

FICHA TÉCNICA

Título original: *Con la musica — note e storie per la vita quotidiana*

Autor: Pietro Leveratto

Copyright © Sellerio Editore, Palermo, 2014

Tradução © Brilho das Letras, Lisboa, 2015

Tradução: Vasco Gato

Capa: Catarina Sequeira Gaeiras/Editorial Presença

Imagens da capa © Shutterstock

Composição, impressão e acabamento: Multitipo — Artes Gráficas, Lda.

Depósito legal n.º 397 519/15

1.ª edição, Lisboa, outubro, 2015

Jacarandá é uma chancela da Brilho das Letras

Reservados todos os direitos

para a língua portuguesa (exceto Brasil) à

Brilho das Letras

Uma empresa Editorial Presença

Estrada das Palmeiras, 59

Queluz de Baixo

2730-132 Barcarena

info@jacaranda.pt

www.jacaranda.pt

facebook.com/jacarandaeditora



AGORAFOBIA

Jemma Pixie Hixon sorri-nos da janela do seu canal do YouTube.

Aparenta pouco mais de vinte anos e está vestida e maquiada como qualquer outra sua contemporânea moderadamente engraçada.

Bamboleia-se ligeiramente (é evidente que os seus devotos ouvintes têm uma idade inferior à sua), enquanto canta *covers* de canções de sucesso agradavelmente reunidas. Afinada, faz questão de nos lembrar que se encarrega sozinha de todas as partes vocais, incluindo os coros.

Nasceu em Inglaterra mas, só a rede saberá como, atingiu o pico da fama na China, onde o seu tema *Love the way you lie* superou os cinco milhões de visualizações na rede.

Nunca foi à China e presumivelmente nem sequer lá irá no futuro, Jemma não sai, aliás, de casa há vários anos por causa de uma grave forma de agorafobia.

Um agorafobo que viva nos nossos dias é menos infeliz do que aquele que sofresse da mesma patologia há cinquenta anos; o telefone, a rádio e a televisão e, desde há algum tempo, a chegada da Internet às nossas casas possibilitam a quem se sinta tomado de pânico só de cruzar a soleira do próprio apartamento estar presente no mundo e recebê-lo em segurança entre as paredes conhecidas. O agorafobo não deixa, porém, de ser uma pessoa obrigada a um eremitério indesejado, impossibilitada de desenvolver uma vida normal.

Para enfrentar este distúrbio proponho um trajeto subdividido em três etapas, todas elas enquadradas na música composta no século xx.

Living room music, John Cage

Em 1940, a televisão era uma invenção recente e John Cage, um compositor californiano de nem sequer trinta anos, nascido numa família da burguesia intelectual (o pai era inventor e a mãe jornalista), vivia em Nova Iorque trabalhando sobretudo como autor de música para *ballet* e movimentando-se na cena da vanguarda artística da «Grande Maçã».

Cage estava na posse de um arsenal rico em competências, apesar de os seus estudos musicais terem sido heterodoxos, soubera escolher bem os seus próprios mestres, Henry Cowell e Arnold Schönberg entre outros, e desenvolvera uma espécie de pragmatismo muito americano quanto a enfrentar os problemas que se lhe iam apresentando diante da pauta.

Living room music pede quatro executantes, o segundo movimento é só para voz e no terceiro está assinalada uma melodia destinada a ser interpretada com um instrumento qualquer, mas no primeiro e no quarto os instrumentos chamados à liça são, por ordem dispersa: revistas e jornais, uma mesa, um livro grande, o chão, o muro, a porta de uma sala.

A partitura assinala com absoluta precisão os ritmos exigidos aos executantes.

O agorafobo obterá uma evidente vantagem da audição (ou melhor, da execução, não é excessivamente difícil, pelo menos nos movimentos que estamos a considerar) desta peça. A própria sala de estar, transubstanciada em teatro, poderá revelar o desejo de sair de casa, pelo menos para se dirigir a um outro lugar, fechado mas muito menos íntimo e tranquilizador como para a sua natureza é uma sala de concertos.

Rothko Chapel, Morton Feldman

É melhor começarmos lá de trás e por Dominique Isaline Zelia Henriette Clarisse Schlumberger, protagonista de uma dessas histórias extraordinárias apenas possíveis na Europa do século passado.

O pai Conrad era um físico, professor em Paris na École de Mines, que no início dos anos 20, em colaboração com o irmão engenheiro Marcel, idealizou um sistema à época completamente inovador para a extração dos metais e dos gases contidos no subsolo.

Fundada a sua sociedade, os irmãos andarão num afã a dar a volta ao mundo inteiro, naturalmente bastante bem retribuídos pelo seu trabalho, sem nunca esquecerem a vocação para a investigação, tanto assim é que a Sociedade Europeia de Exploração Geofísica instituirá um prêmio com o seu nome.

A sua filha Dominique licenciar-se-á em matemática para depois se interessar pelo cinema, descobrimo-la em Berlim como assistente de Joseph von Sternberg durante a filmagem de *O anjo azul*. Em 1930, encontrará e casará com o banqueiro Jean de Menil.

Durante a ocupação nazi de Paris, a família emigrará para os Estados Unidos, onde o pai e o tio darão continuidade à sua sociedade de extração (sobretudo petrolífera, a sede ficará obviamente no Texas), enquanto Dominique e Jean, agora John, começarão a reunir uma extraordinária coleção de arte moderna, que chegará a ser constituída por cerca de dezassete mil obras entre quadros, estátuas, fotografias e objetos de vários géneros.

Os dois valer-se-ão sempre de um forte empenho social e ético, colaborando com importantes expoentes da batalha pela integração e pelo reconhecimento dos direitos civis, ao ponto de serem promotores das primeiras mostras de arte inter-raciais nos Estados Unidos e de fazerem ouvir a sua voz inclusivamente fora do seu país de adoção.

Em 1964, encomendarão ao pintor Mark Rothko as decorações de uma capela a ser erguida em Houston.

Embora os De Menil fossem católicos praticantes, o edifício não terá nenhum fim confessional, é antes concebido como local

onde qualquer pessoa, independentemente da fé professada ou abjurada, possa encontrar espaço para a meditação, a oração e a contemplação.

A construção arrasta-se por muito tempo, só será aliás terminada em 1971. Rothko não chegará a ver os seus trabalhos nas paredes, pois, abatido por uma longa depressão, porá termo à vida poucos meses antes.

Para a inauguração da Rothko Chapel será encomendada uma peça a Morton Feldman.

Com quase dois metros de altura, corpulento, o olhar perspicaz por trás das grossas lentes de míope, Feldman sempre cultivara uma relação muito estreita entre a sua música e as artes figurativas, para além de que tinha sido um bom amigo do pintor desaparecido, vinte anos mais velho.

Personalidade inteiramente laica, dotado de um péssimo carácter e de um humor cáustico, é aparentemente alheio a qualquer possível suspeita de misticismo.

Como quase todos os compositores da sua geração, dera por si a escrever música quando o panorama parecia suspenso entre as lisonjas do acaso e os rigores do estruturalismo, mas ele, espírito demasiado livre para o segundo embora ainda assim desejoso de ter controlo sobre a matéria sonora de uma forma bem mais rigorosa do que teria sido possível abraçando a música estocástica, acabará por avançar pela música do século passado com um passo solene e completamente especial; ao ouvirmos as suas composições, temos por vezes a ilusão de a música ter sido uma descoberta sua, como se tivesse sido ele o primeiro a pôr a hipótese de os sons poderem ser pensados, organizados de certa forma e depois emitidos por um qualquer aparelho inventado para tal fim.

A peça em questão supõe um pequeno número de executantes, flauta, celestino, coro misto, percussões e viola. As dinâmicas vão do *pianissimo*, literalmente no limite do audível, a momentos de maior concitação, embora privilegiando dinâmicas que se viram para o silêncio, a escansão rítmica é quase impercetível e só de maneira a que se consiga apreender com o ouvido um arco

de tempo suficientemente longo (algo de semelhante acontece ao ouvirmos a música *gagaku* japonesa). É um organismo que parece feito de vazio ao mesmo tempo que pulsa iridescente, as transparências de Feldman têm corpo e peso, uma espécie de milagre que nos obriga a rever aquilo que pensamos erradamente acerca da música moderna.

Poderia ser suficiente, mas para o final da peça, que dura cerca de vinte minutos, o vibrafone conquista um ritmo regular e quase *vivace* sobre o qual se emancipa a viola para cantar uma melodia hebraica de absoluta e transcendente beleza. Uma epifania; a porta da casa em que estamos encerrados a abrir-se para o mundo exterior.

Sirius, Karlheinz Stockhausen

Vindo da estrela Sírio, Karlheinz Stockhausen cai na Renânia Norte-Vestfália a 22 de agosto de 1928. Quase contemporâneo do nazismo, viverá uma infância pouco feliz devido à morte da mãe, já internada no manicómio à nascença do irmão mais novo e provavelmente vítima de eutanásia por parte das autoridades nazis, durante uma campanha para a eliminação física dos doentes mentais. O pai (que desaparecerá durante a Segunda Guerra Mundial) voltará a casar pouco depois, mas a dificuldade de relacionamento com ele e a segunda mulher levará a que Karlheinz viva como hóspede da residência escolar do colégio onde passará a sua adolescência.

Estudará então pedagogia da música, filosofia e musicologia, entrando em 1950 na turma de composição de Frank Martin, em Colónia.

O resto é história, a sua obra é indispensável para quem quiser ter uma ideia da música do século xx, e não apenas no âmbito esotérico da chamada música contemporânea: se olharem ao alto à esquerda para a capa de *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* encontrá-lo-ão entre Lenny Bruce e W. C. Fields; na sua autobiografia, Miles Davis cita algumas das obras de Stockhausen como imprescindíveis para a focalização da música que realizou para os finais dos anos 70.

Experimentador acérrimo e visionário, fará suas todas as técnicas de escrita e elaboração do som musical possíveis, inventando novas e inauditas se porventura ocorressem à sua criatividade inesgotável; a música composta por si, embora nunca no seu caso o termo adequado seja criada, introjeta a tradição clássica indiana, o *jazz* de vanguarda, as técnicas seriais mais ortodoxas e as experiências mais extremas da música aleatória, a tecnologia eletrônica, desde os seus primórdios com as obras para fita magnética até à utilização do computador e dos métodos mais evoluídos de reprodução sonora, escreverá peças para microfone, para piano e gongo, obras cuja partitura é composta por frases escritas que devem ser livremente interpretadas, obrigará os executantes (muitas vezes os seus filhos, todos eles músicos) a tocarem suspensos no ar, comporá uma peça para quarteto de cordas e helicópteros, fará cantar simples melodias diatônicas ou passos instrumentais de uma dificuldade técnica jamais imaginada até à data, quer exigindo quatro orquestras a tocar ao mesmo tempo ou para um só instrumentista.

As últimas décadas da sua vida serão passadas a erigir uma espécie de universo ressoante, uma cosmogonia perante a qual a tetralogia wagneriana parece ser uma curta-metragem, *A semana da luz* prolonga-se na realidade por cerca de trinta horas de música.

Concebida como um ciclo dividido em sete dias, Stockhausen faz confluir nesta desmesurada catedral toda a sua experiência enquanto músico e ser humano.

A trama da ópera versa sobre a batalha entre Lúcifer e o arcanjo Miguel (embora, naturalmente, não seja assim tão simples).

As exigências técnicas para representar quase todas as partes do *Licht* são extraordinárias, dezenas de músicos entre solistas, orquestra e coro (*Montag* requer ainda um coro de vozes brancas de sessenta crianças), geridos através de um enorme arsenal tecnológico composto por dezenas de altifalantes, mesas de mistura, amplificadores, computadores e terminais de vídeo.

O pensamento musical de Stockhausen estava voltado já desde os finais dos anos 50 para uma conceção modular, na qual a partir de uma forma de grandes dimensões podiam ser extrapoladas

partes até por sua vez pequenas de maneira a proliferarem mantendo uma relação orgânica com o material de partida, nem que fosse simplesmente uma melodia. Deste modo, todas as composições escritas por si encontram-se como que enlaçadas umas nas outras, ligadas, embora também capazes de pairarem autonomamente, algo muito parecido com a ideia de vida.

Stockhausen iniciou a composição de *Sirius* (que não faz parte da *Semana da luz* embora num certo sentido represente um seu indício) em 1975, concluindo-a dois anos depois. A longa peça (96 minutos) tem como protagonistas uma voz masculina grave, um trompete, uma voz feminina aguda e um clarinete baixo, mas sobretudo uma verdadeira cornucópia de sonoridades eletrônicas. Correspondendo à conceção modular da qual falámos algumas linhas acima, a peça pode ser desmanchada e executada de outras formas, inclusivamente a parte eletrónica apenas. A parte central é dedicada às estações e subdivide-se em quatro movimentos que mudam de ordem consoante o período do ano em que seja executada, para além de parte do material melódico ser retirada dos mapas do zodíaco que Stockhausen elaborara e utilizara anteriormente noutras composições e que regressarão no *Licht*.

Demasiado complicado? Não mais do que construir uma astronave e vai muito mais além.

O compositor afirmava ser oriundo de Sírío, à qual regressará em 2007. Estranhamente (ou talvez não), passou a maior parte da sua vida em Kürten, uma pequena aldeia perto de Colónia, numa casa-estúdio que mandara construir no bosque com base nos seus ditames precisos, distando apenas uns sessenta quilómetros da cidade natal, palco da sua infância infeliz.

Se em vida não se pode ter Sírío, então mais vale!

ATACADO DE VISÕES

Ordo Virtutum, Hildegard von Bingen

«O, O tu es crizanta etiam in alto sono, et es chorzta Gemma». Assim, por volta de 1150, escreve Hildegard von Bingen, parece

uma espécie de latim mas não se percebe inteiramente, está escrito na *lingua ignota* por ela inventada com fins místicos.

Proclamada doutora da igreja pelo papa Ratzinger, Hildegard foi poetisa, médica e teóloga, naturalista, música e cozinheira, mas sobretudo visionária.

Trata-se sem dúvida de uma das mentes mais extraordinárias que viveram num período histórico fabuloso; no espaço de poucas dezenas de anos, o mundo conhecido, cujas fronteiras eram continuamente modificadas pelos acontecimentos, foi palco de coisas inauditas: os normandos expulsavam os árabes da Sicília, Moscovo era edificada, *El Cid* colocava novamente Valência sob o signo de Cristo enquanto a cruz de Roma flutuava sobre Jerusalém e pelo menos um par de antipapas circulavam pela Europa continental. Avicena inventava o cientista moderno pouco antes de o povo dos cristãos conhecer o cisma do Oriente, nasciam em Itália os *comuni*, Wiligelmo assinava as suas próprias obras na catedral de Modena e Pedro Abelardo discutia com Bernardo de Claraval.

Em criança, Hildegard tinha sido encerrada num convento pelos pais, convencidos de que, por causa da pouca saúde, só teria algumas hipóteses de sobreviver protegida atrás dos muros consagrados a São Bento. Experimentara precocemente as visões que hão de acompanhar como um ruído de fundo toda a sua existência.

O início da baixa Idade Média é um momento ideal para ver coisas que outros não podem sequer imaginar, ninguém aventava a aura hemicrânica, ao mesmo tempo que se podia fazer carreira na Igreja. Hildegard foi nomeada abadessa do seu convento enquanto algumas das suas visões eram recolhidas em volumes. Uma parte do primeiro deles, *Scivias*, ou seja, *Conhece os caminhos*, chega às mãos do papa Eugénio III enquanto este assistia ao Sínodo de Tréveris. E reconhece-lhe o seu valor de texto sapiencial enviando-lhe uma carta com a própria bênção. Trata-se de uma recolha de seiscentas páginas de visões místicas, alegorias, miniaturas em cuja realização ela parece ter colaborado. Para além disso, na parte conclusiva inclui ainda catorze hinos e o texto do *Ordo Virtutum* por ela concebido e musicado: este último representa o primeiro exemplo conhecido de drama musical.

Nos mesmos anos, Hildegard fundara o próprio mosteiro, inteiramente feminino. No interior dos muros erigidos em Rubertsberg, facto completamente extraordinário, as consorores eram livres de envergar vestidos elegantes e decorados e andar com os cabelos à solta, sem obrigação do véu.

Hildegard realiza viagens pastorais, evangeliza e expõe as suas posições a respeito da vida neste e no outro mundo sem nenhum receio de inimizar o poder e os seus representantes que fossem laicos ou andassem de batina, zanga-se até com o imperador Frederico Barba-Ruiva, como atesta o epistolário com Bernardo de Claraval que foi seu mentor e conselheiro, a propósito de uma questão de antipapas que o imperador opusera ao presumivelmente legítimo com sede em Roma.

Os seus escritos são testemunho de uma inteligência especial e corajosa e contêm ainda uma inédita afirmação da condição feminina. Hildegard concebia o ser mulher, e até mulher na Igreja, como uma riqueza e não como uma espécie de desventura que deveria ser vivida com sentimento de culpa. Os textos dos padres da Igreja são quase sempre odiosamente misóginos mesmo tentando arranjar-lhes todas as atenuantes possíveis, dado que normalmente partem do pressuposto de que o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus, ao passo que a figura feminina aparece em seguida como uma consequência, uma espécie de acidente.

Também a música composta por esta mulher excecional se guinda aos píncaros do seu tempo pela inspiração e fantasia criativa, e, cúmplice da singularidade da personagem, gozou de uma difusão deveras invulgar para a música antiga acabando até, *hélas*, revista e corrigida em versões *techno* ou mais ou menos *new age*.

Morreu aos oitenta e um anos em 1179, será talvez uma lenda que tenha chegado a realizar um rito de exorcismo a uma pobrezinha que se encontrava endemoninhada, deixou certamente escrito no seu *Liber causae et curae* que o prazer sexual, inclusive o feminino, não representa uma consequência do pecado original mas antes a expressão das alegrias do paraíso terrestre.

One Vision, Queen

A exegética em relação às vozes nos discos de *rock* que, sabiamente ouvidos ao contrário, exalam mensagens diabólicas preenche hoje prateleiras de livrarias (ou *terabytes* de *hard disks*, se preferirem).

Praticamente nenhuma *rockstar* lhe é imune, a lista é surpreendente, ponhamos de parte os grandes clássicos, como *Stairway to Heaven* de *Led Zeppelin IV*, que pareceria conter uma invocação ao doce Satanás (embora neste caso eles estivessem a pedi-las, a capa com as runas, etc.), ou *Revolution 9* do disco branco dos Beatles, no qual se cita um misterioso *Dead Man* que poderia de facto ser Cristo (e por metonímia a era cristã *tout court*), cujo fim seria previsto por Lennon, mas que ao invés é com certeza Paul, notoriamente defunto num acidente em 1966 e substituído por um sósia.

Por vezes é verdade que não há sequer motivos para fazer grandes esforços, pronunciem por exemplo *Nomad* dos Sepultura ao contrário e com a apropriada voz gutural e vejam o que vos sai, horríveis filhos das trevas que outra coisa não são.

Embrenhemo-nos antes nas verdadeiras loucuras: ora, se um grupo que se chama *Thy Infernal* coloca uma mensagem subliminar satânica na faixa intitulada *Armageddon*, incluída no disco *Warlords of Hell*, parece-me que, no fim de contas, terá cumprido unicamente o seu dever (estão curiosos? A letra é, mais ou menos: «*Kill for Satan!... kill for Satan!*»), embora haja depois aqueles que são tomados de ponta apenas porque sexualmente ativos, em *Purple Rain* de Prince, por exemplo, já descobriram de tudo, sobretudo grosserias ditas ao contrário, embora também vários reenvios para o maligno a partir do título, uma vez que o roxo é a sua cor, para chegarmos à faixa *Darling Nikki*, uma evidente homenagem ao demónio, ao qual os anglo-saxónicos chamam confidencialmente Nick.

Divirtam-se a procurar, a rede está repleta deste tipo de coisas, por exemplo, jamais teria previsto que os aparentemente inócuos Backstreet Boys quando ouvidos cuidadosamente ao contrário na canção *Everyone* chegassem a dizer *They love Satan*, e nem as outras línguas são poupadas, existe um fulano que encontrou mensagens ofensivas pondo a tocar ao contrário os discos dos Pooh, juro que é verdade.

* * *

Voltemos a *One Vision*, o ano é 1986 e os Queen são um dos grupos mais importantes da cena *rock* mundial há cerca de quinze anos, já gravaram canções definitivas como *Bohemian Rhapsody* ou *We are the Champions* e ainda falta um punhado de anos até *Innuendo*, cuja faixa *The Show must go on* será lida pelos fãs do mundo inteiro como uma canção de lamentações a Freddy Mercury, minado pela doença que o levará passadas poucas semanas da gravação.

É uma canção *rock*, com a guitarra de May saturada como deve ser e o robusto *backbeat* da bateria a suportar tudo. A letra é típica de roqueiros bem-intencionados, os Queen tinham embarcado na caravana benfazeja do *Live Aid* e tinham passado alguns anos desde a simpatia pelo diabo dos Stones, pelo menos a declarada em público, Marilyn Manson, por exemplo, era ainda um rapazinho que estudava jornalismo na Florida.

«Precisamos de uma visão para todos, chega de guerra, deem-nos uma esperança», etc., etc., até o sonho de Martin Luther King faz a sua aparição nas estrofes da canção.

Em estúdio, os Queen trabalham depressa e numa boa atmosfera, divertem-se por exemplo a cantar *Fried Chicken* em vez de *One Vision* no final da canção, só porque era frequente brincarem com as palavras enquanto gravavam, exatamente como era hábito dos Beatles alguns anos antes.

Terminada a canção, acrescentam uma introdução subtilmente psicadélica, com fragmentos eletrónicos e uma voz espectral a murmurar algo indistinto. A voz, c'os demónios!, está claramente gravada ao contrário. A saber: «*My sweet satan I saw the sabba*».

É só querer.

Blue Velvet Theme, Angelo Badalamenti

A música para cinema é um produto sofisticado, requer competências de primeira ordem tal como saber estar no seu lugar (afinal,

é o realizador quem assina e são os atores que são reconhecidos na rua), há que sujar as mãos e ser extremamente cooperante com o intuito de fazer surgir a temperatura emotiva da narrativa no ecrã, que é a substância de que são feitos os filmes. Quando se é verdadeiramente bom, pode acontecer a banda sonora revelar coisas que o realizador manteve escondidas até de si mesmo, a questão é esta: a música sucede *dentro* de nós, tal como o cinema tem lugar *em frente*.

Será também necessário um pouco de tempo, o suficiente para depurar de entre tudo o mais as coisas que verdadeiramente interessam para a história da arte, mas encontraremos gente como Bernard Hermann no panteão dos músicos essenciais para compreender o vigésimo século e julgo que também Angelo Badalamenti terá um certo espaço.

Nascido em Brooklyn, em 1938, filho de um peixeiro e de uma dona de casa, Badalamenti realiza estudos musicais regulares, passa a sua juventude trabalhando como pianista a acompanhar cantores, inclusivamente de repertório operista, e faz arranjos para músicos *country*, bem como para uma velha glória *sophisticated popular* como Shirley Bassey.

Começa então a escrever para cinema sob o nome falso de Andy Badale, sem daí retirar grandes alegrias até ao encontro com David Lynch.

O trabalho tem um início ao fim e ao cabo pouco promissor, Badalamenti é chamado para orientar Isabella Rossellini, que tinha de cantar numa cena do filme. Como tema principal, Lynch fazia tenções de utilizar *Song to the Siren*, uma canção de Tim Buckley, mas tinha sido travado por problemas de direitos de autor e de consequente orçamento; viria assim a abrir-se a possibilidade para o nosso compositor, na altura já com quase cinquenta anos, de escrever as músicas para a película.

A cortina que se agita suavemente no ecrã enquanto passam os créditos é um presságio de desejo e de morte, como confirma o sinuoso tema para cordas que brota após o rufo de timbales destinado a chamar a nossa atenção.

A partitura de Badalamenti, que é da velha guarda — escreve tudo e dirige a orquestra —, está cheia de sugestões; os anos passados a

acompanhar cantores de ópera fizeram-no aprender o ofício com as grandes figuras do melodrama, gente que era perfeitamente capaz de nos fazer chorar, ter medo ou até decidir fazer-nos sentir felizes sem que soubéssemos porquê, músicos que conheciam o segredo e generosos ao ponto de o colocar à disposição de quem quisesse escavar na pauta. E, ao passo que o termo *cinematic* é usado para indicar certas práticas de organização do material musical de acompanhamento às imagens, no caso de Badalamenti poder-se-ia falar de *operatic*.

A música que ele escreve tem ascendências na tradição europeia que são diretas e evidentes, mas a sua habilidade situa-se também em encontrar as especiarias certas pescando na música popular americana, um toque de *jazz* quando é preciso e algumas sonoridades bastante invulgares, como a guitarra barítono que surge no tema de Laura Palmer, exumada dos velhos discos *country and western*.

A propósito de *Twin Peaks*, tentem imaginar o tema que mana do inquietante pano de fundo dos graves cantado por uma voz de tenor, encontram-se em pleno Puccini do *Trittico*, façam a experiência se tiverem um pouco de fantasia.

Numa entrevista de 2011 a Luke Lewis, publicada na *NME Magazine*, Badalamenti explica aturadamente como trabalha na banda sonora de um filme: «*I always have one major question for a director when I compose a soundtrack: what do you want your audience to feel? Do you want to scare the shit out of them? Squirm in their seat? Feel beautiful? And how they answer that question gives me cues to work on. I translate their words into music*».

Até parece fácil.

AUSENTAR-SE, VOLTAR

Over There, Enrico Caruso

Em 1904, Enrico Caruso grava em Nova Iorque a ária *Vesti la giubba* dos *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo. O disco vende pouco mais de um milhão de cópias.

É um número extraordinário, praticamente quem quer que tivesse acesso a um gramofone comprara com o disco a possibilidade de ouvir em sua casa a voz do cantor, decidindo de uma vez por todas que a era da obra de arte tecnicamente reproduzível estava em plena marcha, tratava-se apenas de esperar pelas grandes empresas de multimídia e Walter Benjamin, embora faltassem ainda uns abundantes trinta anos para que fosse dado à estampa o seu *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

Caruso foi igualmente o primeiro cantor de sucesso a confiar nessa nova diabrura tecnológica, assinando um chorudo contrato com a editora discográfica Victor, ao contrário de muitos dos seus colegas que se mostraram decididamente avessos à ideia de que a sua preciosa voz pudesse acabar enlatada naquelas coisas frágeis, feitas de baquelite preta.

O cantor alcançara a fama após uma viagem iniciada em Nápoles, onde nascera em 1873: *alcançara a fama* significa uma coisa que talvez nunca mais ninguém tenha conseguido, *rockstar* ou futebolista que queiramos considerar; gravou cerca de 300 discos (e ainda alguns cilindros antes da chegada da tecnologia que permitiu os 78 rotações), cantando em todos os teatros dignos desse nome, desde o Teatro Colón, de Buenos Aires, ao Scala, o Covent Garden, em Londres, e o Metropolitan, de Nova Iorque, no qual teve o papel de tenor principal ao longo de dezoito anos. Cantor-mito, o *star system* transversal nasceu literalmente consigo, adorado pelos nova-iorquinos ricos que podiam ter a sorte de o receber para jantar após o teatro, era adorado também pela empregada deles, que beijava a sua fotografia guardada debaixo da almofada, depois de ter tentado ao menos vê-lo passar pelo corredor do casarão.

Pobre de nascença, ainda que não privado de meios (o seu pai era artesão), Caruso chegou a ganhar dez mil dólares por noite, aconteceu-lhe por um concerto que deu em Cuba em 1920; a parte mais relevante da sua carreira desenvolve-se por inteiro no estrangeiro, até que, por razões nunca totalmente esclarecidas (porventura uma crítica pouco agradável), deixa fundamentalmente de atuar no seu país natal a partir de 1902.

Porém, uma pessoa não se torna Caruso por acaso, ainda hoje os seus discos são oferecidos, apesar do crepitar das antigas gravações mecânicas e da distância de mais de um século, uma voz incomparável e dúctil e, para além do timbre maravilhosamente fonogénico, há que considerar a interpretação de grande fineza sempre, cantasse Massenet ou uma canção napolitana (repertório que torna universal), e a dicção cristalina.

A sua vida pessoal foi bastante complicada, como convém a uma estrela que se preze; foi alvo de uma denúncia por atos obscenos, com direito a processo em 1906, com a acusação de ter apalpado o rabo a uma senhora enquanto visitava o recinto dos macacos no jardim zoológico de Nova Iorque, acusação da qual se defendeu contra-acusando um dos macacos presentes. Dá uma certa vontade de rir, bem sei, mesmo querendo manter presente o sacrossanto direito de a senhora a não se deixar beliscar; o episódio teve contudo uma enorme repercussão mediática e pôs em risco o seu lugar no Metropolitan.

Uma estrela é necessariamente um símbolo sexual, podemos pois imaginar chusmas de senhoras ruborizadas de inveja da felizarda que, ao invés, parece não ter apreciado o grosseiro elogio do macho latino que cantava como um anjo exemplar (se é que existe), tudo menos assexuado.

Ao fim e ao cabo, é uma história que teria sido possível mesmo com Keith Richards como protagonista, tal como foram os episódios de carácter sentimental, a começar pelo concubinato com a cantora Ada Giachetti, uns anos mais velha e casada legalmente com um outro homem. Dessa união escandalosa nasceram dois filhos, o segundo dos quais, Enrico Junior, deixou um livro de memórias em que conta como a mãe ajudou o jovem cantor, que era fundamentalmente autodidata, dando-lhe conselhos e verdadeiras lições de técnica vocal. Os dois separaram-se passados onze anos, ou melhor, foi Ada em rigor quem o largou para fugir com o motorista, o qual também tentou extorquir dinheiro ao cantor.

Caruso uniu-se então a uma jovem norte-americana de ótima família, Dorothy Park Benjamin; o casamento enfrentou a feroz oposição da família dela, o pai era um importante advogado nova-iorquino porventura não suficientemente sensível aos 150 000

dólares anuais que o noivo declarava no início dos anos 20 — os dois casaram-se ainda assim e tiveram uma filha.

Estalara pouco antes a Primeira Guerra Mundial, e Caruso, mesmo tendo adquirido uma bela *villa* em Florença, permanecia quase sempre nos Estados Unidos, para os concertos que dava no mundo inteiro e no seu país de adoção. Mesmo conservando a nacionalidade italiana, empenhou-se ativamente na propaganda de ajuda à aliança, recolheu fundos, fez declarações públicas e gravou a canção patriótica mais em voga, *Over There*, escrita por George Cohan com o intuito de estimular os jovens americanos a empunharem uma espingarda e partirem para a Europa.

Recordemos que a intervenção norte-americana na Primeira Guerra Mundial foi decidida na sequência da decisão dos Estados do eixo continental de atacarem indiscriminadamente por mar com recurso a submarinos, mas a grande guerra é travada sobretudo na lama das trincheiras; para os jovens *yankees*, partir para a Europa significava arriscar a pele num lugar distante do qual se sabia relativamente pouco e tudo o que encorajasse poderia ser útil. *Over There* teve de facto numerosíssimas interpretações e versões discográficas.

A canção é marcial na justa medida e Caruso coloca nela todo o ardor possível, cantando inclusivamente uma estrofe em francês. A letra parte do pressuposto, que infelizmente viria a revelar-se errado, de que a guerra duraria pouquíssimo — ao invés, o conflito foi longo e pavoroso, com um número de soldados tombados em batalha estimado em pelo menos dez milhões. Tendo em conta os civis (e no reino da Sérvia as vítimas não militares foram quase um milhão para pouco mais de quatro milhões de habitantes), trata-se da carnificina mais sangrenta alguma vez vivida na Terra até àquele momento.

Dos EUA partiram cerca de dois milhões de rapazes e desses pelo menos cento e vinte mil acabaram com a cara na lama e uma bala no corpo. Até parece pouco, quando comparado com o tributo de sangue de outras nações que estiveram envolvidas na guerra desde o seu início, mas é o absurdo da estatística, cento e vinte mil pessoas são os habitantes de uma pequena cidade, digamos.

Caruso sobreviveu alguns anos ainda, tendo morrido em 1921 com apenas quarenta e oito anos, talvez por uma pleurite mal curada, agravada pelo facto de ser desde sempre um tabagista — corriam os anos em que os malefícios do tabaco estavam ainda por estudar e apurar.

Por sorte, o grande viajante, o filho de um canalizador que se tornou um elegante e charmoso homem do mundo, que apaixonara com a sua voz uma geração de melómanos, para o qual Puccini escrevera *La Fanciulla del West* e que contribuíra para o nascimento do mercado discográfico, conseguiu fechar os olhos na sua cidade natal, na qual podemos visitar o seu túmulo e beber quicá um gole de água de uma fonte pública daquelas que Caruso contava ter construído ao lado do seu pai quando era um menino que cantava na rua.

Azzurro, Adriano Celentano

A canção mais bonita sobre o *não* ir embora é seguramente *Azzurro*, um documentário romanceado em direto ou, como agora se diz em televisão, uma *docufiction*, que fala de uma Itália que as pessoas nascidas depois dos anos 70 nem sequer conseguem imaginar.

Os versos estrondosos escritos por Vito Pallavicini (e não por Paolo Conte como comumente se julga, que, ao invés, escreveu a música com Michele Virano) têm como pano de fundo um dia de verão, no tempo em que o *weekend* se chamava fim de semana.

Descrevem um fulano que por um qualquer motivo não pode ir de férias; imaginemos uma tarde de domingo com o sol a pique, em anos nos quais as cidades do Norte se esvaziavam quase por completo, e ele às voltas, a ir ao jardim botânico ou talvez ao jardim zoológico em busca de um pouco de refrigério, a recordar até com saudade o oratório, onde pelo menos se encontrava um padeco «*para dois dedos de conversa*».

E depois aquele tempo, imóvel como o ar, em que só se pode esperar que venha a noite e já seria alguma coisa, não há verão na cidade para quem ficou, sei lá, uma mostra de cerâmica egípcia,

um festival de filmes húngaros, um centro comercial aberto com ar condicionado e magotes de adolescentes iguais em todos os hemisférios, as mesmas calças a meia haste, a mesma música nos auscultadores, que será também a mesma disparada nas lojas de *franchising* que vendem os mesmos ténis.

O nosso rapaz vai até à estação, ela está na praia, imagine-mos em Borghetto Santo Spirito (o nosso rapaz ficará a sofrer o calor e o tédio às voltas por lugares da Lombardia ou do baixo Piemonte), o comboio segue para norte, trocista, em direção contrária àquela que lhe conviria.

A música governa as palavras, como se sabe a versão histórica é a gravada em 1968 por Adriano Celentano, que a torna arrastada e fatalista com aquele tom especial que só ele sabia encontrar, enquanto o arranjo é de Nando De Luca, que não por acaso é também pianista de *jazz* e inventa aquele desenho sinuoso dos sopros que contraponteia e introduz a melodia com algo que faz lembrar uma banda de aldeia, embora também safanões de cordas agudas vagamente Motown, elegantemente nervosas.

Paolo Conte gravá-la-á, muitos anos depois, acelerando e enxugando ainda mais a canção, acompanhado pelo seu piano equilibrado entre o *cabaret*, o *swing* e o perfume da América Latina, a de língua espanhola, que caracteriza as suas interpretações.

Volver, Carlos Gardel

Se partir pode ser difícil, voltar é quase sempre pior.

Falemos de Carlos Gardel, *el francesito* do bairro de Abasto em Buenos Aires.

O mistério das suas origens durou imenso tempo, devido à nacionalidade uruguaia que o jovem obteve para evitar a partida para a frente europeia; era cidadão francês quando rebentou a Primeira Guerra Mundial e ter-lhe-ia tocado, mas investigações recentes estabeleceram sem sombra de dúvida que Charles Romuald Gardes nascera em Toulouse. A mãe deixou França quando ele tinha dois anos para se mudar para a Argentina, era

mãe solteira, provavelmente obrigada a emigrar pela pressão social na sua cidade. Carlos começará a cantar em pequenino canções populares, ainda não o tango, mas obtém logo um certo sucesso, a sua voz expressiva de barítono só precisa de uma guitarra que o acompanhe, e rapidamente se torna o ídolo dos apaixonados por zambas e milongas.

Em 1915, durante uma digressão de concertos pelo Brasil, conhece Enrico Caruso (foi muito antes do *Pavarotti and Friends* e perdeu-se certamente alguma coisa), será ferido no mesmo ano por uma bala perdida durante uma rixa.

À época, é um gordalhufo com mais de cem quilos para um metro e setenta, trabalha arduamente para se pôr em forma e entretanto, estamos em 1917, chega o momento de *Mi noche triste*, o primeiro tango do seu repertório.

A partir daí, cantará e gravará quase mil tangos, escreverá muitos deles, de todos saberá oferecer a versão definitiva, aquela à qual se fará referência.

Já magro, bonito e vestido com elegância, faz sonhar as raparigas e torna-se um modelo para os homens (corre o boato de que seria homossexual, mas a bem da verdade é o que se diz de tempos a tempos de quem quer que seja), terá no entanto uma namorada oficial, uma rapariga muito mais nova que não parece ter particular peso na sua biografia, também por ele passar a vida em digressão. No pós-guerra, andará de um lado para o outro entre a Europa (dividirá o palco em Paris com Josephine Baker) e toda a América Latina, com enorme sucesso em toda a parte, participará em vários filmes musicais, rodando algumas películas nos Estados Unidos, inclusivamente na companhia de Bing Crosby.

A morte surge quando tem apenas quarenta e cinco anos e, como acontece aos mitos de profissão, parece completamente insensata: um erro de manobra no aeroporto de Medellín, na Colômbia, dois aviões chocam na pista, ele e os músicos que o acompanhavam morrem no incêndio subsequente.

Volver é um tango que Gardel grava em 1934, um ano antes do acidente que lhe custou a vida, fala da dificuldade de voltar,

sobretudo voltar atrás, é uma tragédia daquelas que só o tango é capaz de contar, música de emigrantes que tinham muitas vezes no seu passado algo que era melhor esquecer, nem que fosse a fome apenas. Gente que partira por necessidade e que, se e quando voltasse, o faria a um lugar que, entretanto, se tornara outro e quase desconhecido.

Mas *Volver* fala de amor e do regresso ao lugar onde um amor terminou por algum motivo (que não interessa, pois quando um amor termina, termina e pronto), e da mistura de desilusão e coragem.

E naturalmente também da saudade, que é o absinto das lembranças e que envenena devagar.