ser mais naturais, menos ‘táxis de jornal’,²² digamos assim. Quer dizer, estamos mudando. Não sei absolutamente o que estamos fazendo, eu só faço as músicas. Na verdade, é só rock’n’roll. Quer dizer, esses discos que toquei para você agora há pouco” – e John apontou a pilha de 45 rpms no chão –, “eu curtia isso na época, e curto até hoje, e ainda estou tentando reproduzir ‘*Some Other Guy*’ ou ‘*Be-Bop-A-Lula*’. Seja o que for. É só o som.”

“John, eu queria perguntar sobre uma coisa que sempre me encantou na maneira como os Beatles fazem distinção entre amigas e namoradas.”

“Em que sentido?”, perguntou John.

“Bom, tem a ‘baby’ que pode dirigir o seu carro, mas em ‘*We Can Work It Out*’ a letra diz que a vida é muito curta e não há tempo para ‘*fussing and fighting, my friend*’.²³ E em ‘*Can’t Buy Me Love*’ os versos dizem ‘*I’ll buy you a diamond ring, my friend/ If it makes you feel all right*’.²⁴”

“Entendo o que você está dizendo”, falou John, “mas não sei por quê. É coisa do Paul, isso – ‘*Buy you a diamond ring, my friend*’ – é uma alternativa para ‘baby’. Você pode ver de forma lógica, como viu. Olha, na verdade eu não sei. O seu jeito de ver é tão válido quanto qualquer outro. Em ‘*Baby You’re a Rich Man*’, a mensagem era: pare de reclamar, você é um homem rico, todos somos homens ricos, ha, ha, baby!”

“Também é uma música meio irônica, não é?”

“Bem, todas acabam sendo, porque isso *está* nelas”, explicou John, “e essa é a questão. Porque quando a gente canta isso *acontece*. Em *takes* diferentes, a entonação da voz já muda o significado da letra. E é por isso que só *depois* de cantarmos é que vemos na verdade o que era, porque aí o peso já está em cima das músicas.”

“Logo que ‘*All You Need Is Love*’ foi lançada”, mencionei, “teve uma tarde em que eu estava numa

piscina na Califórnia, e alguém estava com o rádio ligado tocando essa música. E uma menina de uns nove ou dez anos começou a cantar junto, mas em vez de dizer ‘Tudo o que você precisa é de amor’, ela começou a rir e a gritar ‘Tudo o que você precisa é de ódio’. Aquilo realmente me perturbou.”

“Pode estar certo, sabe”, respondeu John com uma risada amarga. “Quando escrevi a letra eu quis dizer *amor*, senti que era o que precisávamos. Mas quando estou para baixo não funciona de jeito nenhum, ainda que eu acredite nas músicas. Por isso escrevo: tudo o que você precisa é de amor, é isso aí! Só que nem sempre a gente pode viver de acordo com isso.”

“Recentemente”, admiti a John, “tenho percebido outro estado de espírito seu – ‘*Here I stand, head in hand/ Turn my face to the wall*’²⁵ e também o estado de espírito de ‘*She Said She Said*’, em que uma garota faz você se sentir como se nunca tivesse nascido.”

“Isso foi puro”, afirmou John. “Foi isso mesmo que eu quis dizer. Veja, quando fiz essa música eu tinha o ‘*She said she said*’, ‘Ela disse ela disse’, mas isso não queria dizer nada. Tinha um pouco a ver com alguém que tinha dito algo tipo que sabia o que era estar morto. Era só um som. O começo da música estava na minha cabeça havia dias, e então resolvi simplesmente escrever a primeira coisa que me viesse à cabeça, e foi ‘*When I was a boy, everything was right*’²⁶ num ritmo diferente, mas era verdade, porque tinha acontecido. É engraçado, mas quando estamos gravando, todos estamos conscientes de nossos discos antigos, e também estamos ouvindo nossos discos antigos, e às vezes dizemos: vamos fazer uma como ‘*The Word*’, fazer uma parecida com essa. Nunca sai do mesmo jeito, mas estamos sempre comparando e falando sobre os álbuns antigos – só verificando, como que estudando para uma prova, ouvindo tudo o que já fizemos.”

“Tem gente”, observei, “que acha que em músicas como ‘*You’ve Got to Hide Your Love Away*’ e ‘*She Said She Said*’ vocês estavam virando as costas para o tipo de rock’n’roll dos anos 50 que tocavam antes. Você acha que eles têm alguma razão?”

“Sim, sim, nós estávamos completamente envolvidos com nós mesmos na época. Acho que foi em *Rubber Soul* que só fizemos músicas nossas. Alguma coisa aconteceu, e nós tentamos controlar um pouco. Mas você sabe, eu ainda gostaria de fazer algo como ‘*Some Other Guy*’. Ainda não fiz uma que me satisfizesse tanto. Ou ‘*Be-Bop-A-Lula*’, ou ‘*Heartbreak Hotel*’, ou ‘*Good Golly Miss Molly*’, ou ‘*Whole Lotta Shakin’ Goin’ On*’.”

“Peço licença para discordar”, falei. “Acho que você está sendo muito modesto.”

“Eu não estou sendo modesto de jeito nenhum”, ele contestou. “Quer dizer, nós continuamos tentando. Entramos no estúdio e dizemos: ‘Como era aquela velha canção, como era? Vamos fazer *aquilo*.’ Como o que Fats Domino fez com ‘*Lady Madonna*’ – ‘*See how they ruhnnnn*’.²⁷ Essa foi demais.”

“Você gosta de outras versões de suas composições?”, perguntei.

“Bom, a versão do Ray Charles de ‘*Yesterday*’... é linda. E a de ‘*Eleanor Rigby*’ é o máximo. Curto muito as cordas nessa. Como cordas dos anos 30. José Feliciano fez coisas ótimas em ‘*Help!*’ e ‘*Day Tripper*’. E acho que Judy Collins está muito bem em ‘*In My Life*’.”

“Vou dizer uma coisa, John, da primeira vez que ouvi ‘*Got to Get You into My Life*’ com os Beatles, pensei imediatamente na Motown.”

“Claro”, ele concordou, “nós estávamos tendo nosso momento Motown. Veja só, nós somos influenciados pelo que estiver acontecendo. Mesmo quando não somos influenciados, algumas vezes estamos todos indo pelo mesmo caminho. Se tocarmos um disco dos Stones agora, e depois um dos Beatles – e nós andamos bem separados –, você vai notar um bocado de semelhanças. Somos pesados. Só pesados. Como conseguimos fazer alguma coisa leve? Mas o que estamos tentando fazer agora é rock’n’roll, com menos rock-filosofia, é o que estamos nos dizendo. E continuar no rock, pois na verdade o que somos é roqueiros. Você me dá uma guitarra, me põe na frente de algumas pessoas e é isso o que eu

sou. Mesmo no estúdio, quando eu entro, só estou fazendo o que sei – não exatamente o truque de pernas do Elvis, mas o meu equivalente. É apenas natural. Todo mundo diz que precisamos fazer isso ou aquilo, mas o nosso negócio é rock. E o nosso novo disco é sobre isso. Definitivamente rock. O que fizemos em *Sgt. Pepper* foi rock – e não foi.”

“Quando as pessoas pensam em *Sgt. Pepper*”, observei, “elas em geral pensam em ‘A Day in the Life’ como seu ponto alto. Você concorda?”

“É, ‘A Day in the Life’ foi uma coisa especial”, concordou John. “Eu curti. Foi um bom trabalho entre mim e Paul. Eu comecei com o ‘*I read the news today, oh boy*’,²⁸ e Paul se ligou. De vez em quando a gente se liga num trecho de melodia do outro, e ele disse: ‘Isso!’ E depois a coisa foi acontecendo lindamente – bang, bang, assim – e fizemos o arranjo e ensaiamos na tarde antes da gravação, o que nem sempre fazemos. Então todos sabíamos o que estávamos tocando, todos entraram no clima. Foi realmente um barato a história toda dessa faixa. Paul cantou metade e eu cantei a outra metade. Eu precisava de uma segunda parte, mas teria sido uma coisa forçada. O resto da música saiu com suavidade, fluente, sem problema, e felizmente Paul tinha uma segunda parte – ‘*Woke up, fell out of bed/ Dragged a comb across my head*’²⁹.”

“‘A Day in the Life’ deve ser a música de rock mais apocalíptica e fim dos tempos da história”, comentei.

“É, é um pouco como *2001*, sabe.”

“Um crítico definiu ‘A Day in the Life’ como uma espécie de miniatura de *A terra desolada*”, observei.

“Miniatura do quê?”, perguntou John.

“*A terra desolada*, o poema de T.S. Eliot.”

“Do que se trata?”

“Parte se passa no beco dos ratos”, expliquei, “onde os mortos perderam os ossos – é como uma versão anterior de ‘Desolation Road’, do Dylan. E é irônico que na música de Dylan ele canta mesmo ‘*And Ezra Pound and T.S. Eliot/ Fighting in the captain’s tower*’!³⁰”

“Não conheço esse poema”, admitiu John. “Minha cultura não é lá essas coisas, sabe.”

“Então você não acha que ‘A Day in the Life’ é uma espécie de ápice, como algumas pessoas?”

“Bom, eu na verdade acho que, seja o que for que fazemos agora, já está além do que fazíamos na época, mesmo que nenhuma composição se compare. Era apenas uma música, e saiu boa. Mas ainda há muitas outras.”

“Acabei de comprar o novo single dos Beatles, ‘Hey Jude’”, disse, “e de certa forma me parece como alguém que está cantando para os outros, mas também para si mesmo.”

“As duas coisas. As duas coisas”, concordou John. “Quando Paul me mostrou a fita de ‘Hey Jude’, eu vi como uma coisa muito pessoal. ‘Ah, sou eu!’ E Paul disse: ‘Não, sou eu!’ E eu disse: ‘Tudo bem, nós estamos passando pela mesma coisa.’ Então, quem estiver nessa com a gente está passando por isso também. Esse é o barato.”

“Um amigo meu disse que o final de ‘Hey Jude’ parece um pouco com um mantra”, mencionei. “Você também acha?”

“Nunca pensei sobre isso”, disse John, “e não foi nada consciente, mas pode ter sido. Como já disse antes, tudo é válido. Quer dizer, nós tínhamos voltado recentemente da Índia. Mas sempre relatei com uma música dos Drifters, ou ‘You Better Move On’ dos Stones, ou ‘Send Me Some Lovin’ do Sam Cooke.”

“Percebi que milhões de fãs dos Beatles gostariam de partilhar afeto com vocês o tempo todo”,

brinquei. “E sempre achei que existe algo muito afetivo na forma como os Beatles estão sempre cantando que estão ‘esperando’ e ‘morrendo de vontade’ de ‘nos levar’. Em *Sgt. Pepper* vocês cantam ‘Gostaríamos de levar vocês para casa com a gente’,³¹ e em ‘Hey Bulldog’ você mesmo propõe que ‘Se estiver se sentindo sozinho pode falar comigo’.³² Então fiquei curioso de saber como vocês equilibram esse sentimento de ‘venha até o nosso quintal’ com a necessidade de privacidade.”

“O conceito é muito bom”, respondeu John, “e na verdade reflete o que eu falei: ‘Tudo bem, venham ficar no meu quintal.’ Mas aí as pessoas começam a escalar a casa e quebrar coisas e a gente pensa: ‘Isso não é bom, não vai funcionar.’ Então você acaba dizendo: ‘Não falem comigo, de verdade.’ Estamos todos tentando dizer coisas simpáticas, mas 90% do tempo não conseguimos levar adiante, e as poucas vezes que conseguimos fazer funcionar é quando estamos todos fazendo isso *juntos* como pessoas. E você pode dizer isso numa música. Por isso, o que eu tiver dito a alguém naquele dia sobre sair do meu jardim, uma *parte* de mim disse aquilo, mas, realmente, no fundo do coração, eu *gostaria* de me comunicar e falar com ele ou ela. Só que infelizmente nós somos humanos, sabe.”

“Faz quatro anos que o álbum *Meet the Beatles* foi lançado nos Estados Unidos”, falei, “e todo mundo ficou contente, para dizer o mínimo, de conhecer vocês. Vocês ainda gostam dos seus primeiros discos?”

“Sabe, recentemente estive ouvindo *Please Please Me* de novo, e é constrangedor... e agradável... mas mesmo na época foi constrangedor, porque nós sabíamos o que queríamos mas não sabíamos como fazer no estúdio, não tínhamos o conhecimento e a experiência. Mas em parte era muito doce, então tudo bem, sabe? Nos primeiros tempos eu – bem, todos nós – considerava algumas coisas banais, havia acordes que não usávamos por achar que eram lugar-comum. Mas este ano houve uma grande liberação para todos nós, porque estamos voltando ao básico. Na minha composição ‘Revolution’ eu toco guitarra, e o som é o que eu desejava. É uma pena que meu dedilhado não seja melhor, sabe? Mas eu não poderia ter feito isso no ano passado, eu teria ficado muito paranoico.”

“Paranoico?”, perguntei, surpreso.

“O que estou dizendo é que eu não achei que conseguisse tocar *d-d-d-d-d-d-d-d-d-d-d*. Era o George que tinha de tocar, ou alguém melhor que eu. Eu era sempre o cara da guitarra base, mas não queria fazer só a base. Todo mundo mais ou menos queria estar no solo – como na maioria dos grupos –, mas agora é um barato, assim como os lugares-comuns. E também já passamos do tempo em que não teríamos usado palavras porque não faziam sentido, ou que pensávamos fazer sentido. Mas é claro que Dylan nos ensinou muito a esse respeito. E outra coisa é que eu costumava escrever um livro ou contos com uma das mãos e letras de música com a outra. Escrevia completamente livre num livro, mas quando começava a escrever uma música eu pensava *di-du di-du du/ do-de do-de du*. E foi preciso Dylan, e tudo o que aconteceu na época, para eu dizer: ‘Ah, qual é, é a mesma coisa, eu posso *cantar* as palavras.’”

“Como você fez com ‘I Am the Walrus’?”

“Em ‘I Am the Walrus’ eu escrevi os dois primeiros versos na máquina de escrever – ‘*I am he as you are he as you are me and we are all together*’ e ‘*See how they run like pigs from a gun, see how they fly*’.³³ E duas semanas depois eu escrevi outros dois versos, depois completei o resto e cantei. Eu tinha vontade de fazer uma música que fosse como uma sirene de polícia, mas no fim não funcionou.” Nesse momento John começou a uivar como uma sirene: “IAMHEASYOUAREHEAS... Mas não é possível cantar uma sirene de polícia.”

“Eu sempre tive vontade de saber o que você achou do ‘toque’ de ‘Norwegian Wood’ do Dylan em ‘4th Time Around’.”

“Fiquei muito paranoico com *aquilo* também”, respondeu John. “Lembro que Dylan tocou isso para mim quando ele estava em Londres. Perguntou: ‘O que você acha?’ Respondi: ‘Eu não gosto.’ E não

gostei mesmo. Não gostei de *sentir* o que senti – achei que era uma imitação ostensiva, sabe, mas era e não era. Quer dizer, ele não estava fazendo nenhum truque comigo.”

“Notei que um bocado de gente parece associar você e Dylan, como se os dois estivessem ligados de alguma forma, tanto musical como pessoalmente.”

“É mesmo? É, foi um pouco assim”, respondeu John. “Eu sempre via o Dylan quando ele vinha a Londres, mas não rolava. Como já disse, muito paranoico. Na verdade ele foi o primeiro a fazer nossa cabeça em Nova York. Ele achou que na parte de ‘I Want to Hold Your Hand’ que diz ‘*I can’t hide*’, ‘Não posso esconder’, nós estávamos cantando ‘*I get high*’, ‘Fico chapado’, entende. Daí ele se virou e apresentou um baseado, e nós demos risada a noite inteira – foi demais. Fantástico. Temos muito a agradecer a ele. Se eu fosse a Nova York, ele seria a pessoa que eu mais gostaria de ver. Talvez eu tenha crescido o bastante para me comunicar com ele. Nós dois estávamos muito tensos, sabe, e claro que eu não sabia que ele estava tenso, porque eu estava muito tenso. E depois, quando ele não estava mais tenso, eu estava. Mas nós fomos em frente, porque gostávamos de estar juntos.”

“O que você acha do novo som dele, mais country e relaxante?”

“Dylan quebrou o pescoço, e nós fomos à Índia. Todo mundo passou por isso, e agora estamos todos saindo, saindo de uma casca, de um jeito novo, meio que dizendo, vamos lembrar como é tocar.”

“Você se sente melhor agora?”, perguntei.

“Sim, melhor... e pior”, respondeu, dando uma risada.

“O que você acha agora do período que passou na Índia?”

“Não me arrependo de absolutamente nada”, respondeu ele, “porque foi um barato e tive grandes experiências meditando oito horas por dia – algumas coisas incríveis, umas viagens incríveis –, foi ótimo. A música ‘Mother Nature’s Son’ é tipicamente Índia. E ainda medito de vez em quando. George medita regularmente. E eu acredito implicitamente na coisa toda. Só que é difícil continuar, e também perdi os meus óculos cor-de-rosa. E eu sou assim, sou muito idealista, e não consegui mais fazer meus exercícios quando perdi isso. É que algumas coisas aconteceram, ou não aconteceram. Não sei, mas *alguma coisa* aconteceu. Foi assim meio que” – John estalou os dedos – “e nós simplesmente partimos.”

Naquele momento, John me perguntou se eu sabia que horas eram, eu consultei o relógio e disse que eram seis e meia, e John falou: “Tenho um pouco mais de tempo para terminar esta entrevista, Jonathan, mas Yoko e eu temos que ir a Abbey Road daqui a mais ou menos uma hora.” Perguntei que música os Beatles iam gravar naquela noite, e John respondeu que eles não tinham planejado nada, mas que provavelmente iam trabalhar numa coisa ou outra. Depois fiquei sabendo que Paul, que chegou ao estúdio mais cedo, já estava trabalhando um *riff* de guitarra quando John, George e Ringo chegaram, e, inspirados por aquele *riff*, começaram a brincar juntos. John e Paul bolaram uma letra na hora sobre saber do aniversário de alguém – parece que ninguém estava pensando em nenhum aniversário específico – e que esperavam que fosse feliz... e que surpreendentemente era o aniversário deles também, e que todos iam a uma festa e se divertiriam muito! Convidaram Yoko e a mulher de George, Pattie Boyd, para participar do coral e bater palmas, e depois de vinte *takes* – e antes de a noite acabar – eles tinham criado a canção “Birthday”.

“Ok”, disse John, “eu vou fazer um chá para nós e depois podemos conversar um pouco mais.” Levantou-se e foi à cozinha. Passando os olhos pelas paredes, fui logo atraído por duas fotos que não tinha notado quando entrei no apartamento no dia anterior. As fotos mostravam John e Yoko de pé completamente nus – uma de frente e outra de costas – e o próprio John as havia tirado com o *timer* da câmera para usar como capa e contracapa do álbum *Unfinished Music Nº 1: Two Virgins*, com as músicas que John e Yoko criaram no primeiro e memorável encontro dos dois quatro meses antes. A Apple Records lançou o disco em dezembro de 1968, mas, diante da indignação do público, os

distribuidores decidiram vender o álbum embrulhado num papel pardo que escondia tudo menos as cabeças de John e Yoko. Cobertas ou não, milhares de cópias do disco foram apreendidas como obscenas em diversas jurisdições; cerca de 30 mil cópias foram confiscadas assim que chegaram ao aeroporto de Newark, em Nova Jersey, e em Chicago a delegacia de costumes fechou uma loja de discos por mostrar a capa do álbum sem estar embrulhada em papel.

Quando John voltou à sala com duas canecas de chá, eu disse que estava observando as duas fotos na parede e perguntei se ele se importava em me falar alguma coisa sobre elas.

“Eu sou um fotógrafo amador, sabe”, falou John, “e tirei as fotos com a minha Nikon, que um japonês bom de negócios me deu quando eu estava no Japão, assim como minha Pentax, minha Canon, e daí por diante. Por isso simplesmente tirei as fotos ajustando o *timer* da câmera aqui mesmo neste apartamento.”

“Bob Dylan uma vez cantou: ‘*But even the president of the United States/ Sometimes must have to stand naked*’³⁴”, falei. “Como você acha que as pessoas vão reagir à capa do seu disco?”

“Bem, nós temos isso pela frente”, respondeu. “O negócio é que eu comecei com uma coisa pura... era a *verdade*, foi feito com ingenuidade, e só depois que me envolvi e fiz isso e olhei foi que percebi que tipo de cena eu ia criar. De repente estava lá, e de repente você mostra às pessoas e fica sabendo o que o mundo vai fazer com você, ou tentar fazer. Mas a gente não tem esse conhecimento quando concebe o que está fazendo. Originalmente, eu ia fotografar Yoko, e pensei que a melhor foto dela para um disco seria ela nua. Eu ia tirar uma foto artística dela. Nós estávamos só nesses termos na época. Então depois disso, quando ficamos juntos, pareceu natural para nós, se estávamos fazendo um disco juntos, que *ambos* estivéssemos nus. É claro que nunca vi meu pau num disco ou numa foto: ‘Que diabos, olha um cara com o pau de fora!’ E foi a primeira vez que percebi que meu pau estava de fora, sabe? Quer dizer, você pode ver na própria foto, pois estamos nus na frente da câmera, e isso salta ao olhos em um ou dois minutos” – e John fez uma expressão um pouco parecida com a de *O grito*, de Edvard Munch. “Quer dizer, a gente não está acostumado com isso, a estar nu.”

“Como você encara o fato de que as pessoas vão pôr você no pelourinho por isso?”, perguntei.

“Sei que não vai ser confortável andar por aí com todos os motoristas de caminhão assobiando e tal, mas no fim vai passar. No ano que vem não vai ser nada, como as minissaias ou seios de fora ou o que seja. Não é nada. Na verdade estamos todos nus. Quando as pessoas atacam a mim e a Yoko, nós sabemos que estão paranoicas. São as que não sabem, e você sabe que elas não sabem – estão simplesmente andando numa névoa. Não nos preocupamos muito. O importante é que o disco também diz: ‘Sai dessa, tá? São apenas duas pessoas – o que elas fizeram?’”

“O comediante Lenny Bruce”, mencionei, “uma vez se comparou a um médico, dizendo que se as pessoas não ficassem doentes – se fossem sempre saudáveis – não haveria necessidade dele.”

“É isso mesmo, não é?”, concordou John. “Desde que os Beatles começaram a ser mais naturais em público – nós quatro –, realmente começamos a ser muito agredidos. Quer dizer, nós sempre somos naturais, não podemos evitar, não estaríamos onde estamos se não fôssemos desse jeito. Não podemos ficar sempre pensando no que as pessoas vão pensar, senão não teríamos feito nada. E também não teríamos sido nós mesmos. Foi preciso nós quatro para que pudéssemos fazer o que fizemos – nenhum de nós poderia ter feito isso sozinho e seguido em frente.”

“Mas percebi que as pessoas tendem a prestar mais atenção em você do que nos outros”, apontei.

“É, não sei por que sou agredido com mais frequência”, observou. “Acho que eu abro a boca com mais frequência. Alguma coisa acontece, e eu esqueço o que sou até acontecer tudo de novo. Quer dizer, *todos* somos agredidos – do underground, do mundo pop – e eu pessoalmente. Todos estão fazendo isso. E agora existem alguns comentários muito desagradáveis sendo escritos sobre Yoko. Só crueldades. A gente precisa prender a respiração e esperar. Isso deve acabar logo.”

“Você e Yoko não poderiam se mandar e criar uma pequena comunidade própria e não ser mais incomodados por tudo isso?”, sugeri.

“Mas é a mesma coisa lá, percebe? A Índia foi uma prova disso – é a mesma coisa. Então existe uma pequena comunidade, mas é o mesmo comportamento, é tudo relativo. Não tem como escapar. Não faz sentido sair de cena, porque lá vai ser a mesma coisa e as coisas têm de mudar. Mas na verdade acho que tudo se reduz a mudar a cabeça... e, claro, eu sei que isso é um clichê.”

“Sua recente exposição *You Are Here*, na Robert Fraser Gallery, deu aos críticos mais uma chance de bater em você”, comentei.

“Ah, claro, mas a montagem já foi uma pancada *neles*, de certa forma. Quer dizer, foi isso mesmo. Muitos disseram que, bem, se não fosse John Lennon ninguém teria ido. Mas, é claro, se fosse Sam Bloggs teria sido legal – a questão era *eu* fazendo aquilo. E eles estão usando isso como a razão de não ter funcionado. Mas funcionar como o quê?”

“No verão passado você e Yoko fizeram um filme chamado *Smile*, filmado com uma câmera de alta velocidade mostrando o seu rosto em close sorrindo durante 51 minutos em câmera superlenta. Você acha que teria funcionado também se não fosse você sorrindo?”

“Sim”, respondeu, “teria funcionado com outra pessoa sorrindo, mas Yoko inventou tudo isso. Começou com ela querendo que 1 milhão de pessoas de todo o mundo enviassem um retrato de si próprios sorrindo, e depois se reduziu a um monte de gente sorrindo, e depois talvez uma ou duas... e depois a mim, sorrindo como um símbolo do sorriso de hoje – e é isso que eu sou, seja lá o que significar. E esse vai ser o problema, claro, porque sou eu outra vez. Mas um dia eles precisam entender – sou apenas eu. Não me incomoda se as pessoas vão assistir ao filme para me ver sorrindo, porque não importa, não prejudica. A ideia do filme não deve durar mais cinquenta ou cem anos. E é só isso. Por acaso eu sou esse rosto.”

“Só conheci você e Yoko há dois dias”, observei, “mas acho uma pena que as pessoas não possam vir aqui ver pessoalmente como vocês dois estão vivendo. Se não se importa com o meu comentário, vocês realmente parecem dois indivíduos fascinantes e muito criativos, que respeitam e gostam do trabalho do outro – e também se gostam.”

“É isso aí”, reconheceu John. “Fiquei sem ver Ringo e a mulher, Maureen, por mais ou menos um mês depois que me juntei com Yoko, e correram boatos sobre o filme e tudo isso. Maureen disse que tinha algumas ideias estranhas sobre qual era a nossa e o que pretendíamos. E houve reações esquisitas de todos os meus amigos e na Apple quanto ao que Yoko e eu estávamos fazendo – ‘Eles enlouqueceram?’. Mas é claro que éramos só nós, e, se *eles* estavam desconcertados ou reagindo com estranheza a estarmos juntos e fazendo o que fazíamos, não é difícil imaginar o resto do mundo fazendo uma imagem estranha.”

“Recentemente você foi criticado por algumas pessoas da esquerda por não usar sua influência para estimular o povo a explodir o establishment”, comentei. “Até a revista *Time* saiu dizendo: vejam, os Beatles e a música ‘Revolution’ estão dizendo ‘não’ à destruição.”

“Se as pessoas só conseguirem fazer isso com destruição”, observou John, “não há nada que eu possa dizer para influenciar, porque na verdade essa é a delas. Todos temos isso dentro de nós também, e é por isso que eu cantei o trecho ‘fora e dentro’ em alguns *takes* e também na versão para TV de ‘Revolution’ – ‘*But when you talk about destruction/ Don’t you know that you can count me out (in)*’³⁵ – como yin e yang. Eu prefiro ‘out’, mas também temos a outra parte em nós. Não sei o que estaria fazendo se estivesse no lugar deles. Acho que não seria tão meigo e cordato. Simplesmente não sei.”

Naquele momento, Yoko entrou na sala e disse a John que era hora de ir à sessão de gravação. John se levantou e foi até o armário, pegou uma jaqueta jeans, vestiu e nós três andamos até a porta da frente. Na rua, um carro esperava para levar os dois até os estúdios de Abbey Road. Trocamos apertos de mão,

agradeci pelos dois ótimos dias e eles entraram no carro. Assim que entrou, John baixou o vidro, e fiz uma observação rápida sobre como seria bom se o sorriso dele pudesse de alguma forma se tornar contagioso. “O mundo todo poderia usar um pouco de magia simpática”, falei.

“É, um homem feliz pode fazer uma sala inteira ficar feliz, você não acha?”, respondeu... com um sorriso. “Eu e Yoko achamos que se todo mundo estiver irradiando felicidade num certo nível, aqui e ali – ou vibrações não violentas e não odiosas –, isso tende a contrabalançar parte do ódio, mesmo se estiverem fazendo isso em um quarto, como um iogue. E eu acredito nisso. Tchau por enquanto”, acenou, “e nos vemos em breve.”

FALANDO SOBRE OS BEATLES, John me disse certa vez: “Quando nós quatro conseguimos, nós somos um, mas, quando não conseguimos, somos uma pessoa aflita.” Em 1962, John, Paul, George e Ringo deram-se os braços como mosqueteiros musicais – “um por todos e todos por um”. Mas seis anos depois, quando começaram a trabalhar no *Álbum branco*, os humores e as junções musicais estavam em visível ruptura, e o novo lema, para todos os efeitos e todas as intenções, tinha mudado para “um por um e nenhum por todos”. Como John disse depois a Jann Wenner: “Escutem – todos vocês, peritos, escutem, nenhum de vocês consegue ouvir. Todas as faixas daquele álbum são faixas individuais – não há uma música dos Beatles nele. Era John e a Banda, Paul e a Banda, George e a Banda. Era apenas eu e um grupo acompanhando, Paul e um grupo acompanhando”, embora uma canção como “Birthday” certamente fosse exceção à regra. E como depois declarou a David Sheff: “Sabe aquela música ‘Wedding Bells Are Breaking Up That Old Gang of Mine’? A minha velha turma estava acabada no momento em que conheci Yoko. Eu não tinha consciência na época, mas era o que estava acontecendo. Assim que a conheci, foi o fim dos rapazes, mas acontece que os rapazes eram muito conhecidos, e não apenas sujeitos comuns em um bar da esquina.”

Durante as sessões de gravação do *Álbum branco*, John insistiu em que Yoko ficasse o tempo todo ao seu lado, e os outros Beatles sentiram um espinho entre eles. “Você sabe que, quando conheci os Beatles, John e eu estávamos tão envolvidos um com o outro que quase não conseguíamos enxergar direito”, disse-me Yoko durante uma conversa no escritório do Dakota. “Estávamos mesmo numa espécie de névoa, num sonho, só olhando um para o outro, e não conseguíamos ver ninguém mais ao redor. Não havia nem espaço para achar que éramos iguais às outras pessoas – estávamos no nosso mundo particular. E agora percebo que estávamos afastando todo mundo. Mas, apesar daquela sensação peculiar, eu realmente via cada um dos Beatles como um artista brilhante e muito sensível.”

“Não é segredo”, observei, “que você foi amaldiçoada e usada como bode expiatório por muitos fãs dos Beatles por ter supostamente provocado o rompimento.”

“Acho que cada beatle era forte e resistente demais para ter sido influenciado por mim de qualquer maneira”, respondeu ela. “É uma insanidade dizer isso. Três homens fortes não se deixam influenciar por ninguém, e eram três pessoas muito talentosas, que tinham composições demais para um grupo só. E eu sabia que cada um iria florescer por conta própria. Quando comecei a ir àquelas sessões de gravação, logo percebi que era meio como ter Mozart, Beethoven e Schubert num grupo só. Quero dizer, Bob Dylan estava fazendo tudo sozinho, e os Beatles faziam como quatro pessoas – não é comum que quatro sujeitos fiquem sempre juntos, era muito difícil, e depois surge uma quinta pessoa... e aí foi demais.”

Foi demais até para o baterista. Um dia, no fim de agosto, durante a gravação do *Álbum branco*, Ringo decidiu que “já chega”, segundo seu relato. Ele explicou a situação: “Senti que os outros três estavam muito felizes e eu era um *outsider*. Fui falar com John e disse: ‘Eu vou sair do grupo, porque não estou tocando bem, não me sinto querido e estou por fora de tudo, e vocês três são realmente próximos.’ E John falou: ‘Eu pensei que eram vocês três!’ Então fui bater na porta do Paul e disse a mesma coisa: ‘Estou saindo da banda. Sinto que vocês três são realmente próximos e eu fico por fora de tudo.’ E Paul

falou: ‘Eu pensei que vocês três que eram mais próximos!’ Nem me dei o trabalho de ir falar com George. Falei: ‘Eu vou sair de férias.’ Peguei as crianças e fui para a Sardenha.”

Ringo passou duas semanas no iate do ator Peter Sellers, e um dia o capitão – para espanto de Ringo – serviu polvo com fritas, em vez de peixe com fritas, e começou a falar sobre polvos. “Ele me disse”, contou Ringo, “que os polvos moram em cavernas e saem pelo leito do mar em busca de pedras brilhantes e latinhas para pôr na frente das cavernas, como se fosse um jardim. Achei aquilo fabuloso, porque na época eu também queria estar no fundo do mar. Depois de umas puxadas no violão – lá estava ‘Octopus’s Garden’!” (“*We would be so happy you and me ... In an octopus’s garden with you.*”)³⁶

Pouco depois de ter composto o que George Harrison certa vez definiu como uma canção “pacífica” e “cósmica” – a segunda composição que o baterista tinha criado –, Ringo recebeu um telegrama inoportuno de seus “ex”-parceiros de banda dizendo: “Você é o melhor baterista de rock’n’roll do mundo. Volte para casa. Nós amamos você.” Quando Ringo voltou aos estúdios de Abbey Road, encontrou sua bateria tão soterrada por flores que faria o touro Ferdinando entrar num estado de graça permanente.

No dia 13 de outubro de 1968, John entrou sozinho com seu violão acústico nos estúdios de Abbey Road e gravou “Julia”, a 13ª e última música do *Álbum branco* – um devaneio num reino etéreo em que um filho apresenta à mãe falecida a namorada que a está substituindo, embora as imagens da mãe e da namorada estejam entrelaçadas em sua memória. Foi sua primeira e única faixa solo – meio cantada, meio falada – e uma das mais assombrosas composições que criou (“*When I cannot sing my heart/ I can only speak my mind*”).³⁷

“Yoko e eu moramos juntos um ano antes de nos casarmos, mas ainda estávamos ligados a outras pessoas por um pedaço de papel”, comentou certa vez John. “Um dia apareceu um sujeito e disse: aqui estão os seus papéis do divórcio, vocês estão livres – e aquela libertação foi como uma carga que não sabíamos que estávamos carregando.” Então, em 20 de março de 1969, ele e Yoko viajaram num avião particular a Gibraltar – porque, como disse John, era um lugar “tranquilo, britânico e amistoso” –, onde conseguiram uma licença matrimonial imediata e formalizaram a união junto ao escrivão do consulado britânico. A noiva usou um minivestido, chapéu branco de abas largas e meias brancas; o noivo estava de terno branco. Os dois usavam tênis brancos. Um mês depois, em Londres, John foi a um tabelião e descartou oficialmente seu nome do meio, Winston, assumindo o nome de John Ono Lennon. “Yoko mudou o nome dela por mim”, declarou, “e eu mudei o meu por ela. Um por ambos, ambos por um.”



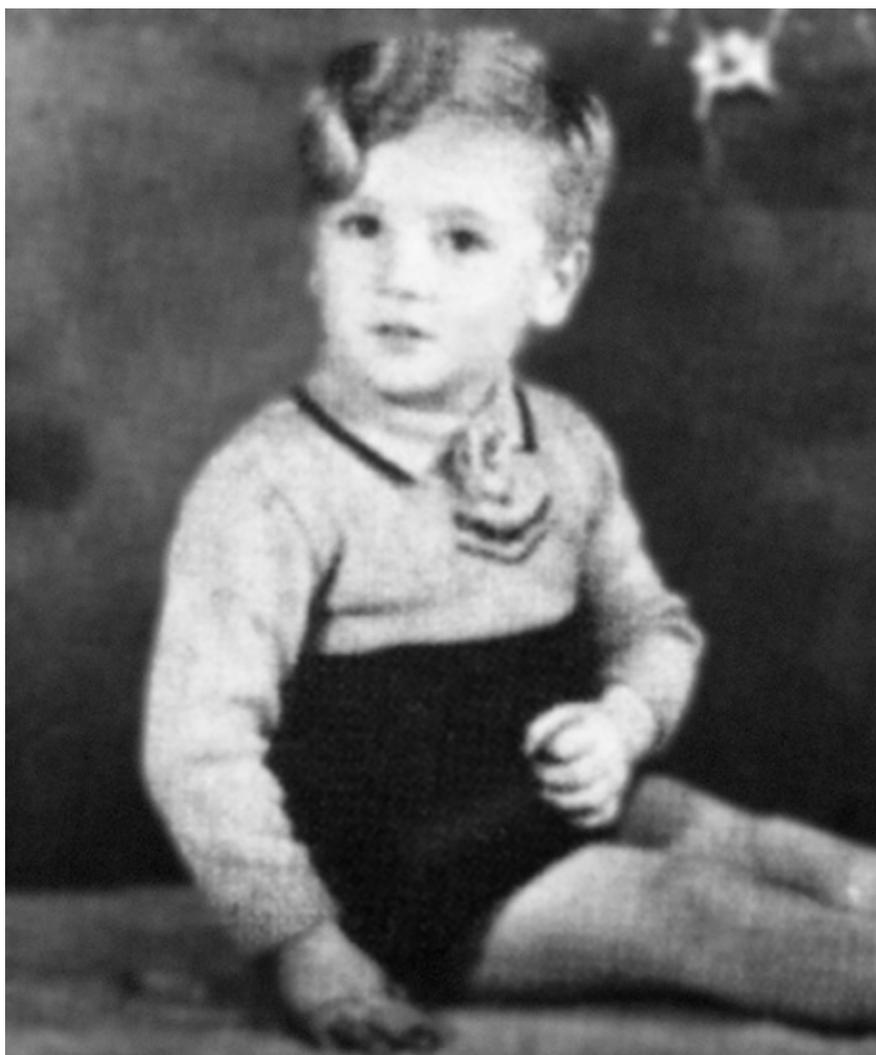
Em seu romance *Vento, areia e estrelas*, Antoine de Saint-Exupéry escreveu: “Amor não consiste em olhar um para o outro, mas em olhar juntos na mesma direção.” Durante as primeiras horas, dias e meses juntos, John e Yoko só tinham olhos um para o outro – tudo pelo amor, e o mundo que se danasse. Mas, cinco dias depois de se casarem, eles voltaram o olhar na direção da Holanda e decidiram celebrar publicamente a lua de mel engajando-se num Bed-In pela Paz na suíte presidencial do Hilton de Amsterdã. Quando um jornalista indagou por que eles tinham pensado naquele esquema tão maluco, John respondeu: “Vamos ficar uma semana na cama para registrar o nosso protesto contra todo o sofrimento e a violência do mundo. Você consegue pensar num jeito melhor de passar sete dias? Foi a melhor ideia que já tivemos.” Por meio do escritório em Londres, John e Yoko mandaram uma mensagem a mim e a outros jornalistas sugerindo que nos encontrássemos com eles naquela comemoração pós-nupcial. “Quando foi a última vez que você foi convidado para uma lua de mel? Pode não acontecer outra vez, sabe?” Mas o trabalho me reteve em Londres, e, de qualquer forma, eu sabia que não faltaria companhia a eles.

Não surpreende que John e Yoko fossem tão passionais e infatigáveis em seu compromisso com a causa da paz. Yoko é uma sobrevivente da guerra – mais tarde fiquei sabendo que sobreviveu ao bombardeio incendiário de Tóquio no final da Segunda Guerra Mundial – e John era um filho da guerra, nascido em 9 de outubro de 1940, durante uma calmaria da blitz da Luftwaffe sobre Liverpool. A guerra estava marcada nas primeiras lembranças de ambos e na essência de suas personalidades, por isso não era nada estranho que os dois pedissem para darmos uma chance à paz e que tudo que quisesses fazer fosse, como John cantou uma vez, “entoar mantras de paz na terra”.³⁸ “Dia após dia, noite após noite”, John recordou quando falei com ele anos depois, “na TV só se viam vietnamitas pingando sangue, e os jornais estavam repletos de manchetes de horror. Mas não era possível ficarmos sentados *esperando* aquilo acabar, por isso Yoko e eu resolvemos estampar um pouco de paz nas manchetes para variar.”

No Bed-In que realizaram – uma performance artística baseada especificamente nas obras de Yoko compostas por instruções de paz –, John e Yoko estavam praticando o que apregoavam. “Estamos vendendo a paz a qualquer custo”, declarou John aos jornalistas na época. “Yoko e eu somos apenas uma

grande campanha publicitária ... Todos somos Cristo e todos somos Hitler. Queremos que Cristo seja o vencedor. Estamos tentando tornar contemporânea a mensagem de Cristo. O que ele teria feito se dispusesse de anúncios, discos, filmes, TV e jornais? Cristo realizou milagres para nos comunicar sua mensagem. Bem, o milagre de hoje são as comunicações, então vamos usá-las.”

De pijamas e roupões brancos, acomodados em travesseiros e rodeados por cartazes pintados a mão que diziam “Hair Peace”, “Bed Peace”, “I Love Yoko” e “I Love John”, eles falaram durante uma semana, das nove da manhã às nove da noite, para cerca de duzentos membros da imprensa mundial que fizeram a peregrinação até a cama dos dois – uma ocasião que John comemorou com sua canção “The Ballad of John and Yoko”: “*The newspaper said, ‘Say, what you doing in bed?’/ I said, ‘We’re only trying to get us some peace.’*”³⁹ Como ele observou mais tarde: “Vocês deviam ver a expressão dos repórteres e dos cinegrafistas lutando para entrar no quarto! Porque, seja o que for, está na cabeça das pessoas – e a cabeça delas estava cheia do que pensavam que ia acontecer. Era uma luta para entrar, e todos ficavam de queixo caído. Lá estávamos nós como dois anjos na cama, com flores ao redor e paz e amor na cabeça.” De fato, o Bed-In de John e Yoko não foi nada mais que um Human Be-In que teve lugar num quarto de hotel, em vez de num parque, transformado numa Comunidade de Amor e num Domicílio da Paz. (O Hilton de Amsterdã oferece agora a suíte da lua de mel de John e Yoko por cerca de 2 mil dólares por noite, e permite que casais se casem ali numa cerimônia civil.)





Dois meses depois, em 26 de maio, John e Yoko foram a Montreal para divulgar um pouco mais a paz, e encenaram um segundo Bed-In de uma semana no Queen Elizabeth Hotel, conversando com jornalistas visitantes e dando entrevistas por telefone a emissoras de rádio dos Estados Unidos e do Canadá. Os jornais de Montreal que cobriram o evento estamparam manchetes como RECÉM-CASADOS ESTÃO NA CAMA E VÃO SE LEVANTAR HOJE. No último fim de semana do Bed-In, John e Yoko alugaram quatro microfones e um gravador de fita de quatro canais em um estúdio de gravação local e convocaram uma variedade de visitantes ilustres, como Timothy Leary, o rabino Abraham L. Feinberg, Tommy Smothers, Allen Ginsberg, Petula Clark, Dick Gregory, membros da sucursal canadense do templo de Radha Krishna, além de todos os repórteres no recinto, para cantar junto com eles o refrão de “Give Peace a Chance”, de John. Visitantes batucando portas e tampos de mesas, junto com diversos ritmistas hare krishna, providenciaram a seção rítmica que induzia ao transe. John deu créditos a Paul McCartney pela coautoria da canção, mas na verdade esse foi o primeiro single independente de John.

Seis meses depois, no dia 15 de novembro, Pete Seeger liderou 1 milhão de manifestantes cantando seu hino – o *Dona Nobis Pacem* do nosso tempo – no Monumento de Washington, onde todos se reuniram para protestar contra a Guerra do Vietnã. Foi o maior protesto contra uma guerra na história dos Estados Unidos, e os participantes poderiam ser os descritos por John em sua canção “Mind Games” – milhões de inspiradas “guerrilhas mentais” irradiando uma mensagem de paz e amor. E, quando John viu depois as imagens do evento na televisão, declarou que foi “um dos momentos mais grandiosos da minha vida”.

“Quando terminávamos de dar entrevistas e de falar com as pessoas e todos tinham ido embora, era o melhor momento de nossas vidas”, lembrou Yoko ao biógrafo Philip Norman. “Uma das noites, havia uma linda lua cheia no céu sem nuvens, e John disse: ‘Bem, nós vamos continuar compondo músicas juntos, e nossas músicas vão ser tocadas em todo o mundo. Essa é a nossa vida. É como vai ser.’ Era a

lua certa para nós. Foi maravilhoso.”



Todos os eventos de John e Yoko pela paz foram realizados, como ele explicou, “na tradição de Gandhi, só que com senso de humor”. A propósito dos dois Bed-Ins pela Paz, o *Daily Mirror* de Londres comentou: “Um considerável talento parece ter perdido completamente o juízo”; mas John orgulhosamente comparou Yoko e a si mesmo a Laurel e Hardy, o Gordo e o Magro. O *Daily Mirror* aceitou literalmente a declaração e em 1969 o coroou como o Palhaço do Ano. Ao saber do louvor outorgado, John respondeu: “Em Paris, as conversações sobre a paz no Vietnã só chegaram à escolha do formato da mesa de negociações. Essas conversas estão acontecendo há meses. Em uma semana na cama, nós conseguimos muito mais ... Uma senhora de Wigan, ou Hull, escreveu ao *Daily Mirror* perguntando se não poderiam mostrar a mim e Yoko na capa com mais frequência. Disse que não ria tanto havia meses. Foi ótimo! ... Não me importo em morrer como o palhaço do mundo. Não estou em busca de epitáfios.” Com certeza John riria por último se soubesse que, em 1994, a autoproclamada República da Abecásia lançaria dois selos postais com os rostos de John e Groucho Marx, e não retratos de Vladimir Lenin e Karl Marx, para dissipar o passado soviético da Abecásia.

“Estamos todos juntos no mundo”, declarou certa vez John. Ele e Yoko proclamaram sem cessar que suas vidas eram sua arte e sua arte, suas vidas; que não havia uma demarcação entre o público e o privado; e que, finalmente, não havia nada a esconder – como John intitulou uma de suas canções, “Everybody’s Got Something to Hide Except Me and My Monkey”. “Qual é o grande segredo?”, perguntou certa vez. “O segredo”, respondeu, “é que não há segredo.”



¹ “Acima de nós apenas o céu.” Trecho de “Imagine”.

² “Agora estou mais velho/ O futuro é mais brilhante e chegou a hora.”

³ No original, “*There was music in the cafés at night/ and revolution in the air*”.

⁴ “É preciso ter boa aparência porque é difícil de ver.”

⁵ “Não há nada para saber que já não seja conhecido/ Nada que possa ver que já não tenha sido mostrado.”

⁶ “Eu sou ele como vocês são ele como vocês são eu e somos todos juntos.”

⁷ “Não é preciso uma espada para cortar flores.”

⁸ “Bem, Shakespeare está no beco/ Com seus sapatos pontudos e seus guizos.”

⁹ No original, “*reaching no absolute, in which to rest,/ one is always nearer by not keeping still*”.

¹⁰ “Ei! Disse, meu nome é Distúrbio/ Vou gritar e berrar, vou matar o rei, atropelar todos os seus servos.”

¹¹ E um, dois, três, para que estamos lutando?! Não me pergunte, eu não estou nem aí.”

¹² No original, “*Another road where maybe I/ Could see another kind of mind there*”.

¹³ “Sim é a resposta, e com certeza você sabe disso./ Sim é a rendição, você tem que aceitar.”

¹⁴ “Quando estamos juntos ou quando estamos separados/ Nunca existe um espaço entre as batidas dos nossos corações.”

¹⁵ “Os sinais de trânsito ficam azuis amanhã/ E brilham o seu vazio na minha cama.”

¹⁶ Referência às canções “Strawberry Fields Forever” [“Campos de morangos para sempre”], “I Am the Walrus” [“Eu sou a morsa”], “The Fool on the Hill” [“O tolo na colina”] e “Lady Madonna”.

¹⁷ “Diga-me que sou o único/ E talvez então eu possa nunca ser um solitário.”

¹⁸ “Bem, estou procurando uma mulher que só pense numa coisa/ Abraçar e beijar e esfregar o tempo todo.” Cott ouve “*fugging*”, versão menos obscena de “ *fucking*”, “transar”, em lugar de “*hugging*”, “abraçar”.

¹⁹ “Olhe só o que você fez/ Fez alguém de bobo.”

²⁰ “E embora imagine estar numa peça/ Ela está mesmo.”

²¹ “Eu falei sobre Strawberry Fields, você sabe, o lugar onde nada é real”, “Eu falei sobre mim e a morsa, cara, você sabe que nós somos muito chegados, cara”, “Eu falei sobre o tolo na colina, vou dizer, cara, ele ainda está lá”.

²² No original, “*newspaper taxis*”, da letra de “Lucy in the Sky with Diamonds”.

²³ “Discussões e brigas, minha amiga.”

²⁴ “Te compro um anel de diamantes, minha amiga/ Se isso te faz se sentir bem.”

²⁵ “Aqui estou eu, cabeça na mão/ Viro meu rosto para a parede.” Trecho de “*You’ve Got To Hide Your Love Away*”.

²⁶ “Quando eu era garoto, tudo estava bem.”

²⁷ “Veja como eles correm.”

²⁸ “Hoje eu li as notícias, cara.”

²⁹ “Acordei, caí da cama/ Passei um pente no cabelo.”

- 30 “E Ezra Pound e T.S. Eliot/ Lutando na torre do capitão.”
- 31 No original, “*We’d like to take you home with us.*”
- 32 No original, “*If you’re lonely you can talk to me.*”
- 33 “Eu sou ele como vocês são ele como vocês são eu e somos todos juntos” e “Veja como fogem como porcos de uma arma, veja como voam”.
- 34 No original, “Mas até o presidente dos Estados Unidos/ Às vezes precisa ficar nu.” Trecho de “*It’s Alright, Ma (I’m Only Bleeding)*”, de Bob Dylan.
- 35 “Mas quando você fala de destruição/ Saiba que pode me colocar fora (dentro) dessa.”
- 36 “Seríamos tão felizes você e eu ... Num jardim de polvos com você.”
- 37 “Quando não consigo cantar o meu coração/ Só posso dar voz a minha mente.”
- 38 No original, “*chanting the mantra peace on earth*”. Verso de “*Mind Games*”, de Lennon.
- 39 “O jornal perguntava: ‘Digam, o que vocês estão fazendo na cama?’/ Eu respondia: ‘Só estamos tentando conseguir alguma paz.’”

NO ÁLBUM BRANCO dos Beatles, John cantou com desalento: “*I’m so tired, I haven’t slept a wink/ I’m so tired, my mind is on the blink.*”¹ E, em *Rubber Soul*, Paul McCartney cantou: “*I’m looking through you/ You’re not the same.*”² Depois de quase dez anos como membros inseparáveis dos Fab Four, cada um dos Beatles começava a aceitar o fato de que o sonho tinha acabado. Como George Harrison confessou: “Todo mundo já havia tentado sair, por isso não foi novidade. Todo mundo estava saindo havia anos”; e como John disse ao entrevistador de TV Dick Cavett em 1971: “O negócio é que a gente cresce. Não queremos ser a Turma de Maluquinhos ou os Irmãos Marx sendo arrastados para o palco para tocar ‘She Loves You’ aos cinquenta anos, quando tivermos asma e tuberculose. Você sabe, [*cantando*] ‘*Yesterday, all my troubles seemed so far away*’³”.

Na manhã do dia 30 de janeiro de 1969, recebi um telefonema do assessor de imprensa dos Beatles, Derek Taylor, dizendo que eu poderia ter uma grata surpresa se fosse imediatamente ao quartel-general da Apple Corps, no número 3 da Savile Road. Quando cheguei lá, vi uma grande multidão de funcionários de escritório e consumidores reunidos na calçada com expressões perplexas olhando para cima, tentando identificar a fonte dos sons amplificadas de uma banda de rock conhecida. No telhado, os Beatles faziam seu último show ao vivo juntos, e as pessoas da multidão já davam suas opiniões. “Que lugar mais bobo para fazer uma apresentação. Bobo mesmo”, comentou um homem. “Ninguém é melhor que eles. Têm um estilo todo próprio. O pessoal aqui embaixo é adorável”, discordou uma mulher. “Que maravilha”, concordou outra mulher, acrescentando: “É tão bom ver alguma coisa grátis neste país!”

Desde 2 de janeiro, o grupo tinha passado mais de cem horas filmando um documentário estilo cinema-verdade do diretor Michael Lindsay-Hogg, a maior parte do tempo no grande estúdio cinematográfico dos estúdios Twickenham Sound, onde eles tagarelaram, brincaram, fizeram piadas e discutiram enquanto ensaiavam as músicas para o álbum *Let It Be*, que foi lançado em 1970 como parte de uma caixa intitulada *The Beatles Get Back*. Foi incluído na caixa – hoje um item de colecionador – um livro de papel-cuchê brilhante de 164 páginas, o primeiro e único já encomendado pelos Beatles. Concebido e produzido por Neil Aspinall, presidente da Apple Corps, continha centenas de agora icônicas fotos tiradas por Ethan Russell, que também tirou as fotografias publicadas na minha primeira entrevista com John para a *Rolling Stone*, bem como um texto com comentários sobre os diálogos que ocorreram nos ensaios dos Beatles. Como um dos coautores (junto com o escritor David Dalton), assisti a mais de vinte horas de filmagem e ouvi um número igual de fitas de áudio dos Beatles trabalhando, e acabei me familiarizando com a tensa dinâmica do grupo naqueles ensaios para o *Let It Be*.

Durante uma das sessões, por exemplo, Paul lembrou John e George que desde a morte do empresário da banda, Brian Epstein, eles tinham se distanciado da música que faziam e entre si. “É por isso que estamos todos cansados do grupo, sabe”, advertiu Paul num desses dias. “A única maneira de isso não se tornar uma droga é nós quatro pensarmos: devemos tomar um rumo positivo ou esquecer tudo? É como qualquer coisa que se faça, é sempre preciso disciplina. Nós nunca tivemos disciplina. O sr. Epstein dizia: ‘Vistam um terno’, e nós vestíamos. É como o papai ir embora quando a gente está crescendo e então temos que andar com as próprias pernas. O papai foi embora, sabe, e nós estamos no nosso pequeno acampamento de férias. Acho que devemos ir para casa ou seguir adiante.” E, quando Paul assumiu o papel de “papai” – a certa altura ele virou para John e disse: “Escute aqui, filho” –, George fez o papel do “garoto levado”, dizendo a Paul: “Bom, se isso é seguir adiante, eu não quero fazer mais nada.”

Mas também houve momentos leves, de pilhérias surrealistas, como quando John e Ringo começaram a brincar de ventríloquo e boneco:

JOHN: Bognor Regis é um tecido xadrez que cobre Yorkshire. Rutland é o menos país. Scarborough é um cachecol de colégio. E a rainha de Sabá já usava enchimento nos seios antes de estar na moda.

RINGO: Eu não sabia disso.

JOHN: Não sabia? Porque não estava lá na época. Cleópatra foi uma fabricante de tapetes.

RINGO: Eu não sabia disso.

JOHN: John Lennon...

RINGO: Um patriota!

JOHN: Eu não sabia disso.

Mas havia também ocasionais interlúdios envolventes e românticos, como quando, no palco escurecido, John e Yoko valsaram deslizando como sombras velozes, enquanto George não parava de cantar “*All through the night/ I, me, mine, I, me, mine, I, me, mine*”.⁴

Para providenciar uma conclusão para o filme, os Beatles concordaram em fazer um último show ao vivo, que, em diferentes momentos, eles fantasiaram acontecendo num anfiteatro na Tunísia, numa pirâmide egípcia, na catedral de Liverpool, no Parlamento ou talvez num transatlântico, “cantando a segunda parte quando o sol estiver nascendo”. Com apenas poucos dias para decidir, John disse aos outros: “É só indicar o lugar – no Paquistão, na Lua –, eu vou estar lá se vocês não me deixarem na mão. Vocês vão se surpreender com a história que isso vai dar.” Depois, num momento final de desespero, John teve um lampejo de inspiração: “Estou acalentando a ideia de fazer isso num asilo.”

Por exclusão, eles finalmente decidiram apresentar um show improvisado “em cima do telhado” do prédio de cinco andares da Apple Corps, como se inspirados pelo clássico “Up on the Roof”, de Gerry Goffin-Carole King, em que o cantor, ao perceber que o mundo é coisa demais para encarar, sobe no alto da escada que vai até o telhado, onde todas as suas preocupações “simplesmente flutuam para o espaço”. Mas o show quase não aconteceu. “Uns dez minutos antes de começar”, contou Lindsay-Hogg, “os quatro Beatles estavam numa salinha no alto da escada, ainda sem ter certeza de que iriam em frente. George não queria, e Ringo começou a dizer que não via sentido naquilo. Então John falou: ‘Foda-se... vamos nessa.’”

Era uma tarde fria e agitada. No telhado açoitado pelo vento, parecia que os Beatles estavam se apresentando no convés de um navio. Paul usava uma *dinner jacket* preta, George estava amortalhado num sobretudo preto felpudo, Ringo vestia uma capa de plástico laranja, John usava o casaco de pele grosso marrom de Yoko – e Billy Preston, que tocava teclado com o grupo, vestia uma jaqueta de couro marrom, debruçado sobre o piano elétrico. Da rua abaixo, ouvi em êxtase os 42 minutos daquele show que, apesar dos momentos ácidos do ensaio, contou com performances apaixonadas de canções como “I’ve Got a Feeling”, “Don’t Let Me Down”, “Dig a Pony”, além de uma apresentação tocante e envolvente de “One After 909”, que John e Paul – parecendo mais uma vez irmãos em armas – tinham composto doze anos antes, quando eram adolescentes embriagados de Chuck Berry e Buddy Holly. Quando os Beatles começaram uma segunda execução de “Get Back”, um contingente dos guardas de capacete azul de Londres, respondendo a reclamações de homens de negócio incomodados nos escritórios das imediações, subiram as escadas e interromperam o show. Enquanto Paul e George desafivelavam as guitarras, John deu um passo à frente, encarou a equipe de filmagem e disse: “Gostaria de agradecer a vocês em nome do grupo e de nós mesmos, e esperamos ter passado no teste.” Foi a última vez que os Beatles tocaram juntos em público.

NO DIA 20 DE SETEMBRO DE 1969, John, Paul, George e Ringo se reuniram na diretoria da Apple com o empresário do grupo, Allen Klein, para falar de negócios e discutir planos do grupo para o futuro. No fim

da reunião, como um raio saído do nada, John disparou o tiro verbal que logo seria ouvido no mundo todo, anunciando que estava saindo do grupo. “Eu comecei a banda. Estou acabando com ela – é simples assim”, falou. (Os outros beatles só confirmaram publicamente a ruptura em 31 de dezembro de 1970, quando Paul abriu um processo para dissolver o grupo.) John tinha tudo de que precisava, era um artista, e não tinha intenção de olhar para trás. “Depois disso, John e eu fomos para o carro”, lembrou Yoko para Philip Norman, “e ele virou para mim e disse: ‘Está encerrado com os Beatles. De agora em diante, é só você – ok?’” Dali em diante, a vida de John seria vivida no espírito da canção “You and My Old Guitar”, do compositor folk americano Jimmie Rodgers: “*In a one horse town or city, no matter where we are/ I’m happy if I have with me you and my old guitar.*”⁵

É famosa a frase do escritor britânico Samuel Johnson segundo a qual quando um homem se cansa de Londres é porque está cansado da vida. Mas John estava apenas despertando, tinha uma nova vida à sua espera, que gradualmente os atraiu, a ele e a Yoko, para a Grande Maçã do outro lado do Atlântico. Ele costumava falar que tinha se “formado” indo de Liverpool para Londres, e agora de Londres para Nova York, e até comparava o sotaque do Brooklyn com o *scouse* de Liverpool. “Eu devia ter nascido em Nova York”, declarou para Jann Wenner. “Eu devia ter nascido no Greenwich Village – aquele é o meu lugar. Por que eu não nasci lá? Paris era o lugar no século XVIII. Londres, não sei, sempre foi assim, a não ser em termos de literatura, quando Wilde e Shaw e outros estavam lá. Todos vão em direção ao centro.” E Yoko relatou certa vez que, “mesmo quando John estava em Liverpool e em Londres, ele sempre me mostrava a famosa capa do disco do Bob Dylan em que Dylan está andando com uma garota [Suze Rotolo, na capa de *The Freewheelin’ Bob Dylan*], dizendo: ‘Poderia ser eu, eu poderia ser nova-iorquino!’”

Por causa da condenação de John por porte de maconha em um tribunal britânico em 1968, John e Yoko só tinham direito a vistos B-2, “temporários”, nos Estados Unidos, que iriam expirar em fevereiro de 1972 – Yoko nunca teve cidadania americana, e seu *green card* já havia vencido. Antes de fixarem residência no Greenwich Village, em novembro de 1971, os dois eram visitantes frequentes da cidade de Nova York, porém só em tempo parcial. Em dezembro de 1970, John e Yoko chegaram à cidade pela primeira vez como casal; Yoko, que tinha morado ocasionalmente lá entre 1956 e 1966, não ia à cidade havia quatro anos. “Do meu ponto de vista”, observou John, “era como estar voltando para a cidade natal da esposa.” Em sua visita anterior à cidade com os Beatles, John só conseguira ver a cidade pelas janelas de limusines, por isso Yoko lhe mostrou Nova York através de seus olhos – levando John para caminhadas no Central Park e pelo rio Hudson, explorando as áreas do East Village ainda não valorizadas, mostrando locais que frequentava. “Yoko me fez andar por ruas e parques e praças e examinar cada recesso e fissura”, declarou John. “Na verdade, pode-se dizer que eu me apaixonei por Nova York numa esquina.” Os dois visitaram amigos artistas de Yoko no Downtown e saíam sozinhos para sessões de cinema à tarde – algo que John nunca podia fazer em Londres – para assistir a filmes como *Quando nem um amante resolve* e *As mil faces do amor*. Chegaram a fazer dois filmes novos para ser incluídos num minifestival de três noites com trabalhos de John e Yoko no Elgin Theater.

Eu tinha saído de Londres e voltado a minha Nova York natal no início dos anos 70, e continuei a trabalhar na *Rolling Stone* como editor associado. Em 2 de dezembro, recebi uma ligação de Yoko perguntando se eu queria aparecer num filme que ela e John estavam codirigindo. “Chama-se *Up Your Legs Forever*”, ela me informou. “Que papel eu vou fazer?”, perguntei. Yoko explicou que ela e John estavam recrutando mais de trezentas pessoas para tirar a roupa, menos as roupas de baixo, para doar as pernas para a paz. “Não vamos conseguir ter paz até nós expormos uns aos outros”, declarou. “Depois de nos comunicarmos dessa forma, talvez a gente possa ter paz. E todo mundo que estiver no filme vai ser uma estrela, inclusive você”, assegurou.

Assim, na tarde de 4 de dezembro, fui até um estúdio de som na 61th Street West, junto com artistas

como Larry Rivers, George Segal e Peter Max; o escritor Tom Wolfe; o empresário dos Beatles, Allen Klein; os cineastas de Nova York D.A. Pennebaker, Shirley Clarke, Jack Smith e Jonas Mekas; diversos notáveis da sociedade; e personalidades do underground como Paul Krassner, Taylor Mead e David Johansen. Todos tiramos a roupa e ficamos num pódio, um de cada vez, um depois do outro, enquanto uma câmera de cinema fazia uma panorâmica das nossas pernas nuas dos pés até as coxas. Como recompensa pelo nosso trabalho, todos nós voluntários recebemos uma nota de um dólar e uma foto em preto e branco que John tirou de cada um com sua câmera Instamatic. Gastei o dólar, mas ainda guardo aquela constrangedora foto trancada sob sete chaves – que me mostra em pé no pódio, as mãos nos quadris, um cachecol no pescoço e só de cueca. “Quando as pessoas veem as pernas”, explicou Yoko depois da filmagem, “elas não veem diferença entre pernas famosas e não famosas, intelectuais ou não intelectuais. No que diz respeito às pernas, títulos como fama, poder ou dinheiro não têm importância, porque todos são seres muito modestos. Todos temos pernas bem comuns – homens e mulheres, velhos e jovens.” “São apenas pernas *humanas!*”, observei. “Sim”, concordou Yoko, rindo. “Apenas pernas humanas... e pernas humanas são muito pacíficas!”

Up Your Legs Forever foi um divertimento ligeiro. Mas no dia 11 de dezembro – apenas uma semana após a conclusão do filme –, John e Yoko lançaram simultaneamente seus primeiros álbuns solo. Intitulados *John Lennon/Plastic Ono Band* e *Yoko Ono/Plastic Ono Band*, essas gravações interligadas – duas metades de um céu musical – partilhavam fotos de capa que mostravam John e Yoko, como num sonho acordado, deitados sob uma árvore num jardim inglês inundado por uma luz verde pálida. Na capa do disco de Yoko, ela está deitada no colo de John; na de John, ele está deitado no colo de Yoko. Em comparação, a fotografia em preto e branco na capa da primeira colaboração musical de John e Yoko, *Unfinished Music Nº 1: Two Virgins*, mostrava os dois lado a lado completamente nus. Nos outros dois álbuns, porém, John e Yoko ocultaram toda a sua roupagem emocional e expuseram seus corações em canções que Yoko definiu como “desnudadamente reais” e que, novamente nas palavras de Emily Dickinson, realmente faziam você se sentir como se seu crânio fosse arrancado.

No começo de março de 1970, nove meses antes de se mudar para Nova York, John recebeu um pacote pelo correio com um livro do psicoterapeuta Arthur Janov, da Califórnia, que estava sendo enviado a celebridades para solicitar endossos. John abriu o pacote, olhou o título do livro – *O grito primal* – e leu algumas páginas. “John me passou o livro”, lembrou Yoko, “e disse: ‘Olha... é você.’” E claro que também era o próprio John, como ele confessou: “Alguma coisa fez soar muitas campainhas.”

O livro descrevia uma nova técnica terapêutica que Janov chamava de terapia primal, em que o paciente revivia dores e traumas reprimidos na infância por meio de explosões catárticas emocionais chamadas “primais”. Imediatamente John ligou para a casa de Janov em Los Angeles e o convenceu a ir à Inglaterra para trabalhar com ele e Yoko. O psicólogo foi e ficou com eles três semanas, conversando com John sobre sua infância sem mãe e sem pai. “Ele era uma grande bola de dor”, observou Janov. “Era alguém que o mundo inteiro adorava, mas isso não mudava nada. No centro de toda aquela fama e riqueza e adulação havia somente um garotinho solitário.” John diria mais tarde que, assim como a maioria das pessoas, sua capacidade de sentir havia sido desligada, que a terapia primal forneceu um caminho para voltar a ser um bebê e reviver o mundo como criança. “Em resumo”, declarou John, “a terapia primal permitiu que a gente se sentisse sentindo o tempo todo, e esses sentimentos em geral fazem você chorar. Só isso.”

Janov sugeriu que John e Yoko continuassem o tratamento em seu Centro Primal em Los Angeles. Assim, no final de maio, eles foram para a Califórnia, onde ficaram quatro meses envolvidos em sessões individuais com Janov e participando de sessões de grupo com outros pacientes. O poeta alemão Novalis postulou a fascinante ideia de que “toda doença é um problema musical, e toda cura é uma solução musical”. Enquanto faziam terapia no centro, John e Yoko motivaram-se a compor novas canções, e

quando voltaram a Londres, em setembro, passaram quatro semanas nos estúdios de Abbey Road gravando essas composições com Klaus Voormann no baixo, Ringo na bateria e John na guitarra e no piano.

Em sua composição “Just Like a Woman”, Bob Dylan cantou: “Ninguém sente dor nenhuma.”⁶ Mas em seu explosivo novo álbum John tomou a decisão inabalável de sentir, e elaborou uma forma de fazer isso despindo as letras e as músicas em sua essência. No outrora secreto Evangelho de Tomás, do século II, Jesus declara: “Se você expuser o que está dentro de você, o que expuser irá salvá-lo. Se você não expuser o que está dentro de você, o que não expuser irá destruí-lo.” E na esteira de suas incursões terapêuticas, John expôs o coração sofrido da sua infância em canções como “Mother”, “Isolation” e “God” (“*The dream is over/ What can I say?*”).⁷ Quando o disco foi lançado, o crítico Greil Marcus declarou que “o canto de John no último verso de ‘God’ talvez seja o melhor de todo o rock”.

Em *Yoko Ono/Plastic Ono Band*, Yoko também produziu seu clamor do coração, montando e criando composições vocais lancinantes como “Why”, “Touch Me” e “Paper Shoes”, a partir de sessões livres improvisadas, gravadas ao mesmo tempo em que John fazia o seu disco. “Estava amanhecendo lá fora quando terminei o meu álbum no painel de mixagem”, disse Yoko, “e me senti como madame Curie descobrindo um novo mundo sonoro.” A maioria dos admiradores de John e Paul reagiu ao disco de Yoko como se fosse um campo minado, mas, numa entusiasmada resenha, o crítico Dave Marsh definiu Yoko como “a primeira cantora *scat* do rock”. E, para surpresa de muitos contumazes detratores de Yoko, *Yoko Ono/ Plastic Ono Band* mostrou-se uma influência duradoura para o punk, a new wave, a no wave, o noise rock e músicos eletrônicos no mundo todo.

DESDE MEU PRIMEIRO ENCONTRO com Yoko em Londres, em 1968, sempre quis conversar mais com ela sobre sua vida e seu trabalho. Em novembro de 1970, Jann Wenner sugeriu que eu escrevesse um perfil detalhado sobre ela para a *Rolling Stone*, e com esse propósito Yoko me convidou para passar a noite de 13 de dezembro, um domingo, com ela e John – dois dias depois do lançamento de *Yoko Ono/Plastic Ono Band* – no Regency Hotel, onde os dois iriam ficar durante as festas de fim de ano. Quando entrei na suíte do hotel, Yoko me perguntou se eu poderia fazer a entrevista um pouco mais tarde, pois naquela noite seu novo disco iria ser apresentado no programa de rádio de Alex Bennett na WMCA.

Ela me levou até o quarto, onde John estava ao lado da mesa de cabeceira ligando o rádio. Sentei numa poltrona macia, John e Yoko estiraram-se na cama e começamos a ouvir o programa. “Esta vai ser uma noite especial”, anunciou Alex Bennett com entusiasmo, “porque vamos tocar músicas do primeiro álbum solo de Yoko Ono. É diferente de tudo o que vocês já ouviram, algumas pessoas vão adorar e outras vão detestar, mas acho que a música dos anos 80 provavelmente vai ser assim. Então, vamos começar com a canção chamada ‘Why’. Prepare-se para telefonar e dizer o que você acha.”

De repente, a trovoadas de uma voz feminina e uma fuzilaria de gritos de guitarra estilharam as ondas de rádio como “os temporais de vidro estridentes da artilharia inimiga” de William Burroughs, desconcertando os ouvintes e emulando ritmos punks dançantes, sons penetrantes e estranhos gritos, lamentos, choros, gemidos, uivos e guinchos no que soava como uma criança chocada, desesperada, magoada e cruelmente abandonada. Para não interromper aquela música explosiva, John me passou um bloco de notas onde havia escrito “É o ‘Tutti Frutti’ de hoje!” – o tema clássico de Little Richard, com seu brado insurreto de “A-wop-bop-a-loo-bop-a-lop-bam-boom!” –, o que, para John, era o maior elogio que poderia fazer.

“Realmente é um desastre”, disse um homem perturbado com uma voz nasalada ao telefone, “e está de fato me deixando louco.”

“Eu tenho 49 anos”, observou outro ouvinte, “49, e estou curtindo.”

“Estou ouvindo isso”, declarou uma mulher, nervosa, “e estou assustada.”

“Ei”, ofereceu-se outro ouvinte, “é exatamente como Ornette [Coleman] e Albert Ayler e [John] Coltrane. Genial!”

“Basta!”, gritou um ouvinte, e bateu o telefone.

“É música, seu idiota!”, exclamou John fazendo um gesto para o rádio. “Só porque não tem *da-da-da*, não tem nada para ele prestar atenção.”

“Dá para a gente ouvir o programa?”, perguntou Yoko a John.

“É o que eu *quero*”, respondeu ele. “Sabe, com o novo disco de Yoko e o meu, nós dois estamos olhando para a mesma coisa de lados diferentes da mesa. A minha é literária, a dela é revolucionária. Ela tem uma voz de dezesseis canais!”

“Sabe de uma coisa, Yoko”, observei quando John abaixou o rádio, “eu sempre percebi que, quando veem uma imagem que as incomoda, as pessoas tendem a descartar – fora da vista, fora da cabeça. Mas em relação à sua voz alguns ouvintes realmente parecem se sentir incontrolavelmente ameaçados. Você já pensou por que isso acontece?”

“É, isso é interessante”, comentou ela. “Acho que é por eu não tentar usar uma voz bonita, não tentar refinar o que sai de dentro.”

“Esse tema ‘Why’, que acabamos de ouvir, é como um interminável grito de dor”, comentei. “Como se alguém gritasse: Por que estou aqui?”

“E por que você está me magoando?”, acrescentou Yoko. “E por que você não me ama? Tem toda essa dor e esse lamento. Em ‘Why’ eu realmente quis soltar tudo.”

“Sabe, sou eu que toco guitarra nessa faixa”, mencionou John.

“E essas explosões, esses estilhaços de sons realmente me lembram da energia do free jazz de Ornette Coleman e Albert Ayler”, comentei.

“Exatamente”, disse John, “mas não se pode dizer isso num single de três minutos, em especial com um técnico perito como George [Harrison] por perto.”

“Nós começamos a gravar os dois discos na mesma sessão de gravação”, explicou Yoko. “E John estava gravando o disco dele primeiro, mas decidimos que, se me sentisse inspirada, eu entraria com ele. Gosto muito da ideia de misturar e improvisar e chegar a lugares que não conheço em vez de planejar tudo... Deixar as coisas serem decididas pelo vento ou coisa assim.

“A certa altura da gravação, John começou a fazer uma coisa muito incomum com a guitarra, como [*cantando num som agudo e arrastado*], depois começou a gritar *Yah-Yah* e fiquei tão inspirada que entrei e comecei a gritar... e a guitarra do John ficou frenética, e eu fiz *Ahnhh*, e ele fez *Ahnhh*, e virou um diálogo, com um estimulando o outro. E, em ‘Why’, Ringo, que estava na bateria e normalmente não se liga no meu canto, começou a fazer um monte de coisas que me inspiraram também, e comecei a ir atrás *dele*. Não sabíamos mais quem estava inspirando quem.”

“Em ‘Why’ você só grita essa única palavra”, observei, “mas em outras canções do seu álbum não consigo distinguir se está cantando palavras ou não. Em ‘Paper Shoes’, que para mim soa um pouco como um canto noturno navajo, parece que você não está cantando palavra nenhuma.”

“Estou, sim”, disse Yoko. “Escuta! [*gritando*] Pa-pa-pa-pa paper shooooooooes. Assim mesmo.”

“Canta, sim”, confirmou John. Em seguida, de repente e de forma espontânea, os dois começaram a gemer juntos num contraponto sobreposto:

Yoko: *Pa-pa-pa-pa pa-per...*

John: *Pa-per pa-per pa-per-pa-per-pa-per...*

Yoko: *Shoo-ooo-ooo-ooo-ooo-ooo...*

John: *Shoo-shoo shoo-shoo shoo-shoo-shoo-shoo...*

Juntos: [gritando] *shooooooooes!*

“Fantástico!”, exclamei. “Essa apresentação vale uma pirataria!”

“É”, concordou Yoko, rindo. “Percebi que John e eu temos um elemento muito louco. E somos parecidos nesse sentido, mesmo. Alguma coisa em nós diz: ‘Foda-se, nós não estamos nem aí’, e eu enlouqueço com a minha voz, e ele faz o mesmo com a guitarra. Não somos acadêmicos, somos loucos demais para ser intelectuais – apesar de termos esse lado também, mas não podemos ficar presos a isso. A gente sempre volta à loucura.”

“Por que você costuma quebrar as palavras quando canta – como *pa-pa-pa pa-per?*”

“Sabe de uma coisa”, confessou Yoko, “quando me sinto envergonhada eu às vezes começo a gaguejar desse jeito.”

“Ela também gagueja quando está cansada”, emendou John.

“Espero que não se incomodem com a interrupção”, falei, “mas essa conversa sobre gaguejar me remeteu a uma coisa que me aconteceu alguns anos atrás, quando eu morava em Londres. Estava caminhando pela Belize Square uma noite e notei uma mulher amamentando um bebê embaixo de um poste de iluminação que estava piscando. E, enquanto eu olhava o bebê, o piscar da luz me fez pensar no som *ma-ma-ma-ma-ma*, e a imagem da luz piscando e o bebê mamando de repente me deram a ideia de que os gogos são pessoas que têm dificuldade de parir as palavras.”

“É isso mesmo”, disse John.

“E às vezes começo a gaguejar quando tento dizer alguma coisa”, disse Yoko. “A maioria das pessoas mata as verdadeiras emoções, e ainda por cima existe o grande eu. É como o sujeito pomposo no filme *Quando nem um amante resolve* cantarolando – ‘*E-agora-você-precisa-al-moçar-e-depois-disso...*’ Assim. Não existe um tom verdadeiro. Mas, quando quero dizer ‘Sinto muito’ numa música, não tenho vontade de dizer [numa voz cantarolada] ‘Sinto muito, mãe’, uma expressão mais emocional seria [gemendo, gaguejando] ‘Sinto mui-mui-muuuuui-toooo’. A gagueira acontece quando alguém está sentindo algo muito genuíno, sem se reprimir ou medir as palavras. É por isso que em ‘Paper Shoes’ eu digo: *Pa-pa-pa-pa-paper sh-sh-sh-sh-shooooooooes!*”

“Quanto mais velha a gente fica, mais frustrada se sente. E chega um ponto em que não se tem tempo para falar muita bobagem intelectual. Se você estiver se afogando num rio, você não diz: ‘Eu gostaria de ser socorrido porque tenho apenas um momento de vida.’ Você diz: ‘Socorro!’ E se estiver ainda mais desesperado você gritaria *Aiiiiieee!* ou algo assim. E esse desespero da vida é na verdade a própria vida, o cerne da vida, o que nos leva em frente. Quando se está realmente desesperado, é falsidade usar adjetivos descritivos e decorativos para se expressar.”

“Mas percebi que você também expressa o outro lado disso”, mencionei. “Como na sua canção tranquila e delicada ‘Who Has Seen the Wind?’, o lado B de ‘Instant Karma!’ do John.”

“Mas nessa música você pode notar que a voz está vacilando”, explicou Yoko, “tem guinchos e interrupções, não é um canto pop profissional, e o fundo é um pouco pirado. Tem alguma coisa de garotinha perdida nela. Porque eu não queria que fosse bonitinha demais. O que estava querendo era o efeito da ópera *Wozzeck*, de Alban Berg, quando o bêbado canta *aahghgaagh* numa voz meio enlouquecida, um pouco de brinquedo quebrado, uma espécie de desespero calado. E eu estava pensando nisso em ‘Who Has Seen the Wind?’. Como uma mulher que parece muito delicada e sedada, mas que está totalmente louca por dentro.”

“É como os quadros de Van Gogh de que a gente gosta”, observou John, “mas sabemos muito bem

pelo que ele passou para fazer aquilo. A dor está no quadro, mas também esse prazer, essa cor e esse calor.”

“A julgar pela intensidade do seu novo disco”, falei a John, “você também parece ter passado por um bocado de dor, como Van Gogh. Meio que de brincadeira, acho que é o seu disco tipo Howlin’ Wolf. Nunca ouvi sua voz tão perigosamente perto do limite emocional como em ‘God’, ‘Mother’, ‘I Found Out’ e ‘Well Well Well’.”

“Sabe, eu era um cantor muito mais solto quando era mais novo”, respondeu John. “Mas depois fiquei mais tenso, mais... bem, seja lá o que a gente vira quando fica famoso e coisa assim. E também mais consciente de mim mesmo ao cantar com Paul e George. Em ‘Twist and Shout’ eu me soltei um pouco mais, e também em algumas apresentações de palco, quando não conseguia mais me controlar e ia além de mim mesmo e simplesmente enlouquecia. Mas, agora que estou sozinho e posso fazer o que quiser, estou me permitindo cantar mais como quando era mais novo. Simplesmente deixando sair. Eu já estava começando a soltar a voz em ‘Cold Turkey’ – por influência da Yoko. Ela me empolgou, e eu quis usar mais a minha voz.”

“‘Cold Turkey’ é tão excruciante na forma como faz o ouvinte vivenciar a dor da abstinência de heroína”, falei, “que bem poderia ter sido incluída nesse seu novo disco, você não acha?”

“Mas, quando eu ouço essa música agora, me parece uma merda”, replicou John. “Sinto que ainda não tinha me soltado, que ainda estava *interpretando*. E eu já passei dessa fase.”

“Assim como muita gente”, comentei, “eu estava espantado com os riscos que você correu ao fazer esse álbum.”

“Bem, muito obrigado”, disse John. “Eu só expressei o que estava dentro de mim.”

“Não consigo imaginar o que você vai fazer a seguir.”

“Talvez eu relaxe um pouco no próximo”, respondeu John, rindo. “Talvez eu grave ‘I Want to Hold Your Hand’, ‘Tutti Frutti’ ou ‘Long Tall Sally’, só para me livrar desse disco atual, para não ficar com isso *pendurado* em mim. E talvez Yoko grave um disco de Lennon e McCartney. Não vou ser enquadrado. Eu me *recuso* a ser *enquadrado*.”

“Você acha que as pessoas estão enquadrando você aqui em Nova York por causa da sua fama?”, perguntei.

“Aqui está ficando ótimo, porque as pessoas não me importunam absolutamente. O cara que foi ao escritório do meu agente para cortar meu cabelo nem sabia quem eu era. ‘Você trabalha no mundo artístico?’, perguntou. E eu respondi: ‘Bem, eu canto um pouco, sabe.’ Foi lindo.”

“Às vezes você se incomoda de *não* ser reconhecido?”, perguntei.

“Eu *adoro* não ser reconhecido”, exclamou John. “Eu gostaria de ser famoso de forma invisível. Gosto de todo o amor que a fama traz, mas sem os estorvos. Eu estava sempre fazendo essas coisas de mídia antes porque precisava do amor deles, como eles precisavam do meu. Mas não conseguíamos parar, e era o fim da linha, e não havia mais drogas para tomar. Quer dizer, o que se pode fazer? Eu não queria me dissipar daquele jeito. Por isso tive uma crise, e eu e Yoko fizemos quatro meses de terapia primal. Arthur Janov nos deu um espelho, e eu tive que olhar para a minha alma. Foi fantástico... Você faz terapia, não faz, Jonathan?”

“Há anos!”

“Muita falação, certo?”

“Certo.”

“É sintomático”, garantiu John. “Janov é contra isso. Leia o livro dele, Jonathan. Vai tomar um tempo da sua vida, mas garanto que vai ser a última vez que você vai fazer terapia!”

“Você ainda faz terapia primal?”, perguntei.

“Não, porque já conheço todo o processo, o processo agora acontece *sem* precisar pensar a respeito. E Yoko e eu não precisamos de ninguém mais, não fazemos mais terapia.”

“Mas você ainda não sente às vezes aquela ansiedade no corpo...”

“Todas as manhãs!”

“E o que você faz a respeito?”

“Simplesmente sinto! Janov ensinou como devemos sentir isso. Nós choramos. Você chora. Tudo bem, vai parar depois de umas duas horas, não consegue continuar mais que quatro horas, o corpo cansa, como o de um bebê. Chorar. E está tudo acabado. Realmente, leia o livro, Jonathan... eu garanto.”

“Você quer saber de onde Janov tirou a ideia da terapia primal?”, perguntou-me Yoko. “É uma história incrível. Aconteceu em 1966, quando fui a Londres pela primeira vez – antes de conhecer John –, para participar do Dias.”

“O que é isso?”, perguntei.

“O nome era *Destruction in Art Symposium*”, explicou ela. “Um monte de artistas e poetas do mundo todo chegava e fazia performances, *happenings* e leituras em toda a cidade durante três semanas.” Numa das leituras que fez no simpósio, Yoko falou sobre suas emoções em relação às inesperadas relações poéticas entre criação e destruição, observando que os monges japoneses queimavam seus templos para evitar que deteriorassem, e que às vezes tiravam as calças antes de brigar. No Dias ela também apresentou várias outras obras, sendo que a mais forte foi *Shadow Piece*, em que ela traçava os contornos de vinte participantes num grande pedaço de tecido cobrindo um pedaço de solo bombardeado durante a Segunda Guerra Mundial e ainda cheio de entulho – uma referência aos contornos de corpos vaporizados deixados nas calçadas de Hiroshima depois da bomba atômica –, para depois dobrar o tecido e aprisionar as sombras; e *Cut Piece*, em que Yoko ficava imóvel no palco, sentada com as pernas dobradas ou cruzadas, convidando membros da plateia a cortar pedaços da roupa dela com tesouras até ela ficar quase nua. “As pessoas cortavam as partes que não gostavam em mim”, escreveu ela em seu livreto *Autobiography*, “até que finalmente só restava a pedra de mim que estava em mim, mas eles ainda não se sentiam satisfeitos e queriam saber o que havia na pedra.”

Naquele momento o telefone tocou e Yoko atendeu. “É para mim, John. Vou atender no outro quarto, enquanto isso você pode contar ao Jonathan sobre aquele sujeito usando fraldas.”

“Tudo isso aconteceu durante a primeira viagem de Yoko a Londres, antes de nos conhecermos”, explicou John. “Ela era a única mulher a apresentar suas próprias obras, e me falou de algumas coisas que fez lá... como *Whisper Piece*, que é tipo telefone sem fio. Yoko dizia uma palavra a alguém da plateia, que depois a passava adiante, até chegar ao fim da fila. Então o último sujeito ia até o palco para dizer qual era a palavra... e Yoko falava: ‘Não me conte.’ E esse era o final da performance.

“Mas a maneira como tudo isso se relaciona com Arthur Janov e a terapia primal é que tinha um cara no Dias que apresentou uma peça em que usava fraldas e andava gritando ‘Mamãe! Papai!’ enquanto chupava uma mamadeira. Acontece que um dos pacientes de Janov tinha visto a apresentação e depois, quando começou a fazer terapia com Janov em Los Angeles – e isso foi antes de Janov conceber a terapia primal –, o paciente começou a descrever a apresentação do sujeito para Janov. E quando ele foi tentar dizer ‘Mamãe’, Janov percebeu que o paciente não conseguia dizer a palavra. Então Janov falou: ‘Não descreva, só me mostre como soava’... e de repente, em vez de uma descrição, saiu um grito primal. O paciente foi envolvido pelo próprio grito, pela própria dor. O cara teve uma espécie de ataque epilético no consultório de Janov, gritava como um bebê dentro de si mesmo. E depois disso ficou completamente tranquilo e, quando conseguiu, continuou repetindo ‘Eu consegui. Eu consegui’. E foi assim que começou a terapia primal.”

Yoko voltou ao aposento quando John estava terminando a história. Voltou a se deitar na cama ao lado dele.

“Eu fiquei mais forte quando conheci John porque nós dois nos ajudamos”, disse para mim. “É muito difícil para uma artista mulher se posicionar e fazer as coisas sozinha. A gente se sente muito solitária. Eu também me sentia muito solitária e emocionalmente carente quando era criança. E John também era assim. Tinha a ver com meus pais serem muito severos, e eu sentia como se eles estivessem querendo me moldar, como uma espécie de boneca viva, e tinha um complexo de culpa por estar ali... e achava que queria desaparecer.”

“Isso lembra a sua peça *Hide-and-Seek Piece*”, observei. “Esconder-se até todo mundo ir para casa. Esconder-se até todo mundo se esquecer de você. Esconder-se até todo mundo morrer.”

“Todo mundo quer ser invisível”, disse John, virando-se para Yoko. “Você simplesmente expressa isso.”

“Você acha que as pessoas querem ser invisíveis?”, perguntei a ele.

“Bem, se aceitarmos que todo mundo é privado da quantidade de amor de que precisa, depois disso só resta dizer: ‘Deve haver algo errado comigo. E, se a culpa é minha, é melhor eu sair do planeta.’”

“Mas existem crianças que são amadas pelos pais”, objetei.

“Suponho que sim, mas não conheço nenhuma”, respondeu John. “Elas têm o que os pais conseguem dar, mas quanto os pais dão? Nunca conheci ninguém que se sentisse satisfeito.”

“Mas algumas pessoas”, argumentei, “são resilientes o suficiente para amar, independentemente do amor ou da falta de amor que têm, você não acha?”

“Não sei. Talvez haja algumas... Mas não se preocupe com esse papo”, desculpou-se John. “Vá em frente.”

“Chega um ponto”, continuou Yoko, “em que você não consegue mais sentir ‘Desculpe-me por estar vivo, desculpe-me por existir’. Eu finalmente estou começando a pensar que talvez consiga viver de alguma forma, que não preciso mais desaparecer. Por isso resolvi que vou apenas *dizer* isso/ só quebrar a barreira e *dizer* isso.”

“É como nascer”, acrescentou John. “Quando você nasce, você chora, e quando deseja alguma coisa você grita.”

“No seu novo álbum”, disse a Yoko, “me parece que você agora desapareceu em *si mesma* e não apenas no vento. Sua voz está tão intensamente *lá* que dá a impressão de que você agora entrou no seu verdadeiro ser. Mas talvez seja um pouco pretensioso colocar desse jeito.”

“Não”, disse Yoko, “é uma maneira simpática de dizer.”

“E não é pretensioso”, interveio John, “só que você tem que expressar em palavras. Nenhum de nós é especialmente articulado. Mas o que está dizendo está *certo*. Ela *se tornou* a própria voz, e você sentiu!”

“Eu me lembro de quando nos conhecemos em Londres em 1968”, disse a Yoko. “Tinha tanta gente rejeitando o seu trabalho que meio que forçava você a estar sempre se justificando, e fazendo afirmações que soavam para os outros como se você estivesse tentando demais provar alguma coisa. Como se estivesse entre a cruz e a espada.”

“Você acha?”, refletiu Yoko.

“É o que eu acho”, respondi, “mas posso estar enganado.”

“Ele é muito inseguro”, interrompeu John apontando para mim. “Espero que não se importe, é apenas uma observação, Jonathan, mas você é como ela, acho. Sempre que você faz uma afirmação correta, vai logo dizendo: ‘Bem, eu posso estar enganado.’ E acho que eu também faço isso.”

“Mas poderia mesmo ser pretensioso da minha parte...”

“Não, você está *totalmente certo*”, replicou John. “É como dizer aos pais: ‘Estou com fome. Está certo? Posso estar enganado, mas estou com fome!’”

“Mas às vezes a gente tem vontade de mostrar que se sente agradecido”, falei.

“Oh, é exatamente isso”, concordou Yoko.

“Mas, sempre que você está *certo*, você diz que poderia estar *errado*”, insistiu John. “E, quando não se importa, você nem menciona.”

“Você só está sendo bem-educado”, disse Yoko, num tom de consolo.

“Isso é só *culpa*”, afirmou John. “Yoko e eu também somos assim. Todos somos assim. O *mundo* é assim!”

John se levantou e ligou a televisão do hotel, depois voltou para a cama e, enquanto meio que assistia à tela sem som, começou a ler um ensaio de Henry Flynt chamado “Arte conceito” – um termo cunhado por Flynt. Um dos mais antigos amigos de Yoko dos tempos de vanguarda no início dos anos 60, Flynt não apenas era um escritor de densos ensaios filosóficos como também compositor e violinista que tentava uma fusão de noise music de vanguarda com free jazz e músicas de raízes sulistas, e, sem que Yoko soubesse, era também fanático por canções como “Be-Bop-A-Lula”, “Johnny B Goode” e “Willie and the Hand Jive”. John e Yoko tinham-no visitado recentemente em seu apartamento no Downtown de Nova York.

“Nós fomos lá para fazer uma surpresa”, contou-me John depois, “e ficamos sabendo que era preciso conhecer a batida secreta para ser admitido ao apartamento. Então chegamos à porta, demos a batida secreta – *boom de-de boom-boom* – e sai esse sujeito, que está sem óculos, apertando os olhos e gritando: ‘Quem é? Quem é?’ Está usando bermudas e leva a gente até um quartinho estranho e põe um disco dele tocando violino. Tinha uma trilha que era meio *uhn-uhn-uhn-uhn-uhn* – assim mesmo – e tinha outra com coisa country que ele disse que era um *ritmo profundamente complicado*... mas foi fantástico!”

Enquanto John estava na cama lendo o ensaio de Flynt, Yoko começou a falar comigo sobre *Bottoms*, seu filme de oito minutos que apresenta closes de bundas nuas, levemente ondulantes, de 365 amigos de Yoko andando numa roda girando – uma vez John chamou o filme de “Muitos finais felizes” –, que tinha causado um pequeno escândalo quando foi lançado, em 1966. “Antes de conhecer John”, contou Yoko, “eu fiquei meio famosa por causa de *Bottoms*, mas aquele foi na verdade o período mais solitário da minha vida. Algumas pessoas do meu círculo de vanguarda se sentiram ressentidas por causa da minha fama – pelo menos *naquele* círculo! –, e isso me fez me sentir isolada. Era uma fama vazia. Agora, quando meu disco toca no rádio, eu tenho gente que fica *contente* com isso.”

“Você não era exatamente uma roqueira naquela época, não é?”, pergunto em tom de brincadeira.

“Exatamente. Quando fui pela primeira vez a uma sessão de gravação dos Beatles, eu ficava só escutando. Depois de uma dessas sessões eu perguntei ao John: ‘Por que vocês não usam ritmos diferentes em vez de só *ba-ba-ba-ba*?’ E percebo agora que foi na verdade uma espécie de esnobismo de vanguarda da minha parte, porque minha voz saiu *ugghhh... ghuhhhh*, mas não tinha ritmo. Então pensei comigo mesma [*em tom afetado*]: ‘Bem, é uma música simples!’

“Sabe, eu andava fazendo a minha *Music of the Mind* – sem som nenhum, todo mundo sentado só imaginando sons. Nos meus primeiros shows em Nova York eu tirava ervilhas de um saco e jogava nas pessoas, tinha cabelo comprido e jogava meu cabelo e o movimento era um som. Mesmo na época, tinha gente que dizia que até *aquilo* talvez fosse teatral demais, corporal demais. Depois teve a minha *Wall Piece*, que dizia para bater a cabeça na parede, e isso foi chamado de dramático demais e doloroso demais de se ver também... A propósito, Jonathan, você foi a algum desses concertos?”

“Sinto muito não ter ido”, respondi, “mas na época eu era adolescente e tinha a cabeça cheia de

vento.”

“Isso é estranho”, disse Yoko virando-se para John. “Eu estou falando como se ele fosse da minha geração, e ele era um *garoto* na época!”

“Bem, você só nasceu antes de mim”, observei, apologeticamente.

“É, é tudo culpa sua!”, exclamou John, dando risada.

“Culpa de quem?”, perguntei.

“De qualquer um”, respondeu. “É tudo culpa nossa o tempo todo!”

“Falando da *Music of the Mind* que você estava fazendo na época, Yoko”, continuei, “uma vez eu li uma linda história sobre um poeta chinês do século IV que costumava levar uma cítara sem cordas na qual tocava música muda. E, quando as pessoas pediam para ele explicar por que fazia isso, ele respondia: ‘Eu só procuro o significado que jaz no coração da cítara. Por que me esforçar para produzir sons nas cordas?’”

“Isso”, falou Yoko, “intelectualmente ainda acho que a *Music of the Mind* é muito bacana. Mas mesmo na época eu comecei a me sentir rígida naquilo, estava me enlouquecendo. Eu estava louca para gritar, para voltar à minha voz. Eu queria pôr um pouco de sangue e osso nisso. John Cage e Morton Feldman estavam criando coisas muito *cool* – era uma atmosfera artística muito *cool* em Nova York na época. E eu cheguei a um ponto em que acreditava que a ideia de pureza da vanguarda era tão rígida quanto repetir um ritmo de rock até não dar mais. Há tanta coisa que a gente pode repetir. Talvez eu conseguisse continuar fazendo o que fazia o tempo todo, mas acabou se tornando uma coisa estereotipada.”

“Mas você acha que vai voltar a fazer o tipo de arte performática e *happenings* que fazia?”, perguntei.

“Com licença”, interrompeu John, colocando de lado o ensaio de Henry Flynt por um momento. “Os Bed-Ins pela Paz que fizemos em Amsterdã e Montreal no ano passado foram desenvolvimentos *diretos* do que Yoko fazia antes... e foram *grandes* eventos. E não se esqueça dos cartazes e pôsteres *war is over!* que espalhamos em doze cidades do mundo. *Isso* também foi um evento...! Não queria interromper, mas ouvi o que Jonathan disse e queria corrigir e lembrar que aquilo *continuou*. Então só estou fazendo o que você faria por mim”, concluiu John, virando-se para Yoko. “E é por isso que damos entrevistas juntos”, continuou, agora falando comigo, “porque às vezes esquecemos coisas do nosso próprio trabalho e precisamos lembrar um ao outro... E, querida”, observou a Yoko, “mais uma coisa que vou jogar no seu colo: nesse ensaio ‘Concept Art’, Henry Flynt fala sobre a canção ‘Sweets for My Sweet’, dos Drifters... então ele é roqueiro faz muito tempo! ‘Sweets for My Sweet’ foi um grande sucesso do rock’n’roll – ‘*Sweets for my sweet, / Sugar for my honey*’⁸ – então ele está nessa faz muito tempo. Acho que ele não chegou a esse som mexendo com matemática... Sinto muito, tive que interromper, mas estou lendo esse ensaio sobre arte conceitual, e é muito difícil, mas ele chega a ‘Sweets for My Sweet’ e eu finalmente entendi.”



“Talvez eu tenha sido a única que não entendeu”, respondeu Yoko, cáustica.

“Dun de dun-dun!”, provocou John. “Não estou tirando uma com a sua cara, querida, mas fiquei muito surpreso ao ler isso.”

“Eu sei que você não fez por mal”, respondeu Yoko, “mas agora esqueci o que estava dizendo ao Jonathan.”

“Acho que estava falando sobre o compasso 4/4”, disse John.

“Sim, Jonathan, o que estava dizendo antes sobre achar o ritmo pop de 1-2-3-4 meio simplista, porque eu ainda estava fazendo a minha *Music of the Mind*... bom, de repente eu percebi que a batida do coração é 1-2, 1-2.”

“Você tem que fazer intelectualmente, é o que ela está dizendo”, provocou John outra vez.

“Certo, tudo bem”, concordou Yoko com um suspiro. “Mas percebi que os compositores clássicos modernos, quando passaram do 4/4 para o 4/3, perderam a batida do coração. É como se tivessem saído do chão para morar no quarto andar. Arnold Schoenberg e Anton Webern – Webern está no alto do Empire State Building. Mas tudo bem. Eu ainda tenho o ritmo conceitual na voz, e um ritmo ainda mais complicado na minha música ‘Why’, mas o baixo e a percussão são o coração. E atualmente eu ponho um ritmo em tudo o que faço.”

“No começo do relacionamento de vocês”, perguntei a John, “você chegou a se sentir um pouco intimidado pelo talento e pela assertividade de Yoko?”

“Bem, nós nos chocamos artisticamente”, respondeu John com uma risada. “Nossos egos se chocaram uma ou duas vezes. Mas, se eu sei o que estou fazendo como homem e como artista, posso ver quando estou sendo hipócrita em minhas reações. E, quando percebo que estou sendo, eu paro. Às vezes fico maravilhado com o talento dela. Penso, que merda, é melhor me cuidar, *ela* está assumindo o poder, é bom eu me situar melhor. E pergunto: você está assumindo o poder? E ela responde não, não, não! Daí eu digo tudo bem, tudo bem, e relaxo outra vez.”

“A questão é que nós dois somos extremamente durões e extremamente vulneráveis”, explicou Yoko. “E eu fico irritada quando vejo que ele é um homem extremamente durão. Mas depois tenho que lembrar que John é vulnerável também. Porque ele fica com medo...”

“Pois é”, disse John. “Fico pensando que ela vai angariar 365 pernas [do filme *Up Your Legs Forever*] e fazer um tremendo filme sobre uma mosca passeando no corpo de alguma mulher [*Fly*]. E daí? O que eu posso fazer? Mas tudo bem, eu conheço a Yoko.”

“Um casal de artistas é uma coisa muito difícil”, continuou Yoko. “No programa de televisão do David Frost, um sujeito disse: ‘Eu gosto de fazer música e minha noiva gosta de escrever poesia.’ E David Frost respondeu: ‘Bem, você tem sorte de ela gostar de escrever poesia e não de compor músicas, isso não seria um problema?’ Mas o fato é que eu e John pintamos, fazemos música, cantamos, escrevemos poesia e fazemos filmes, e levando isso em consideração acho que estamos indo muito bem.”

“Se você gravar dois LPs poderia haver uma pequena mudança!”, observa John, rindo. “Mas até aí eu não me importo. Quando ela quiser o lado A, aí eu vou estar encrocado... E sabe qual é a razão das capas dos nossos dois álbuns da Plastic Ono Band serem semelhantes?”, perguntou a mim.

“Notei que nos dois vocês estão embaixo de uma árvore com a luz caindo ao redor. Na capa dela, ela está deitada no seu colo, mas, na sua capa, você está deitado no colo *dela*.”

“Certo”, replicou John. “E isso é porque eu queria que estivéssemos separados e juntos também, não parecer que John e Yoko acabaram, porque eles estão morrendo de vontade de que a gente se separe, sabe Deus por que razão. Só porque ninguém quer que alguém seja feliz, porque ninguém é feliz.”

“Eu acho um milagre a gente estar indo tão bem”, disse Yoko em voz baixa. “Mas nós estamos indo bem, você não acha, John?”

“É confortável transar com a melhor amiga, só isso”, respondeu ele. “É disso que se trata. E, quando eu resolvi o fato de ela ser também mulher, ficou tudo bem. Porque nunca tinha tido amigas *mulheres* antes. A gente passa pelo trauma da vida e da morte juntos todos os dias, por isso não há mais por que se preocupar de que sexo nós somos. Sabe, agora eu entendo a diferença entre sexo e querer a minha mãe, o que é uma *grande* viagem. Promiscuidade, em resumo, é desejar sua mãe, desejar *todas* as mães do mundo. Desejo, desejo, desejo! Não estou vivendo com uma mulher com quem vou para a cama e que tem um rosto bonito. Estou vivendo com uma artista que me estimula e me inspira a trabalhar dia e noite.”

“Você tem alguma irmã, Yoko?”, perguntei em tom de brincadeira.

“Por acaso *tenho* [*dando risada*], e ela é uma bela moça.”

“E você sabe que Yoko é a mais famosa artista desconhecida”, continuou John. “Todo mundo sabe o nome dela, mas ninguém sabe o que ela faz...”

“Bom, já passa da meia-noite”, informou John com uma olhada no relógio. “Por que você não volta amanhã? Eu vou estar por aí, mas você pode falar com Yoko sobre o trabalho dela e o que está pretendendo da vida!”

E, quando voltei ao Regency Hotel no dia seguinte, foi exatamente o que eu fiz.

YOKO ONO NASCEU EM TÓQUIO no dia 18 de fevereiro de 1933, a mais velha de três filhos. A mãe, Isoko, era neta de Zenjiro Yasuda, um dos mais famosos príncipes mercantes japoneses e fundador do Banco Yasuda; foi assassinado por um jovem ultranacionalista de extrema direita em 1921. O pai, Eisuke Ono – descendente de um imperador japonês do século XIX –, também era banqueiro e, quando jovem, foi um renomado pianista clássico. A casa da família ficava numa colina atrás do terreno do Palácio Imperial e tinha uma vista panorâmica da cidade. Num ensaio autobiográfico que Yoko escreveu para a revista japonesa *Bungei Shunju* em 1974, ela menciona que o pai estava sempre viajando a negócios e que a mãe passava a maior parte do tempo com amigas em Tóquio. “Havia diversas empregadas e tutores comigo”, escreveu Yoko. “Eu tinha um professor particular que lia a Bíblia para mim e outro professor estrangeiro que me dava lições de piano, e meu criado me ensinava budismo ... Eu fazia todas as refeições sozinha. Era informada de que a comida estava pronta e ia até a sala de jantar, onde havia uma longa mesa para eu

comer. Meu professor particular me observava em silêncio, sentado numa cadeira ao meu lado.”

Mas, aos doze anos, Yoko viu-se abraçada com a mãe e o irmão e a irmã mais jovens num abrigo subterrâneo quando os B-29 americanos atacaram Tóquio com bombas incendiárias em 9 de março de 1945, matando mais de 80 mil pessoas e incinerando um quarto da cidade. O pai de Yoko trabalhava desde 1942 em Hanói como gerente do maior banco de câmbio de moeda estrangeira na Indochina francesa – e esteve preso por um período num campo de prisioneiros de Saigon comandado pelos chineses –, então a mãe de Yoko refugiou-se com os três filhos numa aldeia rural agrícola. Lá, ela e Yoko empurravam seus pertences num carrinho de mão oferecendo luxuosos quimonos e outras posses familiares, como uma máquina de costura feita na Alemanha, em troca de arroz e legumes. Apesar de estar sempre usando *monpe* (calças rústicas de agricultores) e levar uma mochila nas costas, Yoko era sempre provocada pelas crianças locais por “cheirar como manteiga” (*bata kusai*) – o jeito de estigmatizá-la como uma garota da cidade ocidentalizada. Por isso, Yoko encontrou refúgio em sonhos acordados. Em um ensaio para um catálogo de exposição de 1992 intitulado “skytalk with love to Denmark”, ela ponderou: “Comecei a amar ficar deitada no tatame e olhar para o céu... Era tão alto e brilhante que eu me sentia desmaiando e em júbilo ao mesmo tempo. Desde então, durante toda a minha vida, fui apaixonada pelo céu. Mesmo quando tudo estava desabando ao meu redor, o céu estava sempre ali para mim ... Como eu dizia a mim mesma na época... Nunca vou poder desistir da vida enquanto o céu estiver ali.” Muitos anos depois, em sua composição “Watching the Rain”, ela cantaria: “Let the blue sky heal you.”⁹

Depois da guerra, Yoko frequentou a instituição de elite Gakushuin, ou Escola de Pares (equivalente a Eton, no Reino Unido), e entre seus colegas estavam os dois filhos do imperador Hirohito – o príncipe coroado e atual imperador, Akihito, e seu irmão mais novo, príncipe Yoshi, que parece ter desenvolvido uma paixão juvenil por ela –, bem como o romancista Yukio Mishima, que mais tarde acusaria o imperador Hirohito por ter renunciado à divindade no final da Segunda Guerra Mundial. No fim da vida, Mishima adotou o *bushido* – o código do samurai guerreiro e senhor – e suicidou-se ritualmente cometendo haraquiri depois de fracassar em um golpe de Estado que fomentara em 1970. Em seu romance *Cavalos em fuga*, ele escreveu: “A pureza perfeita é possível se você transformar sua vida num verso de poesia escrita com um borrifo de sangue.”

“Na verdade eu conheci Mishima”, Yoko me confirmou. “Ele estudou na minha escola, e depois se tornou uma espécie de popstar como Mick Jagger e fez parte do círculo mais efervescente no Japão. Seu texto era brilhante, um pouco como os de Oscar Wilde. Um sujeito extravagante. E, quando voltei ao Japão certa vez, houve um grande jantar festivo a que compareceram muitas celebridades. Eu estava sentada bem em frente a ele, mas ele se recusou a tomar conhecimento de mim. John Cage estava ao meu lado e Peggy Guggenheim do outro, e Mishima conversava com os dois – num inglês muito fluente, aliás –, mas só olhava para o teto e não me dirigiu a palavra durante todo o jantar. Era uma situação nada natural. Depois espalhou rumores de que eu era apenas uma japonesa ocidentalizada, o que foi uma coisa muito destrutiva para meus *happenings* e eventos porque ele era muito influente. Mas eu não sabia que era tão louco. É lamentável que um escritor tão brilhante tenha se matado.”

Yoko se formou pela Gakushuin em 1951. Um ano depois, foi a primeira mulher a ser admitida como estudante de filosofia na Universidade de Gakushuin, associada à escola, mas desistiu depois de dois semestres. O pai tinha sido nomeado diretor do Banco de Tóquio em Nova York, e Yoko, então com dezenove anos, foi com a família morar em Scarsdale, Nova York, e se matriculou no Sarah Lawrence College, numa localidade próxima, Bronxville. Seu colega de Gakushuin, o príncipe Yoshi, lamentou sua partida e enviou a Yoko uma foto de si mesmo autografada, acompanhada por um poema que havia criado especialmente para ela: “Vamos perguntar à alta onda ao longe/ Se a pessoa com que sonho está ou não a salvo.” Como Yoko depois me contou: “Senti que ele era um espírito tão incrivelmente puro. Todos

sabiam que ele era meio ligado ao meu espírito, e toda manhã e toda noite ele rezava para que eu estivesse bem.”

“QUANDO EU FREQUENTAVA o Sarah Lawrence”, disse Yoko quando a visitei no Regency Hotel, “eu ficava principalmente na biblioteca de música ouvindo Arnold Schoenberg e Anton Webern... fiquei realmente fascinada por eles. Na época eu estava compondo alguns trabalhos seriais. Mas ficava com preguiça quando tinha de escrever uma partitura inteira. Além do mais, na época eu estava criando a minha *Lighting Piece*, acendendo um fósforo e olhando até desaparecer. E até pensei que talvez houvesse alguma coisa em mim que iria enlouquecer, como uma piromaníaca. Olha, eu compunha e escrevia poesia e pintava, e nada daquilo me satisfazia. De alguma forma eu sabia que o meio estava errado. Sempre que escrevia um poema, diziam que era longo demais, como um conto. Um romance era como um conto, e um conto era como um poema. Uma ópera soava como uma canção, e uma canção soava como uma ópera. Eu me sentia uma desajustada em qualquer meio. Mas depois pensei que devia haver algumas pessoas que precisassem de algo mais além de pintura, poesia e música, algo que chamei de ‘ato adicional’ de que a gente precisa na vida. E estava fazendo tudo isso só para não enlouquecer, na verdade. Era como eu me sentia.”

Em 1955, depois de três anos de Sarah Lawrence, Yoko saiu da faculdade, mudou-se para Manhattan e se juntou com um jovem e conhecido compositor japonês, aluno de John Cage, chamado Toshi Ichianagi. Embora tenham ficado casados por seis anos, os dois viveram separados a maior parte do tempo, mas sempre sendo colaboradores artísticos, tanto em Nova York como em Tóquio. Como Yoko confidenciou a sua curadora Alexandra Munroe: “A pressão para me tornar uma Yasuda/Ono era tremenda – uma pressão intelectual, social, acadêmica e burguesa. Se eu não tivesse me rebelado contra isso, não teria sobrevivido.”

“Minha nova vida era muito empolgante”, contou Yoko. “Eu morava perto da 86th Street com a Amsterdam Avenue, ao lado de um açougue, mas para mim era como se eu morasse numa casa com uma delicatessen dentro. A única coisa que eu não conseguia resolver era como apresentar meu trabalho, porque não sabia como me comunicar com as pessoas. E não sabia como explicar às pessoas quanto eu era tímida. Quando as pessoas me visitavam, eu queria estar numa espécie de caixa grande com furinhos, onde ninguém conseguisse me ver e eu pudesse ver através dos buracos. Então, mais tarde, isso resultou na minha *Bag Piece*, em que, se você estiver dentro, pode ver o lado de fora, mas ninguém pode ver você. E, quando finalmente consegui um novo apartamento em Nova York, o que aconteceu foi que, em vez de enxugar o rosto com uma toalha, usei o melhor vestido de festa que costumava usar no Sarah Lawrence. E ficava me imaginando o tempo todo como uma pipa, e quando estava dormindo eu perdia minha linha, saía voando. Então me imaginei segurando a pipa, a pipa era *eu*. Foi nessa época que pensei: eu vou ficar louca.

“As pessoas me perguntavam o que eu estava fazendo. Eu não sabia como explicar que na verdade estava só segurando a linha, para não me perder de vez. Essa era uma característica que eu tinha desde que era menina, quando minha mãe me perguntava o que eu estava fazendo sozinha, e eu respondia ‘Estou respirando’, e estava mesmo contando as respirações e pensando: ‘Meu Deus, se eu não contar, como vou respirar?’ Mais tarde isso se tornou a minha *Breath Piece*.”

“Desenhe uma linha em si mesmo”, escreveu certa vez Yoko em sua *Line Piece III*. “Continue desenhando até você desaparecer.” Muitas das obras de Yoko foram reunidas em *Grapefruit*, livro publicado em 1964 que consistia em uma série de poemas-instruções na forma de *koans* zen e “partituras de eventos”, que o crítico David Bourdon chamou de “um dos monumentos de arte conceitual do início dos anos 60”, afirmando ainda que o livro exemplificava “uma dimensão lírica e poética que a destaca de qualquer outro artista conceitual”. Mas, como Yoko me confessou, *Grapefruit* foi na verdade “uma cura

para mim mesma sem que eu soubesse. Era como dizer: ‘Por favor me aceitem, eu sou louca.’ Essas instruções eram isso – uma necessidade real de fazer alguma coisa a partir da loucura. Enquanto você está se comportando adequadamente, não percebe a própria loucura e enlouquece.”

Em outubro de 1960, financeiramente independente, Yoko alugou um grande galpão no número 112 da Chambers Street, no Downtown de Nova York. “Todas as janelas eram de vidro fosco, de forma que não se podia ver o lado de fora”, contou ela, “então era escuro e sombrio, mas tinha a luz do céu, e quando você estava no galpão se sentia mais ligado ao céu do que na cidade lá fora. Era bonito. E era um apartamento sem água quente, de 50,50 dólares por mês, e era ótimo. Eu não tinha cama nem cadeiras, mas as pessoas do andar de baixo me deram engradados de laranja e eu juntei alguns para fazer uma mesa grande, usei outros como cadeiras, e à noite eu juntava para fazer uma cama de engradados para dormir. Depois alguém me deu um aquecedor imenso, o que foi um luxo para mim, e eu comecei a morar lá. Na época não havia tanta gente morando em lofts naquela área, por isso, quando os policiais viram as luzes acesas no andar de cima, subiram para perguntar como eu estava e se estava tudo bem. E eu tive que fingir que estava apenas trabalhando até mais tarde, pois não poderia morar ali.

“Aluguei um piano de meia cauda, e um amigo me disse que sabia de um grupo de artistas que estava procurando um lugar onde pudessem trabalhar, e se eu me importava se eles viessem trabalhar junto comigo. Eu disse que não me importava, mas perguntei se em troca eles não se importariam de pintar o galpão de graça. Achei que seria ótimo, mas todo mundo era meio preguiçoso e ninguém chegou a pintar as paredes de branco. Mas eu me acostumei com o cinza e comecei a achar que era mais interessante.”

Apresentaram-se, nos lendários shows da Chambers Street, artistas, músicos, dançarinos, poetas e cineastas, e a lista desses nomes parece uma escalação do Hall da Fama da vanguarda: George Maciunas, Walter De Maria, La Monte Young, Jackson Mac Low, Philip Corner, George Brecht, Yvonne Rainer, Henry Flynt, David Tudor, Jonas Mekas e Richard Maxfield. “Mas ninguém mencionou que *eu* devia me apresentar ali, e nem seria eu a mencionar isso”, contou Yoko. “Por alguma razão, meu trabalho ainda sofria. A ideia era parar esse sofrimento arranjando um lugar para expor meu trabalho e afinal fazer todo mundo saber o que eu estava fazendo. Mas continuou tudo do mesmo jeito. Muita gente pensava que eu era uma garota muito rica que só estava ‘brincando de vanguarda’, embora minha família não me mandasse dinheiro nenhum. Outros pensavam que eu era amante de algum homem muito rico, o que também não era verdade. E acho que a razão por que algumas pessoas pensavam que tudo aquilo era organizado por um chinês era o sobrenome de La Monte ser Young. Então, eu vivia de ensinar arte popular japonesa.”

A primeira exposição solo de Yoko, que apresentou suas *Instruction Paintings*, aconteceu em julho de 1961 na AG Gallery, na Madison Avenue, da qual George Maciunas, criador do grupo Fluxus, era sócio. (Fluxus era o nome de um grupo de artistas de vanguarda influenciados pelo zen, pelo dadaísmo e por John Cage, que costumava trabalhar com multimídia e que, como Maciunas descreveu certa vez, expressava “uma fusão de Spike Jones, vaudeville, blagues, jogos infantis e Duchamp”.) “Antes da minha exposição”, disse-me Yoko, “eu fui conhecer a galeria e pensei: ‘Puxa, ele deve ser rico para ter uma galeria tão grande!’ Mas acontece que ele não estava pagando o aluguel, não conseguia nem pagar a conta de luz. Quando minha exposição começou, não tinha eletricidade e ia ficar muito escuro, por isso ela aconteceu de dia.

“Eu esperava uma abertura fantástica”, continuou Yoko. “E até usei um vestido de festa em vez de calça e suéter. E aí fiquei esperando. Mas estávamos em julho, e só apareceram cinco pessoas: John Cage, Isamu Noguchi, uma garota que morava comigo na época e Beate Gordon com a filha.” Beate Sirota Gordon, que era então diretora de artes performáticas da Sociedade Japonesa, tinha conseguido que Yoko ensinasse caligrafia, pintura *sumi* e fizesse demonstrações de *origami* em várias faculdades. Gordon, que tinha uma história de vida realmente notável, passou a infância em Tóquio, onde o pai, que

nascera na Ucrânia e emigrara com a família para o Japão, foi professor de piano de Yoko antes da guerra. Com 22 anos de idade, ela foi escolhida como membro do comitê que escreveu a Constituição japonesa depois da Segunda Guerra Mundial e teve papel importante na seção de direitos da mulher, que propiciou igualdade legal entre homens e mulheres.

Entre as *Instruction Paintings* expostas estavam: *Painting for the Wind*, que consistia em uma sacola cheia de sementes pendurada em frente a uma tela em branco, de forma que, quando o vento batia, as sementes caíam pela pequena abertura da sacola; *Smoke Painting*, na qual o espectador era instruído a queimar a tela com um fósforo e observar a fumaça formar padrões de ascensão e convoluções, sempre mudando, até a tela ser consumida; *Painting to Be Stepped On*, que era criada por pessoas pisando num pedaço de tecido rasgado no piso da galeria, que ficava coberto de marcas de pegadas; e *Shadow Painting*, em que uma tela em branco, posicionada perto de uma janela, “ganhava vida” quando sombras eram projetadas – sugerindo os espectrais versos do 53º soneto de Shakespeare: “*What is your substance, whereof are you made,/ That millions of strange shadows on you tend?*”¹⁰

O primeiro grande show solo das composições experimentais de Yoko aconteceu em 24 de novembro de 1961, no Carnegie Recital Hall. “Foi um grande momento para mim”, recordou ela. “George Brecht, Jonas Mekas, La Monte Young, Jackson Mac Low, quase todos se apresentaram no evento. Richard Maxfield me ajudou na parte eletrônica, e eu preparei as coisas para tornar o palco bem difuso, então era preciso forçar os olhos – porque a vida é assim. Você sempre tem de se esforçar para ler a mente das outras pessoas. O palco era muito pouco iluminado, e depois ficava em total escuridão. Um cara estava dormindo no chão do palco, e eu espalhei grilos vivos pelo corredor. Na semana anterior eu tinha dado para todo mundo instruções quanto ao que deveriam fazer, por isso havia um sentimento de cumplicidade que se baseava na alienação, pois ninguém sabia quais eram as instruções do outro.

“Então todo mundo se movia sem fazer nenhum som no palco. Houve um ponto em que dois homens amarrados juntos com um monte de latas e garrafas vazias precisavam se locomover de um lado ao outro em silêncio e muito devagar – levou uns quarenta minutos para ir e voltar, sem fazer som nenhum.”

“A plateia entendeu o que você estava tentando fazer?”, perguntei.

“Não”, ela respondeu, “e depois do show um dos dançarinos veio falar comigo: ‘Sabe, as pessoas se queixaram que nem conseguiam me ver porque estava muito escuro’ – com esse toque de prima-dona [rindo].”

“As crianças, em geral, têm medo do escuro”, comentei, “ouvem coisas que não estão lá e querem que a porta do quarto fique meio aberta enquanto dormem.”

“Sim”, concordou Yoko, “porque eu sou basicamente uma criança com medo, que não consegue se comunicar e quer se comunicar. Como falei com você naquela noite, antes de contar que eu gaguejo na minha mente, tipo ‘Co-co-como vai, e-e-eu quero sa-sa-saber o que-que está acontecendo’. Então meu eu cultural tenta corrigir essa gagueira numa sentença clara, e aí sai ‘Ah, como vai você?’. Mas antes de sair assim sai daquele jeito porque eu tenho essa gagueira em mim. E eu queria lidar com os sons dos medos e das hesitações das pessoas.

“Então achei que, se tudo fosse disposto num ambiente claro e de repente a luz fosse apagada, as pessoas poderiam começar a ver coisas além das formas. Ou ouvir os tipos de som que se ouvem no silêncio. Começariam a sentir o ambiente, a tensão e a vibração das pessoas. Eram os sons com os quais eu queria lidar, o som do medo e da escuridão, como uma criança com medo de ter alguém atrás dela, mas que não pode falar nem comunicar isso. E por isso pedi que um sujeito ficasse atrás da plateia durante o show.

“Eu queria que o som das pessoas transpirando também fosse notado, por isso todos os dançarinos usaram microfones de contato, com instruções de carregar caixas muito pesadas de um lado a outro do

palco, e enquanto faziam isso suavam um pouco. E alguém ficou no toailete a noite toda. Sempre que vou ao toailete num cinema, me sinto muito assustada. Se não tiver ninguém eu me assusto, se tiver alguém eu me assusto mais ainda. Então eu queria que as pessoas tivessem essa experiência do medo. Existem áreas desconhecidas do som e da experiência que as pessoas não conseguem transmitir em palavras. Estava interessada não no barulho que você faz, mas no barulho que acontece quando você tenta não fazer, só a tensão de ir para a frente e para trás.

“Acho que nunca vou querer voltar para onde eu estava, fazendo coisas como aquela, mesmo que poucas pessoas tenham tocado nessa área. E nela eu me sentia tão sozinha e infeliz porque ninguém entendia. E o tipo de coisa que estou fazendo agora é mais compreensível. Não estou dizendo que seja melhor ou pior. Mas agora simplesmente quero me sentir mais leve às vezes. E, quando me sentir leve, fazer alguma coisa. Parece que assim as pessoas conseguem entender mais, ou pelo menos aceitar mais.”

Seguindo a exigência de Leon Tolstói de “tornar estranho”, os eventos, os poemas, as pinturas, as esculturas, as fotografias, as músicas e os filmes de Yoko mostram e celebram uma sensação de leveza e deslumbramento infantil, uma maneira de ver as coisas como se estivéssemos entrando numa rua estranha pela primeira vez, até então invisível, como se, por exemplo, estivéssemos assistindo a um faroeste – o xerife, ladrões de gado, tiroteios – através dos olhos dos cavalos. Em seu lindo “Touch Poem”, Yoko escreve: “*Give birth to a child./ See the world through its eye./ Let it touch everything possible/ and leave its fingerprint there/ in place of a signature.*”¹¹ E esse poema é em si uma declaração assinada de Yoko, encapsulando e definindo perfeitamente seu credo estético e sua forma de vivenciar o mundo.

Em um hipnótico filme de 25 minutos que realizou no final de 1970, Yoko de fato observa o mundo através do olho esférico multifacetado de uma mosca. O “mundo” nesse filme, intitulado *Fly*, é uma mulher nua inativa e comatosa deitada numa cama; e vemos uma mosca em closes gigantescos (embora tenham sido usados 200 insetos no filme, pelo menos um para cada tomada) andando, subindo, empoleirada, aninhada, sondando, saboreando e até, às vezes parece, rezando em artelhos, pontas dos dedos, lábios, orelhas, axilas, mamilos, vagina – explorando sem cessar as curvas e intumescências daquela paisagem corpórea saariana.

No final do filme, há uma tomada extraordinariamente longa de seis moscas em repouso no corpo da mulher, como que imóveis e expectantes. Ao ver essa imagem, me recordei de um haicai escrito pelo poeta japonês Issa, do século XVIII: “Vão em frente.../ Façam amor, minhas moscas./ Agora eu estou saindo.” Depois de um momento, as moscas saem voando e a câmera muda o foco para uma tomada através da janela, até um telhado no Bowery, Manhattan, o céu velado numa luz azul diáfana como um fogo-fátuo.

“A ideia de *Fly* me ocorreu”, observou Yoko, “quando pensei naquela piada em que alguém diz a um homem: ‘Você notou o chapéu daquela mulher?’, enquanto ele está olhando o decote dela. Fiquei pensando em quantas pessoas olhariam para as moscas e quantas para o corpo. Enquanto filmava, tentei aceitar todas as coisas que apareciam, mas ao mesmo tempo tentava não fazer um filme dramático demais. Teria sido muito fácil fazer uma coisa pornográfica, mas eu não queria isso. Cada tomada tinha que projetar mais que uma imagem bonita, por isso o corpo foi usado mais como uma linha abstrata.” Mas, ao apresentar o filme no Festival de Cinema de Cannes de 1971, Yoko disse ao público: “Todos somos essa mulher, simplesmente deitada, aceitando tudo.”

A trilha sonora de Yoko para *Fly* é uma de suas performances mais sutis e fantásticas. Foi criada com John numa suíte do Regency Hotel nos feriados de fim de ano de 1970. John sugeriu “concluir aquilo antes do noticiário das dez horas”, e, operando um gravador Nagra, registrou o desempenho solo vocal de Yoko em um *take*, ao que acrescentou uma trilha de guitarra normal e tocada de trás para a frente.

Apesar de Yoko ter improvisado a trilha sonora sem ver o filme, um espírito de mosca deve ter se apoderado de sua alma naquela noite, pois a sensação esquisita que se tem é que aquela voz é uma

espécie de osciloscópio vocal, registrando instantaneamente as batidas tênues e quase imperceptíveis da antena de uma mosca, de pernas e asas, assim como seus padrões de voo circulares e vertiginosos. “É agradável entrar nessa mistura de sons e ritmos muito fina e intrincada”, comentou Yoko comigo. “É quase como entrar num sonho, conseguir algo que não existe no mundo físico, sons inarticuláveis – uma espécie de ritmo metafísico.” Em seu livro *Die Welt des Schweigens* (O mundo do silêncio), o filósofo suíço Max Picard propõe que “música é silêncio, que no sonho começa a soar”, e acrescenta, de uma forma bem “onoesca”: “No silêncio as linhas da boca são como asas fechadas de uma borboleta. Quando a palavra começa um movimento, as asas se abrem, e a borboleta sai voando.”

“Na época em que conheci John”, disse Yoko na conclusão da nossa conversa, “eu fui a um quiromante – John provavelmente riria disso – e ele falou: ‘Você é como um vento muito, muito rápido correndo pelo mundo.’ E minha mão tinha uma linha que representava projeção astral. A única coisa que eu não tinha era uma raiz. Mas, disse o quiromante, você encontrou uma pessoa que é fixa como uma montanha, e, se você se ligar a essa montanha, vai conseguir ser materializada. E John é como um vento frágil também, por isso entende todos esses aspectos. Estou começando a achar que posso viver. Antes parecia impossível – eu estava no ponto de fuga, e todas as minhas coisas eram conceituais demais. Mas John chegou e disse: ‘Tudo bem, eu entendo você.’ E, só de dizer isso, todas as coisas que estavam para desaparecer permaneceram.”





JOHN E YOKO VOLTARAM a Londres depois dos feriados de fim de ano, mas retornaram a Nova York no início de março de 1971. O flerte de John com Nova York tornou-se um caso sério – ele veio, viu e foi conquistado. “Se tivesse vivido nos tempos de Roma”, declarou, “eu teria vivido em Roma. Onde mais? Hoje a América é o Império Romano e Nova York é a própria Roma.” Nova York também o lembrava da Cidade Luz. “Está começando a parecer Paris quando eu era mais novo, quando tinha 24 anos, quando as pessoas se davam as mãos e se beijavam debaixo de pontes”, disse ele. “Está acontecendo outra vez. As pessoas estão sonhando de novo.” Mas talvez ele estivesse usando óculos cor-de-rosa quando comparou Nova York à imaginária aldeia galesa à beira-mar de Llareggub (cujo nome é mais bem compreendido se lido de trás para a frente), sobre a qual Dylan Thomas escreveu a peça radiofônica *Under Milk Wood*: uma aldeia perfeita onde “se pode ouvir o orvalho caindo e a respiração silenciosa do local. Basta abrir os olhos para ver a cidade escura e recolhida, profunda e morosamente adormecida”.

Mas, como John confessou certa vez, ele realmente precisava morar em algum lugar que estivesse “sempre vivo e agitado”, e para ele Nova York era Liverpool redivivo. “Existe a mesma energia característica, vital, nas duas cidades”, observou. “Nova York está na minha velocidade. É uma cidade 24 horas por dia, está sempre se mexendo, tanto que a gente quase deixa de notar. Mas está tudo lá se você quiser: o telefone pode trazer qualquer coisa, todas as coisas.” Ele e Yoko andavam pela cidade sem ser incomodados, os taxistas os tratavam como moradores locais. Mais ainda, como certa vez ele disse a um repórter da BBC: “Eu posso sair por essa porta agora mesmo e ir a um restaurante. Você sabe

quanto isso é ótimo?” Nova-iorquinos surpresos às vezes viam os dois passeando nas bicicletas que compraram – a dela um modelo japonês de alta tecnologia, a dele inspirada na clássica Raleigh Lenton Sports.

Às vezes eu encontrava John e Yoko em horas e locais incomuns. Uma tarde, um amigo e eu entramos na Serendipity 3, uma mistura de doceria, restaurante e butique que no passado havia sido frequentada por estrelas como Marilyn Monroe e Bette Davis. Localizado numa casa no Upper East Side de Manhattan, repleto de enormes cartazes vitorianos e abajures da Tiffany, o restaurante era conhecido por seu sorvete de torta de limão e pelos chocolates quentes e gelados, e servia pratos como Bi-Sensual Burgers e Madame Butterfly Pasta. Naquela tarde, de repente eu e meu amigo vimos John e Yoko abraçados numa pequena mesa de canto, sem que ninguém prestasse atenção, parecendo apenas dois namorados murmurando e falando coisas doces e desimportantes. Quando nos viram, acenaram nos chamando para dividir o chocolate quente com eles.

Mais ou menos um mês depois, John e Yoko me convidaram para jantar com eles no apartamento de um velho amigo de Yoko do início dos anos 60, no Upper West Side, para me atualizarem sobre o que andavam fazendo na cidade. Era a noite de 17 de março de 1971, e na ocasião John usava uma camisa verde-oliva estilo militar, de mangas curtas, com bolsos grandes e dragonas amarelas. Durante o jantar, de peixe e vinho branco, nós três – quase o tempo inteiro sem prestar atenção nos demais convidados – conversamos a noite toda, eu me sentindo como uma rede de tênis por cima da qual voleios de conversas rápidas eram trocados entre John e Yoko, lembrando-me constantemente de que, apesar de “amor” não significar nada numa quadra de tênis, com John e Yoko significava tudo.

A seguir, um relato da partida:

EU: Vocês têm se divertido em Nova York?

JOHN: Sim, muito!

EU: O que vocês têm feito?

YOKO: Bem, estamos conhecendo todas as pessoas que sempre quisemos conhecer.

JOHN: Jerry Rubin, Abbie Hoffman, Frank Zappa...

YOKO: E David Peel [o lendário e impertinente músico de rua do Lower East Side cujas composições incluíam “Everybody’s Smoking Marijuana”, “I’m Gonna Start Another Riot” e a famosa “The Pope Smokes Dope”].

JOHN: Eu vi uma apresentação dele no Washington Square Park domingo passado. E agora há pouco estávamos andando pela Second Avenue perto de Fillmore East e o encontramos na rua com seu violão, cantando “The Pope Smokes Dope”.

EU: Vocês participaram?

JOHN: Sim, claro. Ele começou a cantar e nós começamos a harmonizar.

YOKO: Eu disse: “Vamos todos nessa!” E aos poucos um monte de gente começou a andar conosco cantando junto.

JOHN: Nós andamos uns cinco minutos cantando “mari-marijuana” como o flautista de Hamelin. Até sermos dispersos pela polícia! Foi muito legal.

YOKO: E outro dia saímos para jantar com Andy Warhol. Quando conheci John, ele me perguntou que tipo de pessoa era Andy Warhol. Eu disse que era uma das pessoas mais sensíveis que conhecia. E John não acreditou, porque Andy projeta uma imagem ríspida. Como nós, sabe? Mas ele não é assim de jeito nenhum. Então Andy, John e eu jantamos juntos, e acho que parecíamos três aberrações sentadas na mesa. Andy me disse: “Escuta, Yoko, você costumava fazer um filme por dia, trabalhava bastante,

“você precisa começar a trabalhar!”

JOHN: Ele não sabe de nada! E Andy levou a gente a umas lojas ótimas.

YOKO: Foi mesmo, nós compramos um monte de roupas. E agora estamos nos sentindo bem, pois acordamos agradecidos por termos alguma roupa para vestir. Sabe, no ano passado nós usamos uma roupa só...

JOHN: Dois macacões e duas camisas o ano todo.

EU: Vocês parecem ter emagrecido bastante desde a última vez que vi os dois, uns meses atrás. Como vocês conseguiram?

YOKO: Jonathan, espero que tenha notado que nós emagrecemos *dez quilos* neste ano. Isso é uma coisa que vale a pena relatar. Acho que estamos bem atraentes para um casal de meia-idade. [*Rindo*]

EU: Eu percebi. Mas como conseguiram emagrecer tanto?

JOHN: Nos preocupando! [*Rindo*]

YOKO: E Andy também levou a gente a um mercado de antiguidades...

JOHN: Onde comprei um antigo relógio do Mickey Mouse e um rádio antigo de plástico horrível, verde e amarelo.

YOKO: E alguns anéis de plástico que Andy escolheu para mim.

JOHN: E uma sacola do Pat Boone que diz SEU AMIGO, PAT BOONE.

YOKO: E encontramos um lugar no Village onde um sujeito faz emblemas com o nome da gente na hora. Você conhece?

EU: Não.

JOHN: É, ele pega uma Polaroid, recorta a foto e põe no que parece um amassador de batata que faz *chajuuup*, e lá está o emblema.

YOKO: Ele fez um emblema com John e Yoko, e nós agradecemos e perguntamos se podíamos pagar. Ele disse que não. Todo mundo dá coisas de graça para nós.

JOHN: As crianças que a gente encontra na rua nos dão velas e camisetas. É lindo.

EU: Vocês deviam pensar em se candidatar a um cargo público.

JOHN: Ainda não. [*Rindo*] Eu também estive no Departamento de Imigração tentando uma extensão dos nossos vistos!

YOKO: Também temos saído para comer no Serendipity, no Nathan's e num restaurante japonês na 8th Street. E também no Max's Kansas City, que vai fazer uma exposição beneficente de objetos de arte e nós vamos estar lá. Eu saio com John pela cidade e fico dizendo: “Olha, John, eu já morei aqui, você sabia?” Depois vamos a algum outro lugar e eu digo: “E era aqui que eu morava.” E tem uns cinquenta lugares assim, e John está ficando louco.

JOHN: Fomos à Broadway para assistir a *Lenny* e também *Oh! Calcutta!*, porque tinha uma música minha. Mas foi horrível. O espetáculo é terrível.

YOKO: Nós mostramos uns filmes nossos no Museu de Arte Moderna... depois voltamos à Inglaterra, onde estamos fazendo um filme para acompanhar o novo álbum do John.

JOHN: Mostrando a gente em casa, com os gansos no jardim...

YOKO: E todos os cômodos da casa.

JOHN: Acabamos de gravar um disco no nosso estúdio em casa [em Tittenhurst Park] com George [Harrison], Jim Keltner, Nicky Hopkins, Klaus Voormann, Jim Gordon, gente diferente em cada faixa.

EU: Quais são os títulos de algumas músicas?

JOHN: A música-título se chama “Imagine”. E Yoko é coautora de uma das faixas. Uma das melhores do álbum.

EU: Qual é o nome?

JOHN: “Oh My Love.” [Canta] “*Oh my love, for the first time in my life/ My eyes are wide open.*”¹² É muito doce. Espero que você goste. E Yoko fez a capa – vai ser o meu rosto com nuvens no lugar dos olhos.

YOKO: E também estamos com um filme no forno que queremos fazer juntos, chamado *In Your Own Grapefruit*, que é o meu livro *Grapefruit* combinado com o livro *In His Own Writing* do John.

EU: Meu exemplar de *Grapefruit* está em frangalhos.

YOKO: Atualmente é uma preciosidade.

EU: Eu sei.

JOHN: Dá para vender por dez dólares em Londres!

YOKO: Não, trinta dólares, John! Trinta dólares! [Rindo]

EU: Parece que vocês andam se divertindo bastante.

JOHN: É, tem sido um chão de estrelas [rindo], está sendo muito divertido, muito bacana. É bom estar num lugar a todo vapor. E eu adoro o Village.

YOKO: Achei que depois do jantar nós poderíamos pegar a balsa até Staten Island, pois John nunca fez isso. Mas está ficando tarde, talvez seja melhor deixar para outra ocasião.

EU: Vocês deviam voltar mais vezes.

JOHN: Nós vamos fazer isso.

YOKO: John e eu estamos muito próximos um do outro – de repente nós percebemos isso! [Rindo] E somos muito felizes assim.

JOHN: E essa é toda a nossa vida.

YOKO: Em cinco minutos!

JOHN: E agora estamos aqui!

DOIS MESES DEPOIS, fui com um amigo assistir a *A difícil arte de amar*, que estava estreando em Nova York num cinema do Upper East Side, e topamos com John e Yoko no saguão, acompanhados pelo ativista yippie Jerry Rubin e um de seus companheiros de viagem. Eles nos convidaram para ir ao restaurante Ratner’s, no Lower East Side, comer panquecas recheadas – “nós vamos lá só para isso”, informou John –, onde um jovem de aspecto beatífico, loiro de cabelos compridos, chegou até a nossa mesa e sem uma palavra entregou a John um cartão com uma frase incisiva do inescrutável Meher Baba (o autoproclamado avatar da era hindu que teria mantido um voto de silêncio de 44 anos até morrer) e voltou à sua mesa. (Meher Baba se comunicava por meio de um quadro com o alfabeto e também com gestos de mãos que eram interpretados e transmitidos vocalmente por um de seus discípulos.) Rubin olhou o cartão com menosprezo, desenhou uma suástica no verso e foi devolvê-lo ao emissário do avatar. Quando o sardônico Rubin voltou, John o repreendeu com delicadeza, sugerindo que aquela não era a maneira de mudar a consciência de alguém. Na minha opinião, havia um avatar audível ao meu lado, e sua mensagem de paz, amor e entendimento cantada e falada podia ser ouvida no mundo todo.

Em julho de 1971, John e Yoko voltaram à Inglaterra para promover uma nova edição do livro *Grapefruit*, de Yoko, e deram uma coletiva de imprensa no quartel-general da Apple Corps, em Savile Row, durante a qual John declarou: “Na Inglaterra eu sou considerado o cara de sorte que ganhou na loteria. Yoko é considerada a japonesa de sorte que se casou com o cara que ganhou na loteria. Na

América, nós dois somos tratados como artistas.” John e Yoko perceberam que tinha chegado o inevitável momento em que os dois teriam de dar adeus à Inglaterra, e no começo de setembro empacotaram parte de seus pertences e se mudaram para Nova York. Depois de ficarem hospedados no St. Regis Hotel por várias semanas, alugaram um pequeno apartamento duplex de dois quartos no número 105 da Bank Street, no Village – John estava afinal no lugar a que sabia sempre ter pertencido. John Cage – amigo e colaborador de Yoko dos tempos do Fluxus – morava no apartamento ao lado; Bob Dylan estava vivendo com a família na MacDougal Street, ali perto; e depois da esquina ficava a lendária White Horse Tavern, cujos clientes ao longo dos anos incluíam Dylan Thomas, Jack Kerouac, James Baldwin, Jim Morrison e Hunter S. Thompson.

Em 1912, a boêmia e patrona das artes Mabel Dodge – amiga de D.H. Lawrence e Gertrude Stein – transformou seu apartamento no Greenwich Village, na Quinta Avenida com a 9th Street, num bar onde luminas radicais como John Reed, Emma Goldman e Margaret Sanger se reuniam para compartilhar seus sonhos revolucionários. Sessenta anos depois, e a apenas dez quarteirões, John e Yoko também transformaram seu apartamento no West Village num local de encontro para ativistas políticos, músicos, artistas, escritores e fotógrafos que, de uma forma que remetia aos Bed-Ins pela Paz, se reuniam ao redor da cama dos dois – um colchão quase do tamanho do quarto apoiado em dois bancos de igreja feitos de madeira – para conversar até altas horas sobre como eles também poderiam mudar o mundo.

Pelos meses seguintes – e a despeito da ameaça iminente de ter seus vistos revogados –, John e Yoko jogaram a cautela pela janela e corajosamente tomaram parte de inúmeras manifestações políticas. Compareceram a uma manifestação em Syracuse, no estado de Nova York, a favor da tribo ameríndia Onondaga, e a outra na cidade de Nova York, para protestar contra o Massacre de Bogside, em que treze militantes católicos a favor dos direitos civis foram mortos por soldados britânicos na Irlanda do Norte; realizaram um show beneficente no Apollo Theater pelos parentes dos detentos da prisão de Attica; e, usando camisetas magenta combinando e casacos de couro, apareceram em Michigan para prestar apoio a John Sinclair, o fundador do Partido dos Panteras Brancas, que cumpria uma sentença de dois anos de prisão por ter oferecido dois baseados a uma policial disfarçada. Nessa manifestação, John Lennon cantou sua inspirada composição “John Sinclair” diante de seus 15 mil defensores: “*Let him be, set him free/ Let him be like you and me.*”¹³ Três dias depois do show, Sinclair foi solto sob fiança.

Seis meses depois, John lançou o álbum *Some Time in New York City*, que expressava musicalmente o que ele e Yoko estavam vivendo politicamente – “feito na tradição dos menestréis”, como observou John –, que incluía temas barra-pesada de rock’n’roll *agitprop* como “John Sinclair”, “Attica State” e “Sunday Bloody Sunday”, embora o eletrizante tema “We’re All Water”, composto e interpretado por Yoko, fosse o destaque do álbum. Como disse John à revista britânica *New Musical Express*: “A maioria das pessoas se expressa gritando ou jogando futebol nos fins de semana. Mas aqui estou eu em Nova York e fico sabendo que treze pessoas foram mortas a tiros na Irlanda e reajo imediatamente. E, sendo o que sou, reajo em compasso de quatro por quatro com um solo de guitarra no meio ... A questão, agora, é que eu quero dizer seja o que for que tenha a dizer de forma simples, como a música que gosto. E isso é o rock’n’roll – e combinando as letras com a música. Então agora é: ‘A-WOP-BOP-A-LOO-BOP, SAIAM DA IRLANDA!’”

Sem que John e Yoko soubessem, o apartamento dos dois em Bank Street estava sob vigilância do FBI, os telefones estavam grampeados e havia agentes federais designados para segui-los. A eleição presidencial de 1972 estava no horizonte, e Strom Thurmond, senador segregacionista e pró-guerra da Carolina do Sul, tinha informado à Casa Branca de Nixon que John, Yoko e alguns de seus amigos radicais planejavam tumultuar a Convenção do Partido Republicano naquele verão. Em fevereiro, os vistos B-2 de John e Yoko estavam para expirar, e em março, instigado pelo escritório da procuradoria-geral, o Serviço de Naturalização e Imigração “suspendeu” os vistos e mandou John e Yoko saírem do

país até o dia 15 de março. John lutou contra essa ordem nos tribunais durante quatro anos e meio – *Estados Unidos contra John Lennon* –, e no dia 7 de outubro de 1975 o Tribunal de Apelações dos Estados Unidos reverteu a ordem de deportação, embora John tivesse de esperar mais um ano para obter o *green card*.

Desde a noite de 19 de maio de 1968, quando iniciaram sua parceria romântica e artística, era raro John e Yoko ficarem longe um do outro por mais de alguns dias. John não conseguia ficar sem a presença de Yoko por uma hora que fosse, como lamentou em sua canção “Dear Yoko”: “*I wilt just like a fading flower.*”¹⁴ Mas, em outubro de 1973, pouco depois de comemorarem o quarto aniversário de casamento em meio à batalha jurídica contra a deportação, o casal decidiu se separar. Na verdade, como John admitiria mais tarde, “ela me deu o fora, foi o que realmente aconteceu”. Depois de cometer uma indiscrição sexual, John foi mandado de malas e bagagens para Los Angeles, e durante um ano e meio perambulou por um submundo de sexo, álcool e rock’n’roll no que ficou famoso como o seu “fim de semana perdido” de dezoito meses.

“Bom, primeiro eu pensei: ‘Oba! Vida de solteiro! Oba, oba!’”, John confessaria mais tarde a David Sheff. “Mas depois acordei um dia e pensei: ‘O que é isso? Eu quero voltar para casa’ ... A gente sempre se falava pelo telefone, e eu continuava dizendo: ‘Eu não gosto disso, estou fora de controle. Estou bebendo, criando encrenca, e gostaria de voltar para casa, por favor.’ E ela dizendo: ‘Você não está pronto para voltar para casa’ ... e eu continuava ligando: ‘Posso voltar para casa agora?’” Para os dois, foi uma época de reavaliação da vida. Quando indagado sobre a relação de trinta anos com sua mulher, o romancista Gabriel García Márquez respondeu: “Eu agora a conheço tão bem que não tenho a menor ideia de quem ela realmente é.” Às vezes, casais inextricavelmente envolvidos um com o outro sentem necessidade de criar um espaço entre eles a fim de repaginar a relação. Como John depois refletiria sobre a separação de Yoko: “Aquele abandono nos fez perceber que estávamos procurando um espaço para respirar, pensar e restabelecer o nosso sonho”; e como ele depois definiria de forma memorável: “A nossa separação foi um fracasso.” O casal reatou em janeiro de 1975, e em 9 de outubro Yoko deu à luz o filho dos dois, Sean Taro Ono Lennon. Era o aniversário de 35 anos de John, e o orgulhoso pai declarou na cidade de Nova York: “Eu me sinto mais alto que o Empire State Building.”

Entre 1975 e 1980, John e Yoko se afastaram das vistas do mundo. Aos olhos do público, escolheram a invisibilidade; diante dos ouvidos do público, preferiram o silêncio. Em uma carta aberta aos fãs e admiradores, John e Yoko escreveram: “Lembrem-se, estamos escrevendo no céu em vez de no papel – e essa é a nossa canção.” Como afirmou depois o amigo mais próximo do casal, o fotógrafo Bob Gruen, numa pungente declaração: “As pessoas sempre dizem que John desistiu de fazer música naquele período, mas não é verdade. Ele estava simplesmente cantando canções de ninar para o filho.”

Observa-se com frequência que parceiros cujas identidades estão intimamente afinadas uma com a outra tendem a espelhar os pensamentos e sentimentos do outro, e, em retrospecto, pode-se ver muito do trabalho de John e Yoko sob essa luz. Yoko cantava: “*Touch touch touch touch me love/ Just one touch, touch will do*”, e John respondia: “*Love is touch/ Touch is love.*”¹⁵ Ela exclamava: “*I said yes, I said yes, I said yes/ I prayed a thousand times yes*”, e ele concordava: “*Yes is the answer, and you know that for sure.*”¹⁶ Yoko instruía: “*Imagine the clouds dripping*”, e John propunha: “*Imagine there’s no heaven.*”¹⁷ Ainda nos Beatles, John compôs “Tomorrow Never Knows” (“*Turn off your mind, relax and float downstream/ It is not dying, it is not dying*”), e, seis anos antes da morte de John, Yoko criou uma canção lúgubre chamada “Tomorrow May Never Come” (“*Yesterday may haunt us forever ... Tomorrow may never come*”).¹⁸ Quando apontei essa coincidência temática a Yoko anos depois, ela me falou: “Eu não estava consciente na época, mas nós dois estávamos no mesmo comprimento de onda mesmo quando não sabíamos.”

Então, numa sexta-feira, 5 de dezembro de 1980, às sete da noite, John e eu estávamos no escritório

de Yoko, com o teto pintado de nuvens – ele no sofá perolado e eu numa poltrona ao lado. Yoko bateu na porta e trouxe uma xícara de café para John e uma xícara de chá para mim. Quando ela saiu, John e eu ficamos recordando os bons tempos em Londres, quando nos conhecemos no apartamento de Montagu Square, em 1968, e naquele momento eu pensei na “Kite Song”, de Yoko, em que ela canta: “*That was a long time ago/ Many skies went by since then.*”¹⁹ Agora, doze anos depois, eu estava com John e Yoko na casa dos dois em Nova York, e quando olhei para cima para ver as nuvens translúcidas pairando no teto, John falou: “Ok, eu sei que seu prazo fatal é na segunda-feira, então vamos nessa!” Então retirei a fita cassete virgem da bolsa, inseri no meu gravador e apertei RECORD.



Double Fantasy é o primeiro disco que você grava em cinco anos e, para citar sua composição “The Ballad of John and Yoko”, “é bom ter vocês dois de volta”.

Mas a ilusão de que me afastei da sociedade é uma piada. Eu estava igual a qualquer um de vocês, trabalhando das nove às cinco – fazendo pão, trocando fraldas e cuidando do bebê. As pessoas continuam perguntando: “Por que você se enfiou num porão, por que estava se escondendo?” Mas eu não estava me escondendo. Eu estive em Cingapura, na África do Sul, em Hong Kong, nas Bermudas. Estive em toda parte deste universo. Fiz de tudo – pelo menos o que as pessoas que têm dinheiro para ir a Cingapura podem fazer – e fiz coisas bem comuns também... Fui ao cinema.

Sabe quanto foi escrito sobre nós durante os chamados cinco anos que não estávamos na mídia? Resmas e mais resmas. Temos recortes de jornais do mundo todo, por isso possuímos uma boa ideia da percepção do público, não só no mundo do rock, mas em escala mundial. A cobertura da imprensa sobre John e Yoko durante os cinco anos em que eles supostamente não estavam fazendo nada foi imensa.

Mas você não estava compondo muito durante esses anos.

Eu não compus droga nenhuma... Sabe, ter um filho foi um grande acontecimento para nós – as pessoas podem esquecer quanto tentamos ter um filho e os muitos abortos e os momentos em que Yoko ficou entre a vida e a morte... e ainda tivemos um natimorto e um monte de problemas com drogas, muitos problemas pessoais e públicos que nós mesmos arranjamos ou que nossos amigos trouxeram. Mas enfim. Nós nos colocamos numa situação estressante, mas conseguimos ter o filho que queríamos havia dez anos e, meu Deus, nós não íamos estragar isso. Nós não nos *mexemos* por um ano, eu comecei a fazer ioga com uma senhora de cabelo grisalho da TV [*rindo*]. Então passamos por tudo isso e estávamos numa posição em

que podíamos nos dar o luxo de nos afastar da profissão que nos rendia dinheiro para ficar só com o bebê.

Nunca se pode contentar todo mundo. As pessoas criticavam você por não compor e gravar, mas às vezes esquecem que os seus três discos anteriores — *Some Time in New York City*, *Walls and Bridges* e *Rock'n'Roll* — não foram universalmente aclamados... principalmente o *agitprop Some Time in New York City*, que incluía canções como “Attica State”, “Sunday Bloody Sunday” e “Woman Is the Nigger of the World”.

É, foi o que realmente mexeu com todo mundo. Yoko chama isso de “Bertolt Brecht”, mas, como sempre, eu não sabia quem era até ela me levar para ver *A Ópera dos três vinténs* quatro anos atrás, numa produção de Richard Foreman, e depois vi o álbum sob essa luz. Eu me sentia sempre irritado pela aspereza do som, mas estava consciente, fazendo aquilo como um jornal com erros de impressão, as datas e os fatos não estão certos, mas tem essa postura de “tem que sair na sexta-feira”.

Mas eu já fui atacado muitas e muitas vezes... e desde o começo. “From Me to You” foi considerada “abaixo do nível dos Beatles”, não se esqueça. Essa foi a resenha da *NME* [*New Musical Express*].

Eles escreveram isso?

Exatamente. “Abaixo do nível dos Beatles.” Jesus Cristo, *desculpe-me*. Talvez não fosse tão bom quanto “Please Please Me”, sei lá, mas “abaixo do nível”? Nunca esqueci esse episódio porque sempre considerei o fato interessante. E sabe quanto a crítica falou mal dos álbuns da Plastic Ono? Eles estraçalharam a gente! “Lamúria simplista e autocomplacente” – essa foi a tônica principal. Os mesmos merdas que vaiaram Dylan por tocar instrumentos elétricos. Porque aqueles álbuns eram nós mesmos, percebe, e não sobre Ziggy Stardust ou Tommy. *Imagine* foi bem aceito, mas não a letra, que eles chamaram de “ingênua”, por tentar imaginar que não existem coisas como países e nacionalidades. E claro que eles escreveram que faltava a *Walls and Bridges* a “realidade sólida” de “Mother” e “Working Class Hero” do meu álbum da Plastic Ono. E *Mind Games* eles *detestaram*.

E não é só *comigo*. Veja Mick, por exemplo. Mick vem produzindo material de boa qualidade há vinte anos, e eles dão uma folga? Ninguém vai dizer: “Olha só, ele é o número um, está com 36 anos e lançou uma linda música, ‘Emotional Rescue’.” Eu gostei, um monte de gente gostou. E Deus ajude Bruce Springsteen quando decidirem que ele não é mais Deus. Eu nunca o vi tocar – não sou grande fã de música “ao vivo” –, mas ouvi muitas coisas boas sobre ele de gente que respeito, e de repente posso até sair de casa para ver um show. No momento os fãs dele estão felizes. Ele está falando de bebedeiras, automóveis, sair atrás de garotas e tudo o mais, e esse é mais ou menos o nível de que eles gostam. Mas, quando ele começar a encarar o próprio sucesso e ficar mais velho, e ter que continuar produzindo, vão se virar contra ele, e espero que ele sobreviva. Ele só precisa olhar para mim e para Mick. São altos e baixos, altos e baixos – claro que sim, o que nós somos, máquinas? O que eles querem do sujeito, querem que se mate no palco? Querem que eu e Yoko nos matemos no palco? O que poderia fazer esses merdas felizes? Mas, quando eles disseram que “From Me to You” estava abaixo do nível dos Beatles, foi quando percebi que temos que seguir em frente, existe uma espécie de sistema em que você entra na roda e tem que continuar girando.

Observando as rodas girar. O que são essas rodas?

O universo todo é uma roda, certo? Rodas girando e girando. São minhas próprias rodas, basicamente. Mas, você sabe, observar a mim mesmo é como observar qualquer um. E eu me observo através do meu filho também.

A coisa com o filho é... *ainda* é difícil. Eu não sou o melhor pai do mundo, estou fazendo o melhor possível. Mas sou um sujeito muito irritadiço, e fico deprimido. Tenho meus altos e baixos, altos e baixos, e ele precisa lidar com isso também – me afastando dele e depois se aproximando, me afastando e se aproximando. Não sei quanto isso vai afetá-lo mais tarde na vida, mas eu estive lá *fisicamente*.

Todos somos egoístas, mas acho que os chamados artistas são *completamente* egoístas: colocar Yoko ou Sean ou o gato ou qualquer um na cabeça em lugar de mim mesmo – eu e meus altos e baixos e meus problemas bobos – é uma luta. Claro que existem alegrias e recompensas, mas ainda assim...

Então você luta contra os seus instintos egoístas naturais.

Pois é, é igual a usar drogas ou comer porcarias e não fazer exercícios. É difícil assim se dar a um filho, não é natural de jeito algum. Talvez seja a maneira como todos fomos criados, mas é muito difícil pensar no outro, mesmo no próprio filho, pensar nele *de verdade*.

Mas você estava pensando nele numa canção como “Beautiful Boy”.

Sim, mas isso é fácil... é como *pintar*. Gauguin se enfiou no Taiti para pintar um grande quadro para a filha – se a versão cinematográfica que eu vi for verdadeira, certo? Então ele está na porra do Taiti pintando um quadro para ela, e ela morre na Dinamarca, ela não o via havia vinte anos ou coisa assim, ele tem uma doença venérea e perde o juízo no Taiti – e aí morre e a pintura pega fogo e por isso ninguém vê a obra-prima da vida dele. E eu estou sempre pensando em coisas como essa. Por isso faço uma música sobre o meu filho, mas teria sido melhor para mim passar o tempo em que criei a porra da música jogando bola com ele. A coisa que mais tenho dificuldade em fazer é *brincar*... o resto eu consigo fazer, tudo.

Você não consegue brincar?

Brincar eu não consigo. Tento inventar coisas, consigo desenhar, consigo ver TV com ele. Nisso eu sou ótimo, consigo assistir a qualquer lixo, desde que não precise me mexer, e consigo falar e ler para ele, levar para tomar um café e coisas assim.

Isso é estranho, porque os seus desenhos e tantas músicas que você criou são realmente divertidos.

Provavelmente isso veio mais do Paul do que de mim.

Mas e quanto a “Good Morning Good Morning”? Essa é uma das suas. É uma bela música, um apanhado divertido de um dia na vida de um sujeito mais velho que anda sem objetivo pela cidade depois do trabalho porque não está acontecendo nada e está tudo fechado, todo mundo está meio dormindo e ele não quer voltar para casa, por isso passa pela escola onde estudou e começa a olhar as garotas e depois vai a um show e não tem nada a dizer, mas tudo bem.

Ah, aquilo foi só um exercício. Eu só tinha uma semana para criar músicas para o *Pepper*. “Good Morning Good Morning” era uma propaganda do Corn Flakes da Kellogg’s na época – para você ver como eu estava desesperado por uma música.

O que eu entendi quando li “Lennon Remembers” [“Lembranças de Lennon”, a lendária entrevista de 1970 a Jann Wenner], ou a última entrevista para a *Playboy* [conduzida por David Sheff em setembro de 1980], foi que estou sempre me queixando de quanto é *difícil* criar e de quanto *sofro* quando estou criando – de que quase todas as músicas que já criei foram uma tortura absoluta.

A maioria foi uma tortura?

Total. Sempre achei que não tinha nada ali, que é uma merda, não é bom, não está fluindo, isso é um lixo... e, mesmo quando flui, eu penso: “Que merda é essa?”

Isso soa como constipação, de certa forma.

É simplesmente *estupidez*. Eu penso: “Essa foi difícil, meu Deus, eu estava numa péssima.” [Rindo] Depois percebo que venho dizendo isso todos esses anos sobre todas as gravações e todas as músicas, sabe, menos as cerca de dez músicas que os deuses nos dão e que saem do nada.

As músicas que você compôs para *Double Fantasy* saíram com mais facilidade?

Não mesmo, na verdade eu levei cinco anos para conseguir criar. Constipado por cinco anos, e depois diarreia durante três semanas! [Rindo] A criação física foi feita num período de três semanas. Tem uma história zen que Yoko me contou uma vez – e acho que posso ter contado no “Lembranças de Lennon” ou na “Playboy Forgets”: Um rei mandou um mensageiro até um artista pedindo uma pintura, pagou ao artista em dinheiro, e o artista disse: “Tudo bem, volte depois.” Passa-se um ano e o mensageiro volta e diz: “O rei está esperando o quadro”, e o pintor responde: “Ah, espere um pouco”, e faz o desenho no ato, na frente dele, e fala: “Pronto.” E o mensageiro diz: “Como assim? O rei pagou 20 mil paus por essa merda, e você faz isso em cinco minutos?” E o pintor responde: “Sim, mas eu passei dez anos pensando.” E não haveria jeito de eu ter criado as músicas de *Double Fantasy* sem esses cinco anos.

NESSE MOMENTO, Yoko entrou na sala para anunciar que alguém dizendo ser George Harrison tinha acabado de ligar e queria vir agora mesmo. “Claro que não é George”, murmurou John. “Provavelmente ele está viajando de ácido”, sugeriu Yoko. “Eu disse a ele: ‘Posso fazer algumas perguntas?’ ‘Não’, o cara respondeu, ‘não posso perder tempo com essas coisas, Yoko.’ Aí eu desliguei, telefonei para o George e descobri que ele estava dormindo.” Comecei a rir, e John falou: “Nós também damos risada, sabe? Meu Deus. Se não ríssemos, ficaríamos loucos, não é? Sabe que durante toda a gravação de *Double Fantasy* nós recebíamos telefonemas constantes para Harry Nilsson, pois as pessoas lembravam que eu estava com Harry sete anos atrás.” [Rindo] “E como vocês conseguem manter o senso de humor?”, perguntei. “Eu vivo com Yoko!”, respondeu John, dando risada.

Yoko aproveitou a oportunidade para dar a John um exemplar recente da *Playboy* japonesa, que trazia um artigo sobre eles. “Foi legal da parte deles mostrar o bebê só de costas”, observou John sobre uma das fotos. “Não quero fotos do Sean rodando por aí. A maioria das celebridades, assim que tem um filho, estampa o fato na primeira página: *Nós acabamos de ter um filho!* Não estou interessado nisso. É perigoso. Sabe, não temos a pretensão de ser pessoas normais – não temos a pretensão de morar num pequeno chalé ou tentar transformar nosso filho numa criança comum, porque não é possível ele ser uma pessoa comum, sendo filho de pais famosos. Tentei essa jogada com Julian, mandando-o para uma escola pública de classe trabalhadora, misturando-o com as pessoas, mas cuspiam e cagavam nele por ser famoso, como elas costumam fazer. Até que a mãe dele acabou dizendo para eu não encher o saco: ‘Vou pôr Julian numa escola particular, o garoto está sofrendo.’”

John começou a folhear a *Playboy*. “Olha só esses peitos da página central da revista”, falou, partilhando generosamente a revista comigo. “São lindos. Eles não podem mostrar xoxotas, só peitos. Antes da chegada dos cristãos, os japoneses eram absolutamente livres sexualmente, como os taitianos – não de uma forma imoral, era natural para eles.” “E foram os cristãos que mudaram isso?”, perguntei. “Foram”, respondeu John, “os cristãos não deixaram que continuassem com pinto e bolas. Foram os judaico-cristãos, só para envolver você também.” “Você tem razão”, admiti, “é tudo culpa minha!”

“Deixa para lá, deixa para lá”, disse John, batendo no meu ombro. “Mas é melhor continuarmos com isso porque você só tem até segunda-feira. Pode continuar perguntando.”

É interessante que nenhuma estrela do rock’n’roll de que consigo me lembrar tenha feito um álbum com a esposa ou quem quer que seja, abrindo mão de metade do disco.

Foi a primeira vez que fizemos a coisa desse jeito. Sei que fizemos outros álbuns juntos, como *Live Peace in Toronto 1969*, em que um lado foi meu e outro de Yoko. E tentamos isso com a Plastic Ono Band, mas aí fizemos em dois discos separados, apesar de os dois terem fotos semelhantes nas capas. Mas o meu, que chamo de álbum “Mother”, por causa da faixa “Mother”, foi mais falado que o dela, e o dela ficou meio de lado, embora muita gente agora esteja curtindo. Mas *Double Fantasy* é um diálogo, e nós ressuscitamos, de certa forma, como John e Yoko – não como John, o ex-beatle, e Yoko e a Plastic Ono Band. Somos apenas nós dois, e nossa posição foi de que, se o disco não vendesse, seria um sinal de que as pessoas não queriam mais saber de John e Yoko – não queriam mais John ou não queriam John com Yoko ou talvez só quisessem Yoko, sei lá. Mas, se eles não quisessem os dois, não estávamos interessados. E isso é só o começo para nós. Em toda a minha carreira, eu só escolhi para trabalhar – por mais de uma noite, digamos, como com David Bowie ou Elton John – duas pessoas: Paul McCartney e Yoko Ono. Certo? Eu levei Paul para o grupo original, os Quarrymen; ele trouxe George e George trouxe Ringo. Eu pude escolher se eles entrariam ou não, mas o único movimento inicial que fiz foi trazer Paul McCartney para o grupo. E a segunda pessoa que me interessou como artista, com quem pudesse trabalhar, foi Yoko Ono. Não foram más escolhas.

No momento, o público é o nosso único critério: você pode ter como meta um público pequeno, um público médio, mas eu gosto do grande público. E tomei minha decisão na escola de arte, se vou ser definido como um artista, quero o máximo de exposição, não só pintar meus quadrinhos no sótão e não mostrar para ninguém. Se for assim, continue pintando seus quadrinhos no sótão e não mostre a ninguém, ok?

Quando entrei na escola de arte, tinha um monte de carinhas e garotas descolados, principalmente garotos, andando com tinta no jeans e parecendo artistas. E todo mundo falava muito e conhecia todos os tipos de pincéis e falava sobre estética, mas todos acabaram virando professores de arte ou pintores de fim de semana. Eu não consegui nada na escola de arte a não ser um monte de garotas, muita bebida e a liberdade de estar numa faculdade e me divertir. Gostei demais, mas, em termos de arte, eu nunca aprendi coisa nenhuma.

Você sempre teve um estilo característico e brincalhão de desenho — é só pensar no seu livro *In His Own Writing*, ou na capa e no encarte de *Walls and Bridges*, ou nos cartuns “lennonescos” facilmente identificáveis.

Eu fiz os desenhos de *Walls and Bridges* quando tinha dez ou onze anos. Descobri na escola de arte que tentaram me tirar aquilo, tentaram me impedir de desenhar como eu desenhava naturalmente, mas eu não deixei que fizessem isso. Só que nunca me aprofundei muito em cartuns. Alguém disse que os cartunistas são pessoas com um bom talento criativo que têm medo de fracassar como pintores, por isso fazem humor. Meus cartuns, para mim, são como a pintura japonesa – se você não acerta na primeira linha, pode rasgar. Yoko me explicou um pouco essa noção quando nos conhecemos, e quando ela viu o que eu desenhava falou: “É assim que eles fazem no Japão, você não precisa fazer mudanças... é isso aí!”

Yoko e eu temos formações culturais diferentes, mas basicamente precisamos nos comunicar. Não estou interessado em pequenos grupos de elite me seguindo e me reverenciando. Estou interessado em comunicar o que eu quiser dizer e produzir, e da maneira mais ampla possível, e essa maneira é o

rock'n'roll, até onde sei. Então, esteja trabalhando com Paul ou Yoko, Bowie ou Elton, é sempre com o mesmo fim, seja qual for – autoexpressão, comunicação ou simplesmente ser como uma árvore, florindo e secando, florindo e secando. Por isso não vou jamais entrar nessa disputa de “esse álbum em comparação àquele álbum, essa música em comparação àquela música, essa rosa em comparação àquela tulipa ou àquela margarida”. É irrelevante.

Dizem que quando uma flor se abre muitas se abrem ao mesmo tempo, e é primavera em toda parte. Isso mesmo.

Na música “Hard Times Are Over”, de Yoko, parece haver um grupo de gospel cantando no fundo, atrás da voz de Yoko.

É um grupo de gospel [Benny Cummings Singers e Kings Temple Choir]. Eles eram lindos. Pouco antes da gravação, de repente todos se deram as mãos e começaram a rezar, e Yoko chegou a chorar, e foi emocionante porque é bem a nossa seara – seja Jesus ou Buda, para nós tudo bem, qualquer um serve, qualquer um está bom para nós. Então lá estavam eles, de mãos dadas antes da gravação, cantando “Obrigado, Jesus, obrigado, Senhor”, e eu: “Grava isso! Você está gravando isso?” E é o que você ouve, exatamente como aconteceu – “Obrigado, Jesus, obrigado, Senhor” –, e logo depois entra a música.

No final da sessão, eles agradeceram a Deus, agradeceram ao nosso coprodutor, Jack Douglas, nos agradeceram pelo trabalho, e nós agradecemos a eles também. E foi o mais perto que cheguei de uma missa gospel – Phil Spector costumava falar dessas coisas e eu sempre quis viver essa experiência, mas tinha medo de ir. Isso foi o mais perto que cheguei, e foi simplesmente lindo.

Era um dia de semana, com toda a pressão – entrar e sair do estúdio –, e todas as crianças estavam lá, crianças, comidas, biscoitos e canto e “Graças a Deus”. Foi glorioso. Inserir o coro gospel naquela música foi o ponto alto da sessão.

Em *Double Fantasy*, notei uma colagem de sons mágica e misteriosa que divide sua música “Watching the Wheel” de “Yes, I’m Your Angel”, o encantador tema de Yoko inspirado nos anos 30. A gente ouve o que parece ser a voz de um mascate, os sons de uma carroça puxada a cavalo, depois uma porta batendo e algumas frases musicais tocadas em um piano e um violino num restaurante.

Eu digo o que foi. Uma das vozes sou eu dizendo: “Deus o abençoe, homem, obrigado, homem, ponha uma moeda na palma da minha mão, você tem uma expressão de sorte”, é o que dizem os ingleses que pedem esmola ou gorjeta, e é o que você me ouve murmurando. E depois recriamos os sons do que Yoko e eu chamamos de Sala dos Morangos e do Violino – o Palm Court no hotel Plaza. Gostamos de ir lá às vezes ouvir aquele violino antigo e tomar chá com morangos. É romântico. Então a imagem é a seguinte: tem uma espécie de profeta de rua, o tipo do cara da esquina do Hyde Park que fica só olhando as rodas girarem. E as pessoas jogam dinheiro no chapéu dele – nós simulamos isso em estúdio, fizemos uns amigos nossos andar de um lado para o outro jogando moedas num chapéu – e ele diz: “Obrigado, obrigado”, e daí você sai na carruagem, dá uma volta por Nova York e entra num hotel e os violinos estão tocando e vem uma mulher e diz, cantando, que é um anjo.

Em “Yes, I’m Your Angel”, Yoko diz que está no seu bolso e que você está no medalhão dela, e a música depois emenda com “Woman”, que soa um pouco como o poema de um trovador para uma dama medieval.

“Woman” surgiu numa tarde de sol nas Bermudas, quando de repente me bateu o que as mulheres fazem por nós. Não só o que minha Yoko faz por mim, apesar de eu estar pensando em termos pessoais... mas a

verdade é sempre universal. O que me ocorreram foram todos os jogos e truques – não importa a história, o chauvinismo e todas as coisas de que as feministas falam, mas tudo o que eu considerava natural, porque é a forma como fomos criados. As mulheres *realmente* são o outro lado do céu, e eu murmuro isso no começo da música. Ou é “nós” ou não é nada. A música veio desse jeito, eu não quis enfeitar muito nem deixar mais sofisticada, e me lembra uma faixa dos Beatles – eu digo que é uma coisa de “beatle John” –, apesar de não ter sido minha intenção que soasse como uma faixa dos Beatles. Foi composta da mesma forma como criei “Girl” muitos anos atrás – meio que me pegou como uma enchente, e saiu já desse jeito. “Woman” é a versão adulta de “Girl”.

Sei que Yoko se interessa muito pela arte e por antiguidades do antigo Egito, e que vocês têm uma pequena coleção desses objetos em casa. Em relação ao “outro lado do céu”, é interessante que na mitologia do Egito antigo o céu era personificado pela deusa Nut — ela não era a Mãe Terra — e a terra era personificada pelo deus Neb. E, de fato, em “Yer Blues” você diz: “*My mother was of the sky/ My father was of the earth.*”²⁰

Mas eu *chamo* Yoko de “mãe”, assim como nosso presidente eleito [Ronald Reagan] chama a mulher de “mamãe”. Quem não tem filhos acha isso estranho, mas, em geral, quando você tem uma criança em casa, tende a se referir ao outro desse jeito. Yoko me chama de “papai” – pode ser freudiano, mas também pode significar que Sean se refere a mim como “papai”. Às vezes eu a chamo de “mãe”, porque costumava chamá-la de “madre superiora” – você pode ver nos malditos discos dos Beatles, em “Happiness Is a Warm Gun”. Ela é a madre superiora, ela é a Mãe Terra, é a mãe do meu filho, é minha mãe, é minha filha... a relação passa por muitos níveis, como a maioria das relações. Mas não existe nenhuma estranheza profunda nisso.

As pessoas estão sempre nos julgando e nos criticando, ou se concentrando no que a gente está tentando dizer num pequeno disco, numa pequena música, mas para mim é toda uma vida de trabalho. Desde os desenhos e a poesia da juventude até quando eu morrer – tudo faz parte de uma grande produção. E eu não preciso anunciar que esse álbum é parte de um trabalho maior: se não parece óbvio, esqueça. Mas deixei uma pequena pista no começo de *Double Fantasy* – os sinos em “(Just Like) Starting Over”. A abertura do disco é um “sino dos desejos” de Yoko. E é como o começo de “Mother” no meu álbum da Plastic Ono, que tinha um sino fúnebre bem lento. Então, levou um bom tempo para sair daquele lento sino fúnebre de igreja e chegar a esse sininho de felicidade. E essa é a conexão. Para mim, meu trabalho é uma peça só.

Em “Woman” você também conta que Yoko fez com que você expressasse os seus sentimentos interiores e agradece por ela “me mostrar o significado do sucesso”.

Não estou dizendo que ter sucesso como artista famoso e celebridade não é bom, mas também não estou dizendo que é ótimo. Uma coisa em “Working Class Hero” que ninguém entendeu bem foi que era para ser irônica. Não tinha nada a ver com socialismo, tinha a ver com “Se você quer fazer essa viagem, você vai chegar aonde eu estou, e isso é o que você vai ser – um sujeito choramingando num disco, certo? Se você quer fazer isso, vai nessa”. Porque eu tive sucesso como artista e já me senti feliz e infeliz, e quando era um desconhecido em Liverpool ou em Hamburgo eu me sentia feliz e infeliz. Mas o que Yoko me ensinou foi que o *verdadeiro* sucesso – o sucesso da minha personalidade, o sucesso da minha relação com ela e com meu filho, minha relação com o mundo – é ser feliz quando acordo. Não tem nada a ver com a máquina do rock ou com a *não* máquina do rock.

O que eu deveria ser, uma espécie de mártir que não devia ser rico? Quando eu estava nos Beatles eles me criticaram por ganhar dinheiro? Em retrospecto, já ganhei muito dinheiro desse jeito, e gastei muito dinheiro, e com certeza foi muito divertido, eu não joguei tudo fora – que tal o Rolls-Royce

psicodélico? Mas, por ignorância, já perdi muito dinheiro e dei um bocado de dinheiro, talvez por conta de um coração caridoso equivocado, sei lá. Então por que estão me atacando por ganhar dinheiro agora? Porque estamos associados a causas radicais, feminismo e o movimento contra a guerra. É preciso ser pobre para ser contra a guerra? Existem muitos socialistas na Câmara dos Lordes, do que eles estão falando? Quer dizer, se eles querem um homem pobre, podem seguir Jesus. E não só ele é pobre, ele está morto!

Recentemente um idiota escreveu uma matéria de capa sobre mim na *Esquire* [O virulento artigo “John Lennon, Where Are You?” (John Lennon, onde você está?), do jornalista Laurence Shames, publicado na edição de novembro de 1980. Nele, Shames escreveu: “Eu estava procurando o Lennon que estava sempre com a língua afiada, que ofendia todo mundo sem pensar duas vezes. Meu Lennon era um palhaço amargo, um homem de erros extravagantes e grande resistência, um bebezão, um homem que às vezes buscava a verdade de maneira patética, cujo semblante dolorido, apatetado, determinado e paranoico era o símbolo e a confiança de sua era ... O Lennon que encontrei é um homem de negócios de quarenta anos que assiste muita televisão, tem 150 milhões de dólares, um filho por quem ele baba e uma mulher que intercepta suas ligações telefônicas ... É verdade, John? Você desistiu mesmo?] Esse sujeito passou vinte meses caçando vacas e jardineiros e histórias. Eu estou ocupado gravando um disco, e esse babaca estava procurando vacas. É foda, cara, do que eles estão falando? O que eu deveria ter comprado... escravos? Prostitutas? [*Rindo*] Eles encham a cabeça de esgoto para vender revistas, vender produtos que as pessoas não têm como comprar, de que não precisam, mas têm de substituir a cada três meses... e me acusam do quê? Esse sujeito é o tipo da pessoa que estava apaixonada e de repente começa a odiar – um amante rejeitado. Nem conheço esse merda, mas ele estava caçando uma ilusão, se apaixonou por ela e agora odeia outra ilusão. Nenhuma das pessoas que ele descreve jamais existiu, está só na cabeça dele. Não tem nada a ver comigo – ele podia estar falando de Greta Garbo, certo?

Esses críticos e as ilusões que criam em relação aos artistas – é como uma idolatria. Como aqueles garotos que só gostavam da gente enquanto estávamos em Liverpool; um monte deles nos abandonou quando ficamos conhecidos em Manchester, certo? Acharam que tínhamos nos vendido. Os ingleses ficaram chateados quando ficamos conhecidos em... Que merda é essa? Eles só gostam da gente quando estamos subindo, e quando chegamos lá em cima eles não têm nada mais a fazer senão cagar em cima da gente. Gostam de imaginar que podem criar e destruir pessoas, mas isso não é verdade. Eu não posso mais estar em ascensão, assim como não posso mais ter 25 anos. Não posso ser o que era cinco minutos atrás, por isso não vou perder tempo pensando sobre o que eles vão dizer ou o que vão fazer. A maioria tem metade da minha idade e não sabe merda nenhuma de nada que aconteceu antes de 1970. O que eles querem são heróis mortos, como Sid Vicious e James Dean. Não estou interessado em ser a merda de um herói morto... Então é melhor esquecer, esquecer.

Sabe o que Eugene O’Neill falou sobre os críticos? “Adoro todos os ossos da cabeça deles.” Olha só, a única maneira de lidar com críticos é passar por *cima* deles e ir *direto* ao público. Foi o que nós fizemos com os Bed-Ins e com os álbuns *Two Virgins* e os da Plastic Ono, é o que estamos fazendo agora. O disco já é um sucesso, não importa o que escrevam a respeito. E a gente tem resposta de todos os tipos de gente – algumas cartas são endereçadas só a mim, algumas só à Yoko, mas a maioria é para nós dois. Recebemos uma carta de uma garota de cinco anos que mora na Austrália – isso me deixa emocionado, essa é a parte que me afeta. E também me sinto comovido por cartas que recebemos do Brasil, da Polônia ou da Áustria, lugares a respeito dos quais não costumo pensar. Um garoto que mora em Yorkshire escreveu uma carta comovente sobre ser ao mesmo tempo oriental e inglês e se identificar com John e Yoko. O esquisitão da turma. Tem muitos garotos que se identificam com a gente – nós enquanto casal, um casal birracial que defende o amor, a paz, o feminismo e as coisas positivas do mundo. É com eles que nós estamos falando.

Mas a imprensa está sempre olhando o pescoço da girafa passando pela janela – é assim que o jogo acontece. Por isso não tem jeito de eles irem adiante. E será que alguém lê o que esses críticos escrevem? Dá para pensar que não aconteceu nada na literatura – não existiu William Burroughs, Ginsberg, Dylan. Se você acreditar no que essa gente escreve, vai achar que não aconteceu nada. Eles nos criticam pelo que estamos fazendo e pela maneira como estamos fazendo, e fazem isso num estilo de redação de escola, com palavras de três sílabas.

A maior parte do ressentimento mesquinho vem principalmente dos críticos de rock dos anos 60, que estão chegando àquela idade em que a barriga de cerveja começa a aumentar. Os mais jovens estão na new wave, e alguns dos mais velhos tentam entrar nessa, mas na verdade não apreciam, preferiam ouvir *Sgt. Pepper*, *Exile on Main Street*, *Highway 61 Revisited* ou seja lá o que for. E os críticos de rock dos anos 60 estão mais presos aos anos 60 do que gostariam de admitir, e estão se tornando os nossos pais... e o trabalho do artista não é se prender a *nenhum* período, sejam os anos 60, 70 ou 80. A maior parte desses críticos não teve a coragem de alguém como Jon Landau [crítico musical, produtor de discos e empresário de Bruce Springsteen] de sair dessa e *fazer* alguma coisa. Eu admiro Lester Bangs, que é músico e também crítico, e tenho certeza de que muitas vezes ele caga em cima de mim, e tenho certeza de que Landau, no seu tempo, deve ter me amado e me odiado. Eu tive as duas coisas da maioria dos críticos mais importantes. Mas ao menos alguns deles *fazem*. Como eu disse em “Lembranças de Lennon”, como disse na escola de arte, eu sou um *fazedor*, não um voyeur... E não tenho nada a esconder. Lembra dessa música?

“Everybody’s Got Something to Hide Except Me and My Monkey”, em que você canta sobre o seu interior estar fora e o seu exterior estar dentro, e o seu exterior estar dentro e o seu interior estar fora.

Certo, mas o que disseram os críticos? “Um tanto primário, sem imagética.” Talvez eu devesse ter dito: “O seu interior é como um suco de baleia pingando de uma espuma fermentada da DST de um adolescente na Times Square enquanto eu injeto minha cara branca de palhaço com heroína e me apresento com um tênis de couro vermelho.” Talvez assim eles gostassem, certo?

Essa foi ótima, parece Allen Ginsberg.

Certo, qualquer um pode dar uma de Ginsberg – e eu gosto do Ginsberg. Mas tente desbastar tudo e chegar ao âmago da questão – é isso que eu sempre tento escrever, a não ser por um ocasional “Walrus”. Não estou interessado em descrever a porra da árvore. Estou interessado em subir na árvore ou estar embaixo da árvore.

“No one I think is in my tree.”²¹

É, bem, isso foi imagético. Porque na época eu estava mais consciente de mim mesmo e paranoico. Foi aquela coisa de não saber se “estou ou não louco”. As eternas perguntas.

Ao longo de todo o seu trabalho, sempre houve uma forte intenção de inspirar as pessoas a serem elas mesmas e se juntarem para tentar mudar as coisas. Estou me referindo, é claro, a músicas como “Give Peace a Chance”, “Power to the People” e “Happy Xmas (War Is Over)”.

E continua havendo. Se você ler no vinil ao redor do logotipo do novo disco [o single de doze polegadas “(Just Like) Starting Over”] – o que toda a garotada já fez do Brasil à Austrália, passando pela Polônia –, vai ver que está escrito: um mundo, um povo. Então nós continuamos. “Dar uma chance à paz”, não “atirar nas pessoas pela paz”. “Tudo o que você precisa é de amor”: é muito difícil, mas eu acredito absolutamente nisso.

Todo mundo quer acabar com as guerras, mas não se pode ficar sentado esperando isso acontecer. É como disseram depois do Holocausto. “Primeiro eles vieram pegar os judeus, e eu não disse nada porque não sou judeu. Depois eles vieram me pegar, e não tinha ninguém sobrando para falar por mim.” Hoje é a mesma coisa, só que não num panorama tão horrível e premente. Mas primeiro é preciso estar *consciente* e imaginar que não existem países, não se trata de “esta é a resposta para o universo, vamos nos livrar dos passaportes amanhã”.

Antes de qualquer coisa, *conceber* a ideia de não haver país, não haver passaporte. Se você estiver defendendo um país, já não há mais nada por que lutar. Já dissemos isso um milhão de vezes – primeiro nós concebemos o voo, depois voamos. Demorou muito tempo para ganhar o ar, tivemos muitas penas coladas derretendo debaixo do sol e tudo isso, mas conceber a ideia foi o primeiro movimento.

Não somos os primeiros a dizer “Imagine que não há países” ou “Dê uma chance à paz”, mas estamos levando a tocha, como a tocha olímpica, passando de mão em mão, para cada um, em cada país, cada geração... e é esse o nosso trabalho. Não viver de acordo com a expectativa de alguém – rico, pobre, feliz, não feliz, sorrindo, sem sorrir, usando o jeans certo, não usando o jeans certo.

Não estou pretendendo ser Deus, nunca declarei ser puro de alma, nunca declarei ter as respostas para a vida. Só faço músicas e respondo às perguntas da forma mais honesta possível, mas *apenas* tão honestamente quanto posso responder – nem mais nem menos. Não posso corresponder às expectativas de outras pessoas em relação a mim, pois elas são ilusórias. Não posso ser um punk em Hamburgo ou em Liverpool porque agora estou mais velho. Agora eu vejo o mundo através de outros olhos. Mas ainda acredito na paz, no amor e na compreensão, como disse Elvis Costello. O que há de tão engraçado na paz, no amor e na compreensão? Está na moda ser ambicioso e marcar seu vizinho com uma cruz, mas nós não somos de seguir a moda.

É como na sua música “The Word”.

É, a palavra é “amor”.

“*Why in the world are we here?/ Surely not to live in pain and fear*”²² — isso é de “Instant Karma!”. E essa é a ideia por trás de todo o seu trabalho e da Yoko... como ela diz em sua nova composição, “Beautiful Boy”, nunca devemos ter medo de chorar ou ter medo de sentir medo. Achei isso lindo.

Isso é lindo. Eu sinto medo com frequência, mas não tenho medo de sentir medo, apesar de ser sempre assustador.

Quando Yoko canta “Os tempos difíceis acabaram”, ela acrescenta: “por enquanto.” Ela não diz que os tempos difíceis são para sempre.

Não, não. Ela sabe das coisas. [*Rindo*] Mas, ao menos quando estiver tudo bem, vamos aproveitar! O que mais dói é tentar *não* ser você mesmo. As pessoas passam um bocadinho de tempo tentando ser outra pessoa, e acho que isso leva a doenças terríveis. Talvez até câncer ou coisa assim. São muitos os caras durões que morrem de câncer, você já deve ter percebido: John Wayne, Steve McQueen. Acho que tem algo a ver – sei lá, não sou especialista – com viver sempre preso a uma imagem ou uma ilusão deles mesmos, suprimindo uma parte de si, seja o lado feminino ou o lado do medo.

Uma vez ouvi um tipo chato, tipo o Blue Meanie de *Yellow Submarine*, dizer: “Sabe, esse John Lennon realmente tem uma visão exagerada de si mesmo.”

Explique.

Acho que ele estava se referindo a um comentário que você fez dizendo que às vezes se sente um fracassado e outras vezes se sente um deus todo-poderoso.

Bom, todos nós pensamos assim, não é? Todo mundo passa por isso. Quando uma coisa é impressa, parece que foi escrita por Moisés nas tábuas da lei. A gente tem que aceitar a realidade de que o que sai da nossa boca vira um texto impresso. E depois de anos e anos respondendo basicamente às mesmas perguntas, inúmeras vezes, a gente tende a reduzir tudo à forma mais simples, e a forma mais simples é que em alguns dias todos nos sentimos todo-poderosos, e todos nos sentimos nada-poderoso em outros, e é só isso que estou dizendo. Às vezes você se olha no espelho e “Oh, não é uma maravilha?”. E outras vezes “O quê, eu odeio tudo isso!”. Não conheço ninguém que não seja assim. Às vezes você se ama, às vezes se odeia, e, como acredito que todos contemos Deus e todos somos Deus, daí eu pensar que sou Deus todo-poderoso alguns dias, porque acho que *todos* somos Deus todo-poderoso. Eu me comparo a qualquer outra criatura, viva ou morta, o potencial está em mim como está em qualquer um de nós para ser Deus ou o diabo, Picasso ou Norman Rockwell ou Charles Schulz, o criador do Charlie Brown.

Em “Instant Karma!” você pergunta se realmente pensamos que somos superastros, e então nos diz que é *exatamente* isso o que somos.

É claro, é claro.

Essas músicas na verdade respondem a essas perguntas.

Sim, está em todas as músicas, mas as pessoas se esquecem da música que veio antes. É a girafa passando pela janela outra vez.

Na sua nova música, “*Watching the Wheels*”, você canta: “*People asking questions lost in confusion/ Well I tell them there’s no problem, only solutions.*”²³ Mas tem gente que não acredita muito em soluções.

Bom, isso é problema deles. Eu não cheguei a uma versão perfeita da arte de viver – estou aprendendo, e provavelmente vou chegar ao cúmulo ainda aprendendo. Quando alguém passa a vida se concentrando num problema, é só isso o que ela faz. Mas, se alguém prefere pensar na solução, o problema tende a desaparecer. Descobri isso por tentativa e erro, e não posso fazer isso assim. [*Estala os dedos*] Mas o que estou dizendo nessa música é o seguinte: eu descobri isso, o que *vocês* acham? Então estou apenas respondendo às perguntas que as pessoas vêm me fazendo nas cartas que recebi durante os últimos cinco anos. Teria sido mais aceitável se eu tivesse respondido a essas perguntas fazendo um filme chamado *Love Story*, com Ryan O’Neal no papel de John e Ali MacGraw fazendo Yoko – ou intitulado *Fred and Ada* e vestidos de palhaço? Talvez, mas não é o nosso estilo. Nós somos as pessoas que fizeram os Bed-Ins pela Paz, que foi o nosso Living Theater, e a nossa vida é a nossa arte.

Percebi que em quase todas as suas entrevistas eles sempre perguntam: “O que você acha de Paul, George e Ringo?”

Certo. Os jornalistas sempre me pedem para contar a história de como compus “Strawberry Fields”, e eu costumo responder: “Ok, eu estava fazendo o filme *Que delícia de guerra* em Almería, na Espanha, os Beatles tinham acabado de parar de fazer shows, eu estava passando por esse trauma, e quando entrei no estúdio não gostei da atitude do Paul.” Mas isso foi *naquela* época, não estou falando de *agora*. Encontrei Ringo dois dias atrás, e posso citar centenas de motivos pelos quais eu poderia estar bravo com ele por alguma coisa que aconteceu no passado, mas não estou carregando nenhuma cruz. É a imprensa que quer saber sobre a droga dos Beatles. Se você me perguntar sobre os Beatles, eu digo o que sinto em relação a eles. Mas se você ler *com atenção* a nova entrevista que dei à *Playboy* uns dois meses

atrás, vai ver que eu disse: “Eu adoro esses caras, adoro os Beatles, sinto orgulho da música, admiro muita coisa que Paul fez desde que nos separamos, mas acho que também tem muita merda no meio.” O que eles querem de mim? Talvez na época houvesse uma rivalidade como entre irmãos. Talvez ainda esteja no meu subconsciente – quem liga para isso? São vocês, os *babacas* da imprensa, que estão sempre falando a respeito – não estou falando de você pessoalmente. Você entende? Entende qual é o jogo? A imprensa aparece, pergunta a cada um de nós sobre o outro, só para ter uma citação para vender jornais, e depois diz que nós somos idiotas ricos xingando uns aos outros.

Ok, vamos voltar à realidade por um momento. Falando de realidade, há outro aspecto do seu trabalho, que tem a ver com a maneira como você sempre questiona o que é real e o que é ilusório, como em “Look at Me”, na sua nova “Watching the Wheels” e, claro, em “Strawberry Fields Forever”, em que você diz que “nada é real”.

De certa forma, se você pensar bem, nada é real. Como dizem os hindus e os budistas, é uma ilusão. Como em *Rashomon*. Todos vemos isso, mas o que nós vivemos é uma ilusão compartilhada. E a coisa mais difícil é encarar a si mesmo. É mais fácil gritar “Revolução” e “Poder para o povo” do que se olhar de frente e tentar encontrar o que é real dentro de você e o que não é, abrir a cortina dos próprios olhos, da própria hipocrisia. Isso é o mais difícil.

Eu costumava achar que o mundo estava fazendo isso comigo e que o mundo me devia alguma coisa, que tanto os conservadores como os socialistas, os fascistas e os comunistas, os cristãos e os judeus estavam fazendo alguma coisa comigo. E, quando você é um adolescente bobinho, é o que você acha. Mas agora estou com quarenta anos e não penso mais assim, pois descobri que essa merda não funciona! A coisa continua de qualquer maneira, e tudo o que a gente faz é se masturbar, reclamar do que a mamãe ou o papai fizeram... mas é preciso passar por cima disso. Ao menos as pessoas que se dão o trabalho de passar por isso – a maioria dos babacas simplesmente aceita e vai em frente, certo? Mas para os poucos que perguntam o que acontece... bom, eu descobri isso para mim, pessoalmente – *não* para o mundo todo –, que sou responsável por mim, assim como por *elas*. Eu sou parte deles. Não existe separação. Somos todos um, certo? Então a esse respeito eu olho tudo isso e penso: “Ah, eu preciso lidar comigo outra vez nessa questão. O que é real? Qual é a ilusão de viver e não viver?” E tenho que lidar com isso todos os dias. Com as cascas da cebola.

“*Looking through a glass onion.*”²⁴

É disso que se trata, não é?

YOKO ENTROU PARA DIZER que os dois tinham que ir ao Record Plant – o lendário estúdio de gravação na West 44th Street, hoje extinto, onde foram gravados álbuns como *Electric Ladyland*, de Jimi Hendrix, e *Born to Run*, de Bruce Springsteen, e onde, pelas duas semanas anteriores, John e Yoko remixavam algumas antigas composições de Yoko e davam os retoques finais no novo single dela, “Walking on Thin Ice”. Eles vão trabalhar a noite toda... e por que eu não ia com eles? Eram umas dez da noite quando saímos do Dakota e entramos num carro que os esperava. Chegamos ao Record Plant meia hora depois, entramos no estúdio principal e fomos imediatamente recebidos por uma explosão sonora que quase me jogou para trás: saindo dos alto-falantes vinha uma cascata de partículas vocais de alta energia da voz primordial e inimitável de Yoko Ono – intercalada pelas camadas de guitarra “de trás para a frente” de John –, ordenando que abrissemos nossas caixas, nossas coxas, nossas meias, nossas pernas, nossos ouvidos, nossos narizes. E, durante as seis horas seguintes, enquanto dois engenheiros de som e o produtor Jack Douglas (que coproduziu *Double Fantasy* com John e Yoko) remixavam algumas músicas

de Yoko (“Open Your Box”, “Kiss Kiss Kiss”, “Every Man Has a Woman Who Loves Him”), John e eu continuamos nossa conversa até as quatro da manhã.

Yoko está pensando em lançar um álbum de disco music?

Ainda não sei dizer ao certo o que estamos fazendo, porque com Yoko a gente nunca sabe até estar feito. Mas viemos aqui para fazer essa série de músicas que podem parar em clubes de rock e em discotecas.

E quanto às suas novas composições?

Não, porque eu não faço essas coisas. [Rindo] Quero dizer, de que jeito eu poderia voltar a esse jogo? Eu voltei com o que conheço melhor, o mais despretensiosamente possível... e sem experimentações, porque estava contente em fazer o que fazia antes. Como na minha música “Starting Over” – eu a chamo de “Elvis-Orbison”: “*Only the lonely know why I cry/ Only the lonely.*”²⁵

Todos os músicos — e imagino que sejam uns vinte — estão ótimos no seu novo disco.

Porque nós nos divertimos. Porque eles se aborrecem fazendo *riffs* virtuosos de jazz. Quando eu mostro um bom e velho rock, eles adoram. Dava para ver na expressão deles quando estavam trabalhando no “Starting Over”, que de certa forma é uma música muito simples... foi quando eles perguntaram: “Quando vamos sair numa turnê?”

Tem um pouco de eco nas suas gravações.

É o eco das gravações dos anos 50. Muitos discos que gravei têm esse mesmo eco... desde o tempo da “Rock and Roll Music” [música de Chuck Berry gravada pelos Beatles em 1964 para *Beatles for Sale*]. Eu adoro. E minha voz sempre teve mais ou menos esse som. Estou voltando direto às raízes do meu passado. É como Dylan fazendo *Nashville Skyland*. Mas eu não tenho nada de Nashville, pois sou de Liverpool, então estou voltando para os discos que conheci, Elvis e Roy Orbison, Gene Vincent e Jerry Lee Lewis. Se eu sentisse vontade, poderia gravar uma música disco, poderia fazer uma valsa, poderia ter feito um disco de country, mas acontece que meu negócio é o rock e o blues dos anos 50. “I’m Losing You” é uma espécie de blues. É só o estilo da música, como aquarela comparada a pintura a óleo. Eu gosto de fuçar. E às vezes tropeço numa “Revolution 9”, mas meu lado experimental foi totalmente absorvido pela Yoko.

Sabe, o primeiro show que fizemos juntos foi na Universidade de Cambridge em 1969, quando ela foi contratada para fazer um concerto com alguns músicos de jazz. Foi a minha primeira aparição fora dos Beatles. Eu só tinha um amplificador e toquei com *feedback*, e ela uivou e gritou. As pessoas ficaram muito zangadas quando me reconheceram: “O que *ele* está fazendo com você?” É sempre assim: “Fique no seu saco.” Então, quando ela tentou o rock, eles disseram: “O que *ela* está fazendo aqui?” E quando continuei com ela e tentei ser o instrumento e não me projetar – ser apenas a banda dela, como uma espécie de Ike Turner para Tina, só que uma Tina diferente, uma Tina de vanguarda –, bem, aí foram alguns caras do jazz que ficaram zangados.

Todo mundo tem uma imagem à qual deseja que você corresponda. Mas é a mesma coisa que viver de acordo com a expectativa dos pais, a expectativa da sociedade ou dos chamados críticos, que são apenas sujeitos com uma caneta ou uma máquina de escrever numa salinha, fumando e bebendo cerveja e tendo também seus sonhos e pesadelos, sendo pagos por semana ou por mês, vendo TV e comprando discos e fazendo tudo o que todo mundo faz, mas de alguma forma achando que vivem num mundo diferente, separado. Tudo bem, é o que eles têm que fazer. Mas tem gente que sai do próprio saco.

Lembro que alguns anos atrás você e Yoko apareceram dentro de sacos numa entrevista coletiva em Viena.

Certo. Nós cantamos canções folclóricas japonesas dentro dos sacos. “É você mesmo, John? John Lennon dentro de um saco?” Sim, sou eu. “Mas como vamos saber que é você?” Porque eu estou dizendo. “Por que você não sai do saco?” Porque eu não quero sair. “Você não entende que está no palácio dos Habsburgo?” Pensei que fosse um hotel. “Bem, agora é um hotel.” Tinha um grande bolo de chocolate naquele hotel de Viena, disso eu me lembro. Enfim, quem quer ficar preso dentro de um saco? A gente precisa sair do próprio saco para continuar vivo.

Vocês dois realmente têm muito senso de humor.

Claro que temos senso de humor. Qualquer um que entre num saco para dar entrevista coletiva para a imprensa austríaca *precisa* ter senso de humor!

[*O engenheiro de som agora está tocando a fita da nova composição de Yoko, “Walking on Thin Ice”.*]

Escuta isso, Jonathan. Estamos achando essa música tão boa que devíamos lançar num single, comigo no lado B. Eu adoraria estar no lado B de um sucesso depois de todos esses anos. Toparia fazer isso a qualquer hora. Yoko merece, foi uma longa jornada. Eu apenas como guitarrista – toco guitarra “de trás para a frente” nessa faixa.

Ouvindo, na verdade não consigo diferenciar a sua guitarra da voz dela.

Certo. Se você ouvir a música “Why”, do primeiro álbum Plastic Ono da Yoko, é só a minha guitarra e a voz dela – você não percebe a diferença. Foi a primeira sessão de gravação que fizemos juntos, e eu estava apenas me soltando, tentando segui-la, e quando ouvimos o resultado também não sabíamos quem era quem. É incrível. Bom demais! Como disse, Yoko merece o single próprio. Eu não seria contra de jeito nenhum.

Falando em ser contra – você vai achar isso engraçado –, Andy Warhol uma vez quis que Yoko e eu lutássemos no Madison Square Garden para ele filmar!

Você está brincando. Ele queria que vocês dois lutassem? Talvez sumô!

Qualquer coisa. Só para mostrar as grandes figuras de “paz e amor” numa boa luta no palco – poderia ser ótimo!

Você e Yoko têm algum plano no momento, não de lutar em público, mas de fazer uma turnê juntos?

Não sei. Temos um monte de planos, e já conversamos sobre uma turnê. Mas, como sempre, assim que falo que vou fazer uma turnê fico nervoso, porque todo mundo vive perguntando: “Então, quando você vai fazer uma turnê?” E aí não quero mais fazer. E, se anuncio que não vou fazer uma turnê, imediatamente eu quero fazer uma. Mas poderia ser divertido. Já imaginou nós dois agora, com essas músicas novas... e se fizermos algumas coisas antigas da Yoko, como “Don’t Worry, Kyoko”, “Open Your Box” ou “Why”, do álbum dela com a Plastic Ono – é só a voz dela e a minha guitarra e um baixo e bateria, coisas que ouço em algumas bandas de hoje. Talvez a gente faça isso. Mas sem bombas de fumaça, sem batom, sem luzes piscando. Tem que ser uma coisa aconchegante. A gente poderia se divertir. Nós somos roqueiros renascidos, e estamos começando de novo.

E vocês também poderiam ter um programa de TV de fim de noite... como *The Captain and Tennille*.

[Os artistas pop “Captain” Daryl Dragon e Toni Tennille tinham um programa de TV de variedades na ABC no fim dos anos 70.]

Sim, claro que poderíamos. Talvez John e Yoko ainda façam isso um dia... mas ainda não tenho planos, por isso não fique animado! Mas por ser eu, por ser John e Yoko, até onde iríamos para conseguir o máximo de exposição? Talvez fazer o programa na nossa cama: “E agora ao vivo da cama de John e Yoko!” [Rindo] Nós falamos muito sobre isso. Poderia ser engraçado. Mas tem tempo para isso, certo? Muito tempo. No momento estamos aqui no Record Plant, falando mais uma vez com Jonathan Cott para a *Rolling Stone*... e vai ser divertido estar na capa da *Rolling Stone*. Vai ser engraçado, não vai, começar 1981 como 1968?

“Look out kid ... but you’re doing it again.”²⁶

Certo. E quem vai acabar primeiro – Lennon ou a *Rolling Stone*? Quem você acha que vai durar mais tempo? *Life*, *Time*, *Newsweek*, *Playboy*, *Look*, *Rolling Stone*? Vamos encarar a verdade, revistas vão e voltam, executivos da música vão e voltam, companhias gravadoras vão e voltam, produtores de filmes vão e voltam. Artistas também vão e voltam. Que vida!

Sabe, o último disco que fiz antes de *Double Fantasy* foi *Rock’ n’Roll*, com uma foto minha em Hamburgo com uma jaqueta de couro na capa. No final da gravação desse disco, eu estava terminando uma faixa que Phil Spector tinha me feito cantar chamada “Just Because”, que eu realmente não conhecia – todas as outras faixas eu conhecia desde a adolescência, por isso sabia de trás para a frente –, mas não conseguia pegar o jeito dessa. No final do disco – eu estava fazendo a mixagem na porta ao lado –, comecei a discursar e a falar: “E agora nos despedimos do Record Plant”, e uma coisinha no fundo da minha cabeça disse: “Você está *realmente* se despedindo?” Eu não tinha pensado na hora. Ainda estava separado da Yoko e não tinha nosso filho, mas em algum lugar de mim uma voz estava perguntando: “Você está se despedindo do jogo?”

Foi um lampejo – como uma premonição. Só vim a pensar nisso alguns anos depois, quando percebi que tinha realmente parado de gravar. Olhei para a foto da capa – a foto original, eu com a jaqueta de couro, encostado numa parede em Hamburgo em 1961 – e pensei: “Então é isso? Eu começo o disco por onde entrei, com ‘Be-Bop-A-Lula’?” No dia em que conheci Paul eu estava cantando essa música num palco pela primeira vez. A foto está em todos os livros sobre os Beatles – uma foto minha de camisa xadrez, segurando um violãozinho –, e estou cantando “Be-Bop-A-Lula”, como cantei naquele álbum.

Foi uma coisa pequena, nada consciente. Só muito tempo depois, quando comecei a pensar a respeito... sabe, como quando às vezes você sonha – foi como uma premonição, mas essa foi uma premonição durante a vigília. Eu não tinha planos, nenhuma intenção, mas pensei: “O que é isso, essa foto de Hamburgo na capa, esse ‘Be-Bop-A-Lula’, essa despedida do Record Plant?” E eu estava realmente me despedindo, pois “Just Because” era a última faixa do álbum *Rock’n’Roll* – e estava tão contente de acabar com aquilo e de concluir o disco.

Foi como quando um sujeito na Inglaterra, um astrólogo, me disse que eu ia *deixar* de morar na Inglaterra. E eu só me lembrei disso quando estava no meio da minha luta pela imigração para este país e pensei: “Que diabos eu estou fazendo aqui? Por que diabos estou passando por tudo isso?” Eu não planejei morar aqui, simplesmente aconteceu. Nem chegamos a fazer as malas – deixamos tudo na nossa casa na Inglaterra, só viemos para uma curta visita... e nunca mais voltamos.

Eu estava no tribunal, com as pessoas dizendo que eu não prestava para morar aqui ou que era comunista ou seja lá o que fosse. Então pensei: “Por que eu estou aqui?” Então me lembrei daquele astrólogo em Londres me dizendo: “Um dia você vai morar em outro país.” Não por causa de impostos. A história que contam é que saí por causa dos impostos, mas não foi isso, eu não tive nenhum benefício,

nada, eu me ferrei completamente, perdi dinheiro quando fui embora. Por isso não tinha razão para sair da Inglaterra. Não sou uma pessoa que adora o sol, como muitos ingleses que gostariam de morar no sul da França, em Malta, na Espanha ou em Portugal. George sempre falava: “Vamos todos sair daqui e morar no sol.”

“*Here Comes the Sun.*”²⁷

Certo, ele está sempre procurando o sol porque continua morando na Inglaterra... E aí caiu a ficha: “Meu Deus, aquele cara *previu* que eu ia sair da Inglaterra!” Ainda que quando ele falou aquilo eu pensei: “Você tá brincando!”

Às vezes a gente fica pensando, pensando mesmo. Sei que criamos nossa própria realidade e que sempre temos uma escolha, mas quanto é predeterminado? Será que sempre há uma bifurcação na estrada e existem dois caminhos predeterminados que são igualmente predeterminados? Poderia haver centenas de caminhos que poderíamos trilhar dessa forma – existe uma escolha, e às vezes isso é muito estranho.

E essa é uma boa conclusão para a nossa entrevista.

AGORA ERAM QUATRO DA MANHÃ. O coprodutor do disco, Jack Douglas, ainda estava em frente à mesa de som remixando algumas músicas de Yoko; ela cochilava num sofá do estúdio; e John conversava comigo sobre como se sentia feliz por morar em Nova York, onde, diferentemente da Inglaterra ou do Japão, ele podia criar o filho sem preconceitos raciais; de sua lembrança do primeiro rock que havia composto, uma derivação de “Come Go with Me”, dos Del-Vikings, em que ele mudou a letra para “*Come come come come/ Come and go with me/ To the peni-peni-tentiary*”;²⁸ e de algumas coisas que havia aprendido em suas muitas viagens pelo mundo durante os cinco anos anteriores. Enquanto ele me acompanhava até o elevador, falei quanto era animador ver que ele e Yoko estavam tão bem, tanto no som como na aparência. “Eu a amo, e estamos juntos”, disse ele. “Até mais, até a próxima vez.”

¹ “Estou tão cansado, não preguei os olhos/ Estou tão cansado, minha mente apagada.” Trecho de “I’m so tired”, dos Beatles.

² “Estou olhando através de você/ Você não é o mesmo.” Trecho de “I’m looking through you”, dos Beatles.

³ “Ontem, todos os meus problemas pareciam tão distantes.” Trecho de “Yesterday”, dos Beatles.

⁴ “Por toda a noite/ Eu, meu, minha, eu, meu, minha.” Trecho de “I me mine”, dos Beatles.

⁵ “Num vilarejo ou numa cidade de um só cavalo, não importa onde estivermos/ Estou feliz se tiver você comigo, você e minha velha guitarra.”

⁶ No original, “*Nobody feels any pain*”.

⁷ “O sonho acabou/ O que eu posso dizer?”

⁸ “Doces para meu docinho/ Açúcar para meu mel.”

⁹ “Deixe o céu azul curar você.”

¹⁰ “Qual é a tua substância, aquela de que és feito/ Que milhões de sombras estranhas a ti se inclinam?”

¹¹ “Dar à luz uma criança/ Ver o mundo através dos seus olhos./ Permitir que toque em tudo o que for possível/ e deixar suas impressões digitais lá/ no lugar de uma assinatura.”

¹² “Oh, meu amor, pela primeira vez na minha vida/ Meus olhos estão bem abertos.”

¹³ “Deixe estar, deixe-o livre/ Deixe-o ser como eu e você.”

¹⁴ “Eu seco como uma flor que fenece.”

¹⁵ “Me toque me toque me toque amor/ Um único toque já resolve, o toque resolve” e “Amor é toque/ Toque é amor”.

¹⁶ “Eu disse que sim, disse sim, disse sim/ Roguei mil vezes que sim” e “Sim é a resposta e você bem sabe disso”.

¹⁷ “Imagine as nuvens pingando” e “Imagine que não existe um céu”.

¹⁸ “Desligue a mente, relaxe e flua com a correnteza/ Não é morrer, não é morrer” e “O ontem pode nos assombrar para sempre ... O amanhã pode nunca chegar”.

¹⁹ “Isso já faz muito tempo/ Muitos céus já se passaram desde então.”

²⁰ “Minha mãe era do céu/ Meu pai era da terra.”

²¹ “Acho que ninguém está na minha árvore”, verso de “Strawberry Fields Forever”.

²² “Por que afinal estamos aqui?/ Com certeza não para viver com dor e medo.”

- 23 “Pessoas fazendo perguntas, confusas e perdidas/ Bem, diga a elas que não há problemas, apenas soluções.”
- 24 “Olhando através de uma lente de cebola”, verso de “Glass Onion”, do *Álbum branco*.
- 25 “Só os solitários sabem por que eu choro/ Só os solitários.”
- 26 “Cuidado, garoto ... Você está fazendo de novo”, versos de “Subterranean Homesick Blues”, de Bob Dylan.
- 27 “Aí vem o sol.” Referência à canção homônima de George Harrison.
- 28 “Venha venha venha venha/ Venha e vá comigo/ Para a peni-peni-penitenciária.”

CODA

14 DE MARÇO DE 2012, ESTOCOLMO, SUÉCIA

“EU TENHO UMA HISTÓRIA para te contar”, disse Yoko quando nos encontramos no luxuoso Grand Hotel de Estocolmo para um café da manhã no restaurante Veranda, de onde se vê a zona portuária da cidade, a Cidade Velha e o Palácio Real. Vestindo naquela manhã calça e jaqueta pretas e usando um chapéu de feltro preto e óculos escuros, ela estava em Estocolmo por alguns dias, em meados de março, para supervisionar os preparativos de uma exposição de seu trabalho, que abriria em junho no Moderna Museet. A mostra incluiria uma seleção de suas instruções na forma de *koan* do livro *Grapefruit*, que continuam despertando o coração e a mente até hoje, como quando ela começou a imaginá-los e criá-los mais de cinquenta anos atrás.

Infatigável como sempre – fiquei espantado ao lembrar que ela faria oitenta anos no dia 18 de fevereiro de 2013 –, Yoko tinha viajado duas semanas antes a Viena para receber o prestigioso prêmio Oskar Kokoschka de 2012, a mais alta láurea da Áustria para arte contemporânea aplicada. Naquele momento ela estava no meio de uma vertiginosa turnê de dois meses pela Europa, que incluía não apenas Viena e Estocolmo, mas também Copenhague, Berlim, Reykjavik e Londres, onde estava preparando uma grande retrospectiva de seu trabalho na Serpentine Gallery. Para essa mostra, Yoko havia pedido que pessoas do mundo todo enviassem seus sorrisos por telefone celular ou pela internet, para criar uma antologia global de retratos sorridentes. Apesar da cansativa programação, Yoko e eu tínhamos discutido pouco antes a possibilidade de nos encontrarmos para uma entrevista; já havia algum tempo eu estava planejando visitar alguns amigos na Suécia, e, como Yoko achou que teria algum tempo livre durante os três dias que ficaria em Estocolmo, sugeri que seria o lugar perfeito e o momento oportuno para nos encontrarmos e falar sobre o passado, o presente e o futuro.

Yoko pediu ovos fritos e chá, depois disse: “A história que eu queria contar é sobre meu primeiro encontro com John. Foi na minha primeira exposição em Londres, na Indica Gallery. Não sei como aconteceu – foi incrível, mas tudo tem algum significado. John chegou à galeria vindo direto do número 3 da Abbey Road – esse é o endereço dos estúdios de Abbey Road –, e na numerologia o número 3 representa a música. E eu estava no número 6 da Masons Yard, que era o endereço da Indica Gallery – e o número 6 representa o amor. Então, naquele mesmo dia, a música virou amor.”

A música se apresentou ao amor naquele dia – 8 de novembro de 1966 –, mas apenas dois anos depois, em 19 de maio de 1968, John e Yoko – os Dois Virgens – passaram a primeira noite juntos, fazendo música e depois fazendo amor. Doze anos depois, em 1980, eles gravaram e lançaram o álbum *Double Fantasy*, em que Yoko cantou a irreverente canção de aniversário em estilo anos 30 para John chamada “Yes, I’m Your Angel” (“Yes, I’m so pretty ... And we’re so happy every day”)¹ e pediu que todos os desejos deles se realizassem. *Double Fantasy* acabaria sendo o último trabalho conjunto de John e Yoko, completando o círculo da união de suas vidas da mesma forma como havia começado, com música e amor, que, como o compositor Hector Berlioz observou certa vez, são “as duas asas da alma”.

“Enquanto eu me preparava para me encontrar com você em Estocolmo”, eu disse a Yoko, “de repente percebi que na verdade já nos conhecemos há 44 anos. É inacreditável.”

“Faz tanto tempo assim?”, perguntou ela.

“Eu conheci você e John quando vocês moravam na Montagu Square, em Londres. Isso foi em setembro de 1968. Andei pensando naquela época recentemente, e o que me impressionou foi que você não mudou nada.”

“Você acha?”

“Quero dizer que seus valores, compromissos e lealdades ainda são os mesmos. Você conseguiu permanecer autêntica e não ficou nada cínica. Como conseguiu continuar sendo você mesma?”

“Sim, sou a mesma pessoa. Sou extremamente eu mesma”, disse, rindo. “Mas espero que isso não pareça que estou sendo egoísta. Simplesmente não acredito em pessoas que tentam *não* ser elas mesmas. Em algumas religiões, as pessoas acham que é muito ruim ser você mesmo, que é preciso se entregar a Deus ou coisa assim, mas se você não tiver a si mesmo, como vai conseguir *dar*?”

“Eu li em algum lugar que uma vez, quando John estava na Índia, você mandou para ele um cartão-postal que dizia: ‘Olhe para mim – eu sou uma nuvem no céu!’ Na verdade, você sempre me pareceu ter a cabeça nas nuvens, mas ao mesmo tempo sempre conseguiu manter os pés no chão. Isso é uma proeza e tanto.”

“Bom, isso é porque a cabeça está em cima e os pés estão embaixo!”, replicou ela, rindo outra vez. “É apenas natural para um animal do nosso calibre ser desse jeito.”

“Quando penso em todo o trabalho criativo que você faz”, observei, “o que me impressiona é que tudo parece exemplificar o que o mestre zen Shunryu Suzuki chama de mente do iniciante. Ele diz: ‘Se a sua mente estiver vazia, estará sempre pronta e aberta para qualquer coisa. Na mente do iniciante existem muitas possibilidades, na mente do conhecedor há muito poucas.’”

“Bem, pense em fazer compras”, disse ela. “Você sai para fazer compras e volta para casa com duas sacolas enormes, e, se estiver carregando essas sacolas, não consegue ver aonde está indo e vai cair. A mesma coisa pode ser dita sobre a cabeça: a gente carrega muitas coisas – história, lembranças, tudo que a sociedade tentou ensinar –, e por isso não consegue de fato ter pensamentos próprios. Na verdade, muitas pessoas não têm pensamento *nenhum* ali. É muito melhor ter um espaço livre lá, para que coisas novas possam entrar. Então, sim, sou uma iniciante, e provavelmente vou ser uma iniciante melhor em dois ou três anos, porque estou sempre me limpando. E eis outra coisa: toda a minha vida tem sido uma espécie de educação para mim – eu estou sempre aprendendo coisas –, é todo um processo de aprendizado, e ainda tenho muito a aprender. Todos os dias reconheço novas ideias na minha cabeça. E acho que somos realmente um produto da nossa mente. O corpo é apenas um produto da mente.”

Muitos anos atrás, eu li que se supõe que Picasso, durante os oitenta anos em que produziu seu trabalho criativo, desde a adolescência, completou um quadro ou qualquer outra obra de arte a cada 72 horas. E às vezes eu tinha a impressão de que Yoko estava ameaçando Picasso. Seu livro *YES YOKO ONO*, um exaustivo apanhado de sua carreira artística entre 1961 e 2000, relaciona mais de 750 exposições de arte e de fotografias, eventos performáticos, shows, filmes e gravações; vale lembrar que, entre os anos 1975 e 1980, quando ela e John tiraram os cinco anos “sabáticos”, Yoko não produziu nenhum trabalho artístico ou música nova de espécie alguma. Durante os últimos treze anos, no entanto, ela recuperou o tempo perdido. Na minha última entrevista com John, em dezembro de 1980, ele me disse: “Yoko não para nunca. Você chega em casa e encontra quatrocentos poemas e ideias... ela é absolutamente incrível – vende uma vaca com uma das mãos e escreve um poema com a outra.” Em um e-mail que Yoko me mandou em 2010, ela afirmou: “Eu escrevo para me impedir de pular do céu, e faço isso na velocidade de uma máquina de escrever elétrica. Escrever é o meu objeto de conforto, assim como a música e a pintura.” Por isso resolvi perguntar como ela conseguia produzir tanto, sem bloqueios criativos imobilizantes.

“Eu consegui fazer isso não me detendo no que já fiz”, respondeu ela. “Por exemplo, eu nem *li* esse

livro *YES YOKO ONO*, por isso não sofro bloqueios pela lembrança de todas essas coisas. Tenho problemas até para me lembrar de letras das minhas músicas! É como o que acontece com os médiuns – eles dizem uma coisa e depois não se lembram do que acabaram de dizer.”

“Com certeza é uma falsa conclusão, e pode soar estranho”, admiti, “mas sempre quis falar com você sobre sua relação especial com o céu. Você sabia que em francês existe o termo *don du ciel* – uma dádiva do céu? A impressão é que você recebeu essa dádiva.”

“Sim, isso é bonito, e na verdade já falei sobre essas dádivas do céu.”

“E é interessante”, acrescentei, “que, em francês, a palavra *ciel* significa *tanto* céu como paraíso.”

“Mas isso é ruim!”, exclamou ela.

“Em ‘Imagine’, John sugere que todos devemos imaginar que não existe paraíso nem inferno abaixo de nós, e acima só o céu.”

“É, isso mesmo!”

“Alguém que conheci recentemente chegou de avião a Liverpool e me informou que em 2002 o aeroporto de Liverpool foi rebatizado como Aeroporto Liverpool John Lennon. Disse que dentro do prédio principal há uma estátua de bronze de dois metros de altura do John pairando acima do balcão de check-in. E realmente pirei quando soube que o mote do aeroporto, pintado no teto, é ‘*Above us only sky*’, ‘Acima de nós apenas o céu’.”

“É, eles entenderam a mensagem. Você já notou que, quando a gente está num avião, as vibrações que chegam até você são totalmente diferentes das que sente quando está na terra? É que, quando se está lá em cima, é só o céu – você está livre de todas essas vibrações terrestres. E é tão bonito. Muitas das coisas que escrevi foram feitas no céu.”

Lembrei que durante a Segunda Guerra Mundial a mãe de Yoko se refugiou com os três filhos numa fazenda na zona rural do Japão, onde Yoko, que sempre sofreu provocações das crianças locais, se sentia confortada só de deitar de costas num tatame e olhar para o céu pela abertura do teto, e que depois explicou que usava seus poderes de visualização para sobreviver. Em sua canção “*Sky People*”, ela proclamou: “*Sky People, that’s what we are*”.² Em outra canção, “*Silver Horse*”, ela expressou o desejo de que alguém “pudesse me levar para o profundo céu azul”;³ e John Lennon, que afinal a levaria até lá, referia-se a ela como “*Yoko no Céu com Diamantes*”.



Entre as muitas criações imaginativas de Yoko com o tema céu estão *Glass Keys to Open the Sky*, que consiste em quatro chaves de vidro numa caixa de acrílico; uma instalação de 2008 chamada *Liverpool Skyladders*, em que posicionou 25 escadinhas, fornecidas por membros da plateia, na igreja de St. Luke em Liverpool, bombardeada e sem teto, esperando que isso fizesse as pessoas “encontrar espaço para sonhos e para a imaginação sob o céu aberto”; e sua videoinstalação *Sky TV*, criada em 1966 e um dos primeiros exemplos de videoescultura. Toda vez que visito a Sociedade Asiática em Nova York, faço questão de ver essa instalação permanente, na qual uma câmera de vídeo, montada no teto do prédio e focada no céu, transmite mensagens ao vivo 24 horas por dia a um monitor de televisão localizado no saguão do museu. Quando alguém se referir a um astrônomo que “conhece o céu de cor”, pode estar se referindo também a Yoko.

“Sim”, ela concordou comigo. “Meu trabalho realmente é uma espécie de desejo e esperança de ter cada vez mais céu. Quando a gente está com sede, tem vontade de tomar água fresca, e é nesse sentido que a gente quer beber o céu.”

“Na música ‘Cold Turkey’”, continuei, “John grita de dor: ‘*Can’t see no future/ Can’t see no sky*’,⁴ como se não ver o céu fosse ao mesmo tempo uma causa e um sinal de depressão profunda.”

“Sim, acho que o céu realmente funciona como uma cura.”

“Mas existe um outro lado”, mencionei. “Um dos poemas mais bonitos da Emily Dickinson começa assim: ‘O cérebro é mais amplo que o céu’, e ela sugere que, se pusermos o cérebro e o céu juntos, o cérebro vai conter não apenas o céu mas também todas as pessoas no mundo. E, como que para espelhar esse sentimento, o mestre zen japonês Muso Soseki disse que não deve haver limites para um praticante zen, declarando: ‘O céu azul deve se envergonhar por ser tão pequeno!’”

“Isso é dizer também que a realidade conceitual é algo maior que o céu”, observou Yoko. “E isso me lembra que a razão de eu ter tanta esperança na espécie humana é que ainda não desenvolvemos todos os nossos poderes, e nossos poderes são maiores que o céu. E o fato de isso ter sido dito por alguém no Ocidente e também por alguém no Oriente só mostra que estamos juntos. É como se Dickinson e Soseki fossem células de um corpo imenso!”

“Sempre me comovo”, observei para Yoko, “quando penso na forma como você se consolava quando garotinha durante a guerra, sonhando acordada e olhando para o céu. Alguém disse que dar ao cérebro a liberdade de vagar e viajar pode resolver problemas que talvez não fossem resolvidos usando dispositivos móveis. Lembro que, quando era novo, costumava passar um bocadinho de tempo sonhando acordado e olhando as árvores pela janela. Hoje, os garotos que vejo quase que só olham para os videogames.”



“Bom, eu não jogo videogames”, disse ela, rindo.

“Você nunca pensou em criar seu próprio videogame Yoko Ono?”, perguntei, em tom de brincadeira.

“Eu pensei em algo mais ou menos assim”, respondeu ela, “alguma coisa que levasse as pessoas um degrau acima. Mas, você sabe, não se deve fazer isso só porque as pessoas precisam ser ‘empurradas’ um passo acima. Acho que a tecnologia moderna é como a maçaneta – é meio inconveniente não ter maçanetas, por isso nós criamos as maçanetas... para abrir a porta do próximo mundo.”

“Do próximo mundo?”

“Sim, do próximo mundo.”

“Num mundo não tão longínquo”, observei, “você foi vítima de uma surpreendente dose de provocações extremamente racistas e outros tipos de abuso. Como você conseguiu lidar com isso?”

“É, eles realmente queriam me matar”, disse ela, “e minha impopularidade também fez com que odiassem John por causa de mim. Acho que se poderia dizer que nós despertamos algumas emoções neles.”

“Depois você explicou que conseguiu passar por isso dizendo: ‘Se você estiver centrado e puder transformar essa energia negativa, isso vai ajudá-lo. Se acreditar que vai te matar, essa energia o mata.’ Parece que você conseguiu transformar essa energia de ódio ao redor e usá-la a seu favor. Como no judô.”

“Sim, como no judô. Usando todo aquele poder negativo que estava sendo direcionado a mim.”

“Lembro-me de ter lido um artigo naquela época em que um jornalista afirmou que você era sem dúvida a mulher mais odiada do mundo.”

“É verdade, eu era. Mas estava vivendo num mundo diferente. Achava que era muito importante para todos nós fazer o melhor possível para manter o mundo à tona sem afundar – e era o que eu estava tentando fazer, e me orgulhava de todas as coisas que fiz. Agora, a maioria das pessoas acha que não se deve ter *orgulho* do que se faz. Mas nós *precisamos* ter *orgulho* do que fazemos – de criar boa música, boa arte, bons filmes –, mas também no sentido de que uma espécie de perfeição emana um tipo de vibração especial, e essa perfeição sempre inclui o passado, o presente e o futuro: você está com o futuro ali o tempo todo. Então era isso que eu estava tentando fazer, e, se alguém me criticava ou me atacava ou dizia alguma coisa negativa, não me afetava porque não me soava como aquilo que era. Mas eu sentia pena das pessoas que me odiavam, por estarem tão bravas, pois a ira só magoa a nós mesmos.”

“Uma vez você disse que ‘ódio é apenas uma forma desajeitada de amor’.”

“É verdade. E eu estava trabalhando isso. Por exemplo, quando você vê uma pessoa realmente com raiva, ela está completamente concentrada na própria raiva, mas às vezes é possível tornar suas emoções mais leves.”

“Você quer dizer que se concentra nessa raiva e depois transforma essa emoção para a pessoa que a está sentindo?”

“Sim.”

“Como você faz isso?”

“Não sei, eu simplesmente faço.”

“Uma vez você afirmou que ‘quem sente amor e ódio tem energia e vai sobreviver, mas quem não tem energia morre’, o que me fez pensar que você quis dizer que amor e ódio são apenas formas diferentes de energia. Porque, em geral, se diz que o contrário do ódio é na verdade a indiferença.”

“É verdade”, concordou ela. “Indiferença é a coisa mais venenosa. Sem dúvida é possível lidar com o ódio, mas não com a indiferença.”

“Nietzsche sugeriu certa vez que devemos ser corajosos e *rebatizar* nossas emoções negativas e ser amáveis com elas, como que transformando chumbo em ouro”, falei. “E, num texto visionário seu

chamado ‘Rainbow Revelation’, escrito em 1985 depois de olhar pela janela e ver um arco-íris pairando como uma miragem sobre o Central Park, você propôs que tentássemos transformar a raiva em versatilidade, ganância em generosidade, ciúme em admiração, medo em flexibilidade e tristeza em simpatia.”

“Exatamente.”

“Mas você também já lidou com emoções dolorosas ainda mais intensas que essas. Na sua música ‘Approximately Infinite Universe’, você canta sobre uma garota que está sempre no inferno porque existem ‘mil buracos em seu coração’.”

“Sim”, disse Yoko com uma risada amarga, “essa era eu.”

“E no encarte de seu álbum *Blueprint for a Sunrise*, você escreveu algo igualmente revelador e doloroso: ‘Às vezes eu acordo no meio da noite ouvindo milhares de mulheres gritando. Outras vezes parece que é só uma mulher tentando falar comigo.’ Existe também uma obra de arte sua chamada *Three Mounds*, que consiste em três montinhos de terra, e você explicou que o primeiro simboliza as mulheres sujeitas a violência doméstica, o segundo, as mulheres ‘internadas em hospícios’, e o terceiro, as mulheres que são vítimas de abuso de pessoas mais velhas. Você acha que o seu sofrimento pessoal de alguma forma a capacitou a compreender o sofrimento de outras pessoas?”

“Não é tanto ser *capacitada* a fazer isso, mas *acontece*, e às vezes não é muito bom para mim – é normal eu não conseguir dormir à noite. Mas gostaria de ter mais poderes de cura, e acho que todos deveríamos tentar nos limpar, porque assim nossos poderes de cura podem se expressar mais livremente. E a razão por que eles não se expressam, como eu disse antes, é termos sido doutrinados pela religião para acreditar que não devemos pensar em nós mesmos, mas sim em Deus, então imediatamente você tira tudo que é bom de *you*, não desenvolve isso nem deixa fluir. Para sobreviver, eu tento continuar dando, dando. Logo depois do falecimento do John, muita gente aproveitou a oportunidade para pegar um monte de suas posses, e foi uma época difícil para mim. Me imaginei no compartimento de carga de um caminhão, o caminhão se movendo, e todas essas hienas e esses lobos corriam atrás dele, e eu jogava ouro para eles! Esse foi apenas o lado cômico da coisa.”

“Para um perfil que escrevi de você em 1970, você falou sobre quanto já foi tímida, amedrontada, ansiosa e solitária, e sobre a vontade que sentia de se esconder, desaparecer, se tornar invisível. Existe um conto escrito pelo ganhador do Prêmio Nobel japonês Kenzaburo Oe chamado ‘Ensine-nos o meio para superar nossa loucura’. Como você superou a sua?”

“Desenvolvendo a dor que sentia. E também estava ciente de que o poder de comunicação permite que você se conecte com outras forças que são na verdade *you*. Quero dizer, o mundo inteiro é *you*.”

“Você uma vez compôs uma música chamada ‘Angry Young Woman’, na qual alerta uma jovem a continuar seguindo em frente e esquecer o passado e assegura que, ‘ao virar a esquina, ela vai ver o novo mundo’.⁵ Como *you* conseguiu virar a esquina?”

“Simplesmente aconteceu. Não foi uma coisa planejada ou intencional. A intenção é apenas metade do jogo. Se *you* virar a esquina sem intenções planejadas, vai estar num mundo de magia, no sentido de que não é só *you*, mas é outra coisa que vai encontrar – pode ser o mundo inteiro, pode ser o universo, pode ser somente uma pedra ou um pedregulho, mas é isso que faz a magia.”

Lembrei a Yoko que, quando conversamos em 1970, ela me contou como tinha ido a um quiromante que a informou que ela era como um vento rápido soprando pelo mundo, mas que havia encontrado uma pessoa fixa como uma montanha que seria capaz de materializá-la. Mas o quiromante também afirmou que o próprio John *também* era como um vento e que por isso era capaz de compreendê-la.

“Sem dúvida”, concordou Yoko. “Mas também é verdade que eu me comuniquei com uma montanha que também era *eu*.”

“A montanha dentro de você?”

“Sim. A montanha dentro de mim.”

“Desconfio que muitos dos 4,5 milhões de pessoas que seguem você no Twitter e se inspiram na sua mensagem de paz e amor não estão na verdade cientes das coisas dolorosas que você viveu quando jovem, mesmo antes da morte de John.”

“Quando você olha para o universo e a terra, existem tantas pessoas que não sobreviveram”, disse Yoko. “A questão é... Joana d’Arc não sobreviveu. E eu passei por coisas difíceis, mas sobrevivi e me sinto uma pessoa de muita sorte. Meu desejo é que todos nos curemos juntos e usemos o incrível poder que cada um de nós tem. Realmente tenho uma esperança incrível na espécie humana.”

O primeiro e mais famoso livro de Yoko, *Grapefruit*, foi publicado em 1964. Reconhecido amplamente como um dos trabalhos mais influentes de arte conceitual, vem sendo reimpresso há quase cinquenta anos. Muitos leitores do livro, contudo, podem não ter notado que todas as suas obras e poemas com instruções começam com um imperativo verbal: Sinta, Ouça, Veja, Toque, Pense, Encontre, Dê, Fique, Lembre, Imagine. Certo dia, depois de meditar sobre essas palavras, de repente me ocorreu que todas eram, em essência, instruções para simplesmente *viver*. E no mesmo instante percebi que o verso de John “*All we are saying is give peace a chance*”⁶ mostrava como ele era um dos mais aplicados alunos de Yoko.

“*Viver.*” Yoko repetiu a palavra para mim. “Sim. Exatamente. E está certo fazer isso. Todos fomos ensinados a não aprender muito, não pensar – todas as coisas que você mencionou agora há pouco são basicamente coisas que *não* devemos fazer.”

“Não imaginar, não tocar, não sentir.”

“Isso mesmo.”

“Talvez o que você esteja dizendo essencialmente é o que o mestre zen japonês do século XV Ikkyu declarou certa vez: ‘Somente um *koan* importa – *Você!*’”

“E nós todos nos perdemos”, disse ela com tristeza. “Não é triste? Não quero partir sabendo que perdi a mim mesma. E também não quero que ninguém mais parta tendo se perdido.”

“Alguns anos atrás você me deu um presente especial que sempre valorizei muito – uma garrafa vedada com cera contendo uma mensagem escrita numa pequena tira de papel. E essa mensagem consiste em uma só palavra, e a palavra é ‘Lembre’. Você se importaria se eu perguntasse se você se lembra da sua primeira memória?”

“É estranha a forma como eu me lembro disso”, explicou Yoko. “É muito estranha – porque minha primeira lembrança é na verdade um sonho recorrente que eu tinha com dois anos e meio ou três anos. No sonho eu estava no escuro, como numa caverna, e então aparecia um tigre, e quando ele rugia a escuridão ficava ainda maior e mais sombria, e eu tinha muito medo. Depois, o que acontecia era que eu passava por um túnel muito estreito, e no fim do túnel havia um quarto de hospital onde eu via uma mesa com uma bandeja cirúrgica, a sala era iluminada com uma lâmpada invisível. E eu percebi que foi como eu nasci.”

“Então a sua primeira lembrança foi um sonho de ter nascido?”

“Sim, não é estranho? E eu sentia tanto medo. Mas tive também outro sonho na época – um sonho feliz – no qual eu corria pela casa rindo como uma louca, e quando acordava eu me lembro de dizer: ‘Por favor, me dê um sonho como esse todas as noites!’”

Um dos trabalhos mais inquietantes de Yoko é intitulado *Vertical Memory*, que consiste em 21 fotos acompanhadas de 21 textos. Todas as fotos são idênticas, uma amálgama computadorizada do rosto do pai de Yoko, de seu marido e do filho. Cada um dos textos, no entanto, é diferente, e descreve de forma breve e desapaixonada encontros de Yoko com vários homens – incluindo o pai, médicos, artistas e

estranhos – que tiveram algum efeito profundo em sua vida, que, em *Vertical Memory*, evolui do nascimento até a morte. O primeiro texto descreve o Doutor I, afirmando: “Eu me lembro de ter nascido e olhado nos olhos dele. Ele me pegou e bateu nas minhas nádegas. Eu chorei.” E o texto final e mais longo descreve um Criado, e começa: “Vi um buraco escuro na forma de uma arca. Vi meu corpo ser enfiado nele. Parecia a arca de que eu tinha saído no nascimento, pensei. Perguntei para onde iria me levar. O sujeito ficou lá olhando para mim sem dizer uma palavra.” Comentei então com Yoko que, em sua primeira lembrança “verdadeira” de infância, ela está passando por um túnel para a vida, mas que em sua última lembrança, como descreve em *Vertical Memory*, ela está passando por um túnel para a morte.

“Eu sei, é muito estranho”, disse Yoko. “Você sai e volta da mesma forma. Mas não se esqueça de que em *Vertical Memory* isso é uma coisa com pretensões artísticas.”

“Também é interessante”, acrescentei, “que em muitas sociedades patriarcais a mulher é legalmente devedora, primeiro ao pai, depois ao marido, e finalmente ao filho – todos aqueles que se misturam em sua única fotografia.”

“Sim, você é propriedade deles, e em *Vertical Memory* eu queria expressar simbolicamente a relação entre uma mulher e os homens.”

“Parece que todos os homens que você descreve nos seus textos fazem você se sentir amedrontada e dependente. E na conclusão do último ‘texto da morte’ você escreve: ‘Tudo parecia muito familiar. Que porcentagem da minha vida eu passei deitada? Essa foi a última pergunta que fiz em minha mente.’ Essa afirmação realmente me assustou, e citei-a a uma amiga e lhe fiz a pergunta: ‘Que porcentagem da sua vida você passou deitada?’ E minha amiga entendeu que essa pergunta se referia a um sentimento de passividade.”

“Sim”, concordou Yoko, “passividade é o que as mulheres tiveram de aceitar para sobreviver.”

“Em relação ao conceito de lembrança, eu queria lhe contar uma observação que um antigo imperador japonês fez certa vez à sua concubina. Ela havia perguntado o que ele achava das razões e das causas que explicariam o envolvimento romântico deles, e o imperador respondeu que não acreditava que existisse algo pecaminoso nas relações entre homens e mulheres porque seriam motivadas por laços de vidas anteriores, e é por isso que desafiavam a nossa resistência. O que você acha?”

“Não sei bem se tudo isso tem a ver com os nossos laços”, respondeu Yoko. “Começa com os nossos pais, está ligado a isso, e nós ficamos presas... e depois tem a ver com nossas outras vidas. Mas não acredito que nossos laços sejam resultado apenas de relações que temos nesta sociedade.”

“Você acredita em reencarnação?”

“Acredito. Às vezes sim, às vezes não. Mas a vida não é uma só.”

“Você acha que nós escolhemos os nossos pais?”

“Em parte, talvez. Assim como em parte escolhemos nossas atitudes todos os dias, enquanto a outra parte é uma coisa que simplesmente acontece com a gente.”

“Existe um famoso *koan* japonês que diz: ‘Como era o seu rosto antes de os seus pais nascerem?’”

“Mas eu não estou com a cabeça focada em descobrir como era isso”, respondeu ela. “O mais importante é respeitarmos a nossa vida presente e nos concentrarmos nela.”



“Assim como todo mundo”, falei, “eu sei quanto foi importante a sua ligação com John. E você acabou de publicar um lindo livro de fotos coloridas chamado *An Invisible Flower*, que aborda o mistério dessa ligação.”

“Foi uma coisa que fiz quando era menina”, explicou ela, depois deu risada. “Na verdade eu escrevi e fiz as ilustrações para esse livro em 1952, quando tinha dezenove anos.”

“O livro é sobre uma flor que não pode ser vista, mas cujo aroma sutil viaja pelo mar e sobre as montanhas e pelos campos, até que, muito longe, uma pessoa chamada Smelty John sente esse aroma no ar... e espirra!”

“Sabe que John fez um desenho em 1952”, diz Yoko, “quando tinha onze anos, em Liverpool, que está no álbum *Walls and Bridges*. Retrata um homem e uma mulher que se parecem um pouco com John e comigo cavalgando em dois cavalos, e no desenho ele escreveu: ‘John W. Lennon/ Para Mimi/ 18 de fevereiro de 1952’, que foi a data do meu aniversário de dezenove anos!”

“Eu sempre tive a impressão”, falei, “de que existem três tipos de pessoas no mundo: as que dizem Não, as que dizem Talvez e as que dizem Sim. Você uma vez fez uma música chamada ‘A Thousand Times Yes’. A palavra Sim aparece no teto da sua famosa *Ceiling Painting*. E notei que a última palavra de *An Invisible Flower* é também Sim. Isso quer dizer que desde a adolescência você é uma pessoa que diz Sim. Você se lembra de quando percebeu que *era* uma pessoa do Sim?”

“Acho que foi muito tempo atrás”, respondeu Yoko. “Minha infância não foi fácil. Todo mundo para quem eu olhava estava dizendo *não* para mim. Então eu disse sim, esperando que um dia minha vida fosse assim.”

“Um dos meus versos favoritos de suas músicas está em ‘You’re the One’: ‘*We were a wizard and a witch in a moment of freedom.*’”⁷

“Sabe”, ela respondeu, “eu dediquei essa música ao John depois da morte dele, porque, quando estava vivo, ele me disse muitas vezes: ‘Eu estou sempre compondo canções de amor para você, mas você nunca fez canções de amor para mim!’ E isso acontecia por eu ser uma mulher muito orgulhosa, não achar que aquilo fosse importante, principalmente quando ele tinha 100 mil admiradoras.”

“Você quer dizer 100 milhões”, corrigi.

“Bem, 200 milhões, você sabe o que estou dizendo. Então não era necessário eu criar uma música assim. Mas às vezes eu achava que era – ‘deixe que eu conte as maneiras’ –,⁸ e depois que ele morreu essa observação de John me voltou à memória. Então eu disse: ‘Ok, essa eu vou dar a você’, e foi

‘You’re the One’.”

“A música ‘The Ballad of John and Yoko’, de John”, observei, “contém o que para mim é, entre as coisas que ele criou, uma das que mais despertam a consciência.”

“Em qual parte?”

“Nessa música John menciona que uma noite você disse a ele que, quando a gente morre, ‘*You don’t take nothing with you/ But your soul*’,⁹ e por um breve instante na música John faz uma pausa e grita a palavra ‘*Pense!*’. E, sempre que penso nesse verso, me lembro de que eu também deveria fazer uma pausa e pensar no que estou fazendo e como tenho vivido. Você deu mesmo esse conselho a ele?”

“Sim, acho que sim. E é isso o que estou fazendo especificamente neste momento, pois na verdade não sei quanto tempo eu tenho mais, e cada dia é importante. Me sinto como Mozart no fim do filme, quando ele compõe, compõe, compõe, para garantir que vai conseguir concluir o que está criando. Estou fazendo isso em todos os aspectos da minha vida.”

“Em ‘Mind Games’”, falei, “John estimula todos a continuar ‘derrubando as barreiras’, ‘plantando sementes’ e ‘projetando nossa imagem no espaço e no tempo’.”

“E acho que é exatamente isso o que todos estamos tentando fazer, mas não bem o suficiente ainda.”

“Sempre me pareceu que nos Bed-Ins vocês estavam tentando estabelecer um bom exemplo e de alguma forma sugeriam, do jeito inimitável de vocês, que o mundo inteiro deveria tentar se tornar um gigantesco Bed-In!”

“Sim”, respondeu ela, rindo, “mas também relaxar e não levar nada muito a sério!”

“E, em ‘Imagine’”, lembrei a Yoko, “John propôs que todos deveriam tentar imaginar um mundo pacífico em comum e se juntar a ele próprio e a você para ‘viver como um só’. Um poeta japonês do século XVIII chamado Issa ensinava a mesma coisa. Ele escreveu: ‘Embaixo das cerejeiras não existem estranhos.’”

“Isso é o mesmo que dizer que deveríamos salvar o mundo com a beleza”, observou Yoko. “Adoro esse trecho, e é por isso que realmente acho que a arte e a criatividade são tão importantes – acho que um pequeno poema de Issa está ajudando o mundo, mudando o mundo, nos mudando. Mesmo antes de ler esse poema essa sensação sempre esteve comigo, estava me afetando mesmo sem eu saber.

“Recentemente eu li num encarte que encontrei num jornal de fim de semana: ‘A beleza vai salvar o mundo.’ Você sabe o que é a beleza? É uma coisa que você precisa reconhecer em si mesmo, não é algo que precise perguntar a outras pessoas: ‘Ah, isso é bonito?’ É preciso sentir a beleza interna. Aliás, não é necessário sentir a beleza interna, mas sentir *dentro* de você a beleza de *tudo*. É preciso *sentir*. E esse sentimento é o mundo e é todos nós. Nós vamos salvar o mundo juntos.”



1 “Sim, eu sou tão bonita ... E somos tão felizes todo dia.”

2 “Gente do céu, é o que somos.”

3 No original, “*might take me to that deep blue sky.*”

4 “Não consigo ver futuro/ Não consigo ver céu.”

5 No original, “*when you turn the corner, you’ll see the new world.*”

6 “Tudo o que estamos dizendo é vamos dar uma chance à paz.”

7 “Éramos um mago e uma feiticeira num momento de liberdade.”

8 No original, “*let me count the ways*”. Referência à canção homônima, que Yoko Ono compôs em homenagem a John Lennon, inspirada em um poema de Elizabeth Barrett Browning.

9 “Você não leva nada com você/ Além da própria alma.”

AGRADECIMENTOS

Dear Sir or Madam will you read my book
It took me years to write, will you take a look?¹

“PAPERBACK WRITER”, THE BEATLES

Durante muitos anos, com frequência me vinha o desejo de um dia escrever um relato pessoal sobre minha relação de amizade com John Lennon e Yoko Ono, que conheci em Londres em setembro de 1968. Quarenta e três anos depois – em 2011 –, percebi que era agora ou nunca. E, graças à ajuda de várias pessoas extraordinárias, tive a oportunidade de fazer isso.

Uma tarde, durante o almoço, expliquei ao meu agente literário, Steve Wasserman, que eu realmente desejava escrever um livro conciso a partir de uma perspectiva estritamente pessoal, que tentasse comunicar ao leitor o que foi ter conhecido e passado muitos dias e noites memoráveis e encantadores com duas das mais inspiradoras pessoas que já conheci. Então, para combinar com o espírito do livro, Steve sugeriu que, em vez de uma proposta formal para um livro, eu simplesmente lhe escrevesse uma carta informal dizendo exatamente o que eu havia falado, e que ele retomaria dali.

Minha carta, do tipo “Prezado senhor”, felizmente chegou até Gerry Howard, o editor-executivo da Doubleday, que resolveu se arriscar e editar o livro pessoalmente. Na música “I Saw Her Standing There”, os Beatles descreveram como pararam de repente ao avistar na pista de dança uma garota de dezessete anos que “estava além de comparações”. Eu não sabia na época, mas logo descobriria que teria a oportunidade de trabalhar com um editor que também “estava além de comparações”, e que tinha a rara habilidade de enxergar sinais rudimentares de redenção literária debaixo da matéria bruta do primeiro esboço de um escritor. Sem a orientação editorial transformadora de Gerry, não teria sido possível, para o bem ou para o mal, concluir *John Lennon, Yoko Ono & eu*.

Mas o meu livro também não teria sido possível sem a ajuda de muitas outras pessoas.

Na Doubleday, sou especialmente grato a Hannah Wood, Bette Alexander, Karla Eoff, Joe Gallagher, Kristen Gastler, Lorraine Hyland e Emily Mahon.

Pela valiosa ajuda, sinto-me inestimavelmente agradecido a Jonas Herbsman e, no Studio One, a Andrew Kachel, Amanda Keeley e Karla Merrifield.

Pela permissão de usar suas notáveis fotografias, quero agradecer a Ethan Russell, que tirou as fotos que acompanharam minha primeira entrevista com John Lennon para a *Rolling Stone*, em 1968, e a Allan Tannenbaum.

Pela grande generosidade e apoio, agradeço de coração a Annie Druyan, Elizabeth Garnsey, Richard Gere e Jann Wenner.

Gostaria ainda de expressar minha gratidão a Sonny Mehta por ter apresentado a mim e ao meu projeto a Gerry Howard.

Diz um provérbio francês: “A gratidão é o coração da memória.” Sou profundamente grato a Yoko Ono por seu sincero estímulo e pela irrestrita cooperação que tão generosamente me propiciou, ao mesmo tempo que me dava carta branca para escrever o livro que eu sonhava escrever. Como perceberá

inevitavelmente qualquer um que ler *John Lennon, Yoko Ono & eu*, eu sou, e tenho sido há mais de quarenta anos, um dos mais dedicados e inflexíveis admiradores de Yoko Ono. Para mim, assim como para inúmeras pessoas em todo o mundo, a vida e o trabalho dela representam um testemunho inspirador dos poderes da afirmação, da imaginação, da compaixão e da coragem. John Lennon, é claro, exemplificava esses mesmos poderes, e ele cantou sobre o “amor imorredouro e sem limites” que o evocava “continuamente através do universo”. É fascinante notar que, no dia 12 de janeiro de 1983, o astrônomo Brian A. Skiff descobriu, na Anderson Mesa Station do Arizona Lowell Observatory, um minúsculo planeta, que ele chamou de *4147 Lennon*. John pode ter sido apenas um pequeno planeta, mas foi uma grande estrela, que ainda continua brilhando – como ele próprio disse em sua canção “Instant Karma!” – como a lua e as estrelas e o sol.

Serei sempre grato a John Lennon e a Yoko Ono por terem permitido que eu compartilhasse com os dois alguns momentos inesquecíveis de suas vidas.

¹ “Prezado senhor ou senhora, será que pode ler o meu livro/ Levou anos para eu escrever, será que pode dar uma olhada?”

CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

John Lennon; © Yoko Ono Lennon

Imagine Peace Tower, 2006; foto de TetsuRo Hamada, 2006, cortesia de Yoko Ono

Ceiling Painting (YES Painting), 1966, exposta na instalação *Have You Seen the Horizon Lately?*, no Museu de Israel, Jerusalém, 2000; foto de Oded Lobl; © Yoko Ono

Detalhe de *Ceiling Painting (YES Painting)*, 1966; © Yoko Ono

Foto de Ethan Russell © Yoko Ono

Foto de Ethan Russell © Yoko Ono

Foto de Ethan Russell © Yoko Ono

John Lennon; © Yoko Ono Lennon

Cortesia de Yoko Ono

© Yoko Ono

Yoko Ono e John Lennon, Bed-In de Amsterdã, 1969; foto de Ruud Hoff, cortesia de Yoko Ono

Imagem do selo; © Mystic Stamp Company

Yoko Ono e John Lennon, war is over!, Times Square, Nova York, 1969; © Yoko Ono

Fotogramas do filme 16mm em cores *Fly*, dirigido por Yoko Ono, 1970; © Yoko Ono

© Allan Tannenbaum/SoHo Blues

Cortesia de Peel Airports Limited. Arte de John Lennon; © Yoko Ono Lennon

Yoko Ono; © Yoko Ono

Detalhe de *Vertical Memory*, 1997; © Yoko Ono

© Allan Tannenbaum/SoHo Blues

Título original:

Days that I'll Remember

(*Spending Time with John Lennon and Yoko Ono*)

Tradução autorizada da primeira edição americana, publicada em 2013 por Doubleday, um selo de The Knopf Doubleday Publishing Group, uma divisão de Random House, Inc., de Nova York, Estados Unidos

Copyright © 2013, Jonathan Cott

Copyright da edição brasileira © 2013:

Jorge Zahar Editor Ltda.

rua Marquês de São Vicente 99 – 1º | 22451-041 Rio de Janeiro, RJ

tel (21) 2529-4750 | fax (21) 2529-4787

editora@zahar.com.br | www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.

A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

Grafia atualizada respeitando o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

Agradecimento especial a Yoko Ono pela permissão de imprimir material previamente publicado e não publicado de entrevistas entre o autor e John Lennon e Yoko Ono, partes das quais originalmente apareceram de forma diferente na revista *Rolling Stone* em 23 de novembro de 1968, 18 de março de 1971 e 23 de dezembro de 2010.

Capa: Estúdio Insólito

Foto da capa: © Jack Mitchell/Corbis Outline/Latinstock

Produção do arquivo ePub: Simplíssimo Livros

Edição digital: setembro 2013

ISBN: 978-85-378-1148-1