

Universidade Federal da Bahia | 2013

A performance e a vida de Chet Baker



André Cerqueira

ANDRÉ CERQUEIRA

A PERFORMANCE E A VIDA DE CHET BAKER

Trabalho apresentado ao colegiado do curso de Comunicação com habilitação em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia como requisito para a conclusão do último semestre e obtenção do diploma da graduação.

Orientação: Prof. Dr^a Itania Gomes

Salvador

2013

ANDRÉ CERQUEIRA

A PERFORMANCE E A VIDA DE CHET BAKER

Trabalho apresentado ao colegiado do curso de Comunicação – Jornalismo da Faculdade de Comunicação, na Universidade Federal da Bahia como requisito para a conclusão do curso e obtenção do diploma da graduação.

Orientação: Prof. Dr^a Itania Gomes

Aprovado por

Componentes da banca examinadora:

___ de _____ de 2013

A Álvaro Andrade, pelo caminho infinito.

AGRADECIMENTOS

Sou profundamente grato aos meus pais, principalmente a minha mãe, por terem investido em meus estudos e terem feito dos meus sonhos parte dos seus, aos meus irmãos pelo apoio e companheirismo na vida, e a todos os tios e primos e sobretudo meus avós, que me ensinaram a importância de mergulhar na música de olhos fechados.

A realização deste trabalho seria impossível sem a generosidade e o apoio de Jorge Cardoso Filho e dos integrantes do grupo Mídia e Música Popular Massiva, que me auxiliaram nas reflexões da melhor maneira possível, tornando-se peça essencial durante este processo. Gostaria de agradecer a Itania Gomes por me ampliar os horizontes de maneira tão inteligente e sensível desde o primeiro dia de aula até aqui e a todos os professores da Facom que acreditaram em mim em algum momento; a João Eduardo, Bárbara Lisiak, Marcelo Lima e Marcel Ayres pelo começo de tudo, bem como a todos os meus colegas de turma, por quem tenho enorme estima; a Aline Matheus pela sensibilidade e beleza ao me mostrar o caminho que eu estava seguindo; a Florian Haupt, que me deu coragem suficiente para mergulhar no mundo do silêncio na música e compartilhou comigo do amadurecimento dentro do universo *cool*; a Aline Nascimento e Bruce Marinho, com quem compartilhei questões íntimas que permearam as reflexões contidas nas próximas páginas; a Silvio de Carvalho e Nardele Gomes pelo refúgio e o carinho nos dias mais difíceis; a Victor Longo e Daniel Cruz que estiveram presentes todo o tempo; a Thiago Rodrigues, Renata D'Urso e Natália Valério pelo companheirismo, a atenção e os longos hiatos entre um capítulo e outro; a todos que ouviram alguma canção de Chet Baker ou conversaram sobre este tema comigo em algum momento durante os últimos meses; a toda e qualquer pessoa que passou por mim na rua e soltou um mínimo sorriso que seja.

Muito obrigado!

“A arte de perder não é nenhum mistério;
tantas coisas contêm em si o acidente
de perdê-las, que perder não é nada sério.”

(BISHOP, 2011, p. 309)

RESUMO

Chet Baker foi um dos músicos de jazz mais conhecidos a partir dos anos 50 em todo o mundo e, mesmo depois da sua morte precoce e de causa desconhecida, ele continua a ser referência na música pelas características peculiares da sua performance, sendo um dos principais difusores do subgênero *cool jazz*. Fatos da sua vida se tornaram públicos e as polêmicas em torno do seu nome compuseram o imaginário dos seus fãs e admiradores. O presente trabalho procura identificar traços biográficos do músico na sua atuação no palco, utilizando referenciais teóricos do campo da comunicação e da música, além de construções em torno da representação de Chet Baker.

Palavras-chave: performance, Chet Baker, *cool jazz*, biografia

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO | 09 |
| 1. MÚSICA E PERFORMANCE | 13 |
| 1.1 <i>Cool jazz</i> – o gênero encontra o silêncio | 13 |
| 1.2 O performer, o corpo e a alma | 15 |
| 1.3 O ato de expressão e a experiência estética | 21 |
| 2. UM SOPRO – A VIDA DE CHET BAKER | 25 |
| 3. ANÁLISE – CHET BAKER, CANDY (1985) | 47 |
| 3.1 <i>Candy e Love for sale</i> | 48 |
| 3.2 <i>Tempus fugue-it e Sad Walk</i> | 51 |
| 3.3 <i>Red's blues, Nardis e Bye bye blackbird</i> | 54 |
| 3.4 <i>My romance</i> | 56 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 58 |
| REFERÊNCIAS | 59 |
| CRÉDITOS DAS IMAGENS | 60 |

INTRODUÇÃO

Chesney Henry Baker nasceu em Yale, Oklahoma, Estados Unidos, em 29 de dezembro de 1929 e na década de 50 se destacou entre o público e a crítica como trompetista e cantor de jazz. Sua carreira atravessou quatro décadas e se estendeu a outros países, tendo passagens pela França, Itália, Japão e Brasil. Tal qual sua carreira, a discografia do músico é extensa e difusa. Baker ficou conhecido por sua performance peculiar e foi um dos principais ícones do *cool jazz*, estilo que surgiu nos Estados Unidos entre os anos 40 e 50 caracterizado pela suavidade na execução da música. Chet atraiu milhões de fãs no mundo e sempre foi lembrado pela sua aparente timidez no palco associada à doce voz e também por ter sido um dos símbolos sexuais durante a juventude. Sua vida pessoal também veio a público principalmente pelos sucessivos e misteriosos casos de prisão por abuso do uso de drogas explicitado também na inconstância do seu humor ao aparecer em público. O seu estilo de cantar e tocar influenciou músicos do mundo todo e até hoje reverbera pela música popular mundial.

No presente trabalho pretendo identificar indícios biográficos de Chet Baker na sua performance. Tenho formação em música iniciada no interior da Bahia como instrumentista de Filarmônica (grupos de instrumentos de sopro que têm seu repertório baseado na música portuguesa do século XVIII), passando por cursos de música de concerto e piano clássico na Universidade Federal da Bahia e música popular do mundo na Universidade de Paris 8, na França, e há muito me debruço em pensar sobre a influência de aspectos tangenciais à música na performance.

A música popular brasileira é facilmente dividida por estudiosos e apreciadores entre o antes e o depois da Bossa Nova, gênero musical (veremos o conceito de gênero no primeiro capítulo) cuja criação é atribuída a João Gilberto, baiano do interior conhecido por cantar “no limite do silêncio”, e que introduziu uma outra atmosfera ao que se produzia de música no país, contribuindo também para a projeção do Brasil no cenário musical mundial de acordo com os interesses políticos e econômicos do Brasil nos anos 60. Este estilo de cantar mais baixo foi possibilitado principalmente pelos aparatos tecnológicos que permitem captação de som com alta fidelidade incorporaram o componente minimalista à música. Conseqüentemente a interpretação ficou mais suave e surgiram novas possibilidades de expressar sentimentos exigindo dos ouvintes e dos músicos uma atenção ainda maior àquele mínimo som que é projetado e àqueles

mínimos movimentos que são feitos com o rosto ou com os olhos de um músico *cool* enquanto canta ou toca. O “movimento *cool*”, do qual João Gilberto fez parte, é percebido no mundo todo sobretudo pelo alcance que o jazz teve a partir dos anos 40 que até hoje ocupa um lugar importante na música influenciando também os jovens artistas. Acredito que debruçar-se sobre estes aspectos que compõem a performance seja válido por conta da dificuldade de achar estudos sobre as fronteiras entre o som e o silêncio. É comum, por exemplo, debruçar-se sobre o estudo do som através do rock ou do samba do recôncavo baiano ou ainda destacar a competência de um músico por conta da sua virtuosidade, da execução de várias notas em pouco tempo, ou entender que potência e a projeção vocal são aspectos imprescindíveis a um bom cantor-performer. Nos próximos capítulos deposito a minha crença de que a fronteira entre o silêncio e o som abriga aspectos infinitos que podem ser discutidos e associados a especificidades de ordem cultural, tendo a fruição estética como eixo.

O meu interesse pelo *cool jazz* e mais especificamente por Chet Baker é prioritariamente estético, como será possível perceber mais à frente, o que não impede a análise feita de considerar o contexto (ou a *situação*) em que a experiência estética acontece e diversos elementos de extrema importância dentro da “estrutura da fruição”. A escolha por Chet Baker foi uma via de mão dupla. Preferi escolher meu objeto considerando, obviamente, o meu vínculo afetivo com o mesmo consciente de que este vínculo não surge ativamente por parte do fruidor da obra (como também na experiência o sujeito e o meio existem somente após *uma experiência*). Em outras palavras a obra de Chet Baker (aqui, mais a biografia e a performance em vídeo) se se apresentou a mim como a minha escolhida para este estudo de caso que pode claramente ser realizado com outros objetos, outros músicos, outros performers.

Analisarei aqui uma performance de Chet Baker, em vídeo, intitulada *Candy* e realizada em junho de 1985, em Lindigö, na Suécia, para ser exibida na televisão. Esta apresentação aconteceu três anos antes da morte do trompetista e em meio a especulações sobre sua saúde em um momento em que o próprio músico refletia sobre sua carreira e da sua vida. Convocaremos no primeiro capítulo os referenciais teóricos que veem a performance em toda a sua abrangência dentro do estudo da estética e que atentam para a importância de aspectos fundamentais na apresentação de um músico/cantor para o público em veículos específicos, como voz, gesto, corpo, etc, além de discutir o *ato de expressão* e a *experiência na música* relacionados a um

“reservatório de atitudes e significados derivados de experiências anteriores” (DEWEY, 2010 p. 154) do próprio Chet. Para isto, passaremos pelo surgimento do *cool jazz* para detalhar as principais características desse estilo considerado “mais uma sonoridade e raciocínio do que propriamente uma época histórica.” (DUARTE, 2009 p. 35)

No segundo capítulo apresento construções em torno da biografia de Chet Baker destacando a sua relação com a música, o entendimento do conceito de *cool* pelo próprio artista e comentários externos à sua performance em registro de áudio, vídeo e ao vivo para grandes e pequenos públicos. Neste contexto ainda apresento um pouco dos registros sobre a sua relação com a família, o envolvimento com drogas e alguns casos como a morte do cantor, em 1988, num hotel em Amsterdã, de causa ainda desconhecida. A figura física do cantor também terá destaque das referências teóricas passando pela sua biografia até a análise da performance, que será auxiliada por imagens. Considero durante todo o trabalho a importância que a imagem de Chet Baker teve para a sua ascensão, em que foi exaltado como símbolo sexual pela imprensa americana, e sua decadência, quando a fisionomia bastante alterada denotava um consumo abusivo de diversas drogas e chocava o público. Nas passagens mais obscuras da sua vida, a dúvida que existe a respeito dos fatos é mantida no trabalho, já que os relatos obtidos são realidades distintas, versões e pontos de vista diferentes a respeito dos mesmos acontecimentos.

Logo após a biografia, teremos enfim a análise de *Candy* (1985) reunindo elementos biográficos e teóricos e encontrando na própria performance do artista, na sua imagem e na sua música, nuances que apontam para o seu comportamento fora dos palcos, para suas experiências anteriores. Os conceitos apresentados inicialmente serão de extrema importância para esta análise. Os teóricos foram escolhidos pela sua importância em diversas pesquisas no campo da comunicação e da música, mesmo que a maioria deles se debruce mais sobre os ouvintes e os consumidores de música do que sobre os artistas de produtores e tratem mais da forma como a música é apresentada do que a substância da música em si, o som. As discussões em torno dos conceitos de voz, corpo e performance serão a ponte inicial e necessária entre o Chet Baker em cena e o jovem e famoso músico de vida atribulada. A breve atenção aos aparatos tecnológicos serve de contextualização e reconhecimento da importância desta mediação para que o *cool jazz* pudesse surgir e fixar-se enquanto sub-gênero. Por fim, entender os atos expressivos do

músico e as suas impulsões será de extrema importância para relacionar a biografia ao palco.

Mais especificamente no âmbito da Comunicação o trabalho envolve o estudo da estética e o olhar sobre a cultura, que para a análise da performance é imprescindível perceber as práticas de produção de sentido principalmente pelo caráter transformador que elas têm. Este trabalho aponta também para outros aspectos que poderiam ser analisados tamanho é o horizonte no campo da comunicação. No entanto, fica implícito nos próximos capítulos o entendimento do pessoal como político, do lugar de fala dos agentes culturais, bem como o lugar de fala do autor que vos escreve. A escolha pelo viés estético e pela substância da música em vários momentos da análise que se segue faz deste trabalho também um olhar sobre o campo do “sentir”, em que o maior valor está concentrado na parte inexplicável da relação entre o fruidor e a obra de arte no momento em que a experiência estética atinge seu ápice; em que o que realmente interessa é aquilo que ainda não tem nome.

1. MÚSICA E PERFORMANCE

1.1 *Cool jazz* – o gênero encontra o silêncio

Entre o final dos anos 40 e o início dos anos 50 nos Estados Unidos surgia um estilo de *jazz* chamado o *cool jazz*, diferente do *bebop*, que, com ritmo acelerado e dançante e harmonia complexa, dominava a cena musical do *jazz* em Nova York naquela época. Após a Segunda Guerra Mundial músicos de *jazz* imigraram da Califórnia para Nova York onde entraram em contato com o *bebop* em seu auge, mas levaram consigo outras influências musicais como o *swing* que era tocado por Lester Young e Coleman Hawkins, fortemente difundido nos anos 30, um estilo de música mais relaxado, com composições e execuções mais lentas. Alguns jazzistas da Califórnia tinham influência também da música de concerto, visto que Igor Stravinsky, compositor de música contemporânea para orquestras sinfônicas e grupos de câmara escreveu *Ebony Concert* para que fosse executada pelo jazzista da Califórnia Woody Herman, que tocava clarineta e saxofone. De acordo com José Duarte em seu livro *História do Jazz* (2009), o *cool* funcionou como um estilo adotado por uma família de músicos e, além de uma maneira de tocar, foi também “uma sonoridade, um raciocínio” (DUARTE, 2009, p.35). O discurso do *cool jazz* era menos tenso do que se praticava até então. A postura era mais descontraída, menos *vibrato* no som do instrumento e na voz e sonoridades mais lisas. Um dos primeiros registros deste novo estilo entendido como tal é o *Brith of the Cool*, uma reunião de jovens músicos liderados por Miles Davis, trompetista considerado pai do *cool jazz* e uma das principais referências de Chet Baker. A gravação foi feita pela marca americana Capitol com o intuito de apresentar uma coleção de peças musicais de referência na discografia de todos os tipos de *jazz*. Outra personalidade importante na época em que o estilo estava surgindo foi o saxofonista Gerry Mulligan, que produziu e propôs gravações de quartetos sem piano, mas com o uso da técnica do contraponto (técnica musical em que duas ou mais melodias são executadas ao mesmo tempo levando em conta a interação entre elas, o todo polifônico formado pela música em execução). Um dos maiores parceiros de Mulligan foi Chet Baker, que cantou a maioria das baladas românticas gravadas com o saxofonista, além do trombonista Bob Brookmeyer. José Duarte (2009) afirma que o início dos anos 50 era a “época para os músicos de *jazz* pensarem em expressões da música europeia, de música de câmara aliada a sonoridades mais delicadas, longe da transpiração *hot*.” (DUARTE, 2009, p. 36).

O surgimento do novo estilo deu vazão a alguns conflitos, como as teorias que surgiram de que o *cool jazz* era o “*jazz* dos brancos”, mas, de acordo com José Duarte (2009), “errada é a ideia da predominância de músicos brancos para este estilo” (DUARTE, 2009, p.36). Itania Gomes discute o conceito de gênero em seu artigo “Gênero televisivo como categoria cultural”, publicado em 2011. Nele, ela convoca Jesús Martín Barbero para apresentar o gênero como uma prática de produção de sentido inserida num contexto onde há vínculos com a cultura, política e sociedade. Neste trabalho, consideremos *jazz* como um gênero musical, levando em conta as diversas mediações que serão apontadas no capítulo seguinte, como as fragmentações culturais a questão racial que estava em voga nos Estados Unidos nos anos 50, citada por José Duarte em seu livro. Itania Gomes afirma que “a ritualidade nos permite ver que a relação entre formatos industriais e competências da recepção diz respeito à sua ancoragem na memória, aos seus ritmos e formas, seus cenários de interação e repetição” (GOMES, 2011, p. 120). Veremos no próximo capítulo as características em comum dos lugares onde aconteciam as *jam sessions* nos anos 50 nos Estados Unidos, quando surgiram vários nomes do jazz no cenário mundial. Essa “ritualidade” é visível tanto na cena do jazz, nas apresentações, quanto nos ambientes de gravação e composição, o que também contribui para a formação de competências de repetição e a formação de “múltiplas trajetórias de leitura” (GOMES, 2011) do gênero, sendo uma delas o *cool jazz*, entendido aqui como um sub-gênero jazz. Itania Gomes ainda cita Paolo Fabbri (1973), que afirma que

“[...] enquanto, na alta cultura, a obra está, ao menos hoje, em contradição dialética com seu gênero, na cultura de massa a regra ‘estética’ é aquela (pré-romântica) da maior adequação ao gênero. Se pode dizer que o próprio gênero é a unidade mínima do conteúdo da comunicação de massa [...] e que a demanda de mercado por parte do público (e do meio) aos intelectuais produtores se faz no nível do gênero [...] é através da percepção do gênero que se alcança o sentido latente dos textos massmidiáticos.” (FABBRI, s/n 1973 apud GOMES, 2011)

O caráter unitário do gênero nos faz entender o porquê, por exemplo, dos questionamentos a respeito do *cool jazz* enquanto este surgia como sub-gênero do jazz. Itania Gomes (2011) lembra também que “o gênero é uma estratégia de comunicação e, ainda mais, uma estratégia ligada aos vários universos culturais.” José Duarte (2009) afirma que todos os músicos americanos dos anos 50 transitavam bastante sobre todos

os estilos de jazz, mas não nega que nos Estados Unidos dos anos 50 era forte a tensão por conta das discussões de raça e da situação dos negros no país. Outra tensão que existia era na questão da sexualidade. De acordo com o jornalista americano James Gavin (2002), biógrafo de Chet Baker, os músicos que não aceitavam o estilo *cool* de tocar eram veementes nas críticas com os outros músicos, como foi o comentário do pianista Horace Silver após uma apresentação nos Estados Unidos: “não suporto este jazz de bicha – o jazz sem nenhum... sem nenhum colhão.” (em GAVIN, 2002, p.121)

O estilo *cool* de se comportar e de tocar influenciou cantores e músicos de todo o mundo depois dos anos 50. No Brasil, a principal influência do estilo se deu na criação da Bossa Nova, nos anos 60. Com influência aberta do *jazz*, a bossa foi criada fundindo o samba canção (samba um pouco mais lento que o original) à batida sincopada do *cool jazz*, com harmonias complexas e melodia suave. João Gilberto, considerado o criador do estilo, é conhecido no Brasil por cantar num volume mais baixo do que os cantores do início dos anos 60. O jornalista James Gavin afirma que Chet Baker era uma das inspirações de João Gilberto, que “tocava seu violão e cantava em Il Bussoloto [na Itália, onde o trompetista americano também se apresentara] numa voz suave inspirada por seu ídolo, Chet Baker” (GAVIN, 2002, p.194). Nos anos 60 João Gilberto e Antônio Carlos Jobim viraram sensação nos Estados Unidos ao se apresentarem com Stan Getz, saxofonista conhecido pelo lirismo da sua música.

1.2 O performer, o corpo e a alma

Chet Baker ficou conhecido internacionalmente em 1952 quando foi eleito pela crítica especializada o melhor trompetista de jazz em atividade. A performance e a postura do cantor de voz doce de Chet nos palcos chamava muita atenção e constituem a principal parte desta pesquisa.

Paul Zumthor, leitor crítico e solidário aos postulados da Escola de Constança afirma a importância da performance nos processos recepcionais. Segundo Zumthor, o “poético para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos tem a necessidade da presença ativa de um corpo.” (ZUMTHOR, 2000, p. 30) Já o antropólogo e sociólogo francês Marcel Mauss, em seu ensaio publicado em 2003, afirma que o corpo é uma instância que une a forma e o conteúdo enquanto é considerado objeto e meio. Quando tematiza a questão das técnicas corporais, Mauss afirma que o corpo é “[...] o primeiro e o mais natural instrumento do homem, ou, mais exatamente, sem falar de instrumento:

o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo" (MAUSS, 2003, p. 407). Para isto ele considera toda e qualquer atividade em que se utiliza o corpo consciente ou inconscientemente e revela que nossas atividades corporais estão intimamente relacionadas às "[...] sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios. É preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, lá onde geralmente se vê apenas a alma e suas faculdades de repetição" (MAUSS, 2003, p. 404). No universo da música popular, sobretudo no jazz dos anos 50 nos Estados Unidos, não é diferente. A expressão facial, a maneira de se portar e encarar (ou não encarar) o público revela como a interpretação de determinada canção chega até o cantor através de suas experiências de vida, das práticas vigentes do contexto em que ele vive. Em Chet Baker a interpretação e a postura no palco sempre chamaram atenção do público e dos produtores. Herbie Harper, produtor de *jam sessions* na famosa casa de show *Summertime*, nos Estados Unidos, comentou, após a primeira apresentação do trompetista na casa, que "Chet tinha a tendência de tocar com o instrumento apontado para o chão." (em GAVIN, 2002, p. 51) Em Chet Baker, interessa-nos aqui localizar o corpo do artista em sua performance considerando que a sua postura em cena e concepção das canções vêm do seu repertório de vida e que a mesma canção pode ganhar contornos e formas variadas a depender de como o interprete imposta sua voz e gesticular seu corpo. Como afirma o teórico francês Christian Marcadet (2008) em sua reflexão sobre a corporeidade dos cantores,

[...] o ponto forte de um espetáculo de canções ou da sua divulgação sobre suportes midiáticos é por essência a presença física, em cena, ou virtual, no disco, no rádio ou na televisão, do cantor conquistando a atenção de uma audiência. A *interpretação* é, ao mesmo tempo, a catálise e a apoteose do sentido; é o *sentido em atos*. (MARCADET, 2008, p. 9. Grifos do autor)

Partindo desta premissa, Marcadet ainda diferencia a interpretação teatral da de um cantor e lembra que, "[...] [n]o palco, o cantor nunca é 'protegido' por um papel, uma intriga, uma dramaturgia, um cenário, colegas ou as decisões do encenador, é ele mesmo que se expõe, física e mentalmente" (MARCADET, 2008, p. 11). Isto nos permite pensar que os sinais deixados por um músico durante o seu show estariam, através de sua performance, revelando verdadeiramente sua experiência de vida. É o que afirma também Jean Galard (1997), que aponta para o fato de que uma obra pode, em muito, é um reflexo de uma biografia. Ao se dedicar à condição estética da gestualidade corporal, ele afirma que a obra e o interprete podem "se misturar", traço que tem origem

no romantismo, quando surge a ideia do “grande artista”, aquele que deposita em sua obra traços de estados psíquico-mentais e identitários. Para Barthes (1990), este artista tão venerado é capaz de apresentar uma subjetividade peculiar nas suas obras. Ele dá o exemplo de Beethoven como um músico que imprimiu nas suas obras aspectos que encontravam raízes na sua conturbada biografia.

[...] do momento em que a obra torna-se vestígio de um movimento, de um itinerário, passa a levar uma idéia de destino; o artista procura sua "verdade", e esta busca torna-se uma ordem em si, uma mensagem globalmente legível, a despeito das variações de seu conteúdo, cuja legibilidade alimenta-se de uma espécie de totalidade do artista; sua carreira, seus amores, suas idéias, seu temperamento, suas palavras tornam-se traços de sentido: surge uma biografia beethoviana. (BARTHES, 1990, p. 232)

A partir daí podemos tomar o corpo como dispositivo constituinte do canto bem como da apresentação de uma canção instrumental. Marcadet toma a interpretação como uma incomparável arte de síntese, "[...] que combina encenação, enunciado, personalidade, mito, pulsões do público e contexto" (MARCADET, 2008, p. 13). Para Paul Zumthor (2007), o cantor ou o músico pode lançar-se ao outro em busca de afetá-lo, de sensibilizá-lo por meio de sons e imagens. O corpo pode, nesse sentido, revelar "[...] um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo." (ZUMTHOR, 2007, p. 31).

Zumthor (2007) propõe a classificação dos tipos de gestos quando analisa a performance de um cantor. São eles: gestos de rosto (de olhar e mímica); gestos de membros superiores, da cabeça, do busto; gestos de corpo inteiro.

Os gestos do rosto dizem respeito à articulação, que, como veremos mais a frente, foi modificada com o advento do microfone e criou novos padrões de aceitação para a performance. Não vamos aqui nos alongar muito no que cada tipo de expressão pode significar, mas é importante ressaltar que uma expressão facial contida em relação às tradições da música popular e erudita até os anos 30 foi ganhando cada vez mais espaço e aceitação devido à qualidade dos equipamentos de som, que registravam a voz e o som dos instrumentos com uma fidelidade cada vez maior. Como afirma Zumthor, o microfone “aumenta o espaço vocal do corpo, beneficia tecnicamente a performance, sem modificar nenhum dos seus aspectos essenciais” (ZUMTHOR, 2007, p. 249). Isso

abriu um leque de possibilidades para que o *jazz* finalmente incorporasse o braço *cool* ao gênero, que nascera explosivo, com ritmo acelerado e melodias com notas curtas.

Sobre os movimentos do corpo, Paul Zumthor enfatiza que os gestos produzem a mensagem do corpo, sem necessariamente transcrever algo, a gestualidade não é um “sistema de signos” (ZUMTHOR, 2007, p. 206). Os movimentos que se faz durante a apresentação de uma canção, sejam eles uma dança ou não, expressam a relação da poesia com o corpo. Quando isto ainda é acompanhando do canto, o gesto serve como um prolongamento, um esclarecimento da poesia que se encontra na letra e na música apresentadas. Zumthor lembra também que a indumentária constrange o artista durante a performance. Entende-se constrangimento aqui como algo que circunscreve e dá certos limites, no caso, à gestualidade corporal. A indumentária possibilita uma série de movimentos e impossibilita outros tantos.

Outro aspecto importante quando se analisa a apresentação de um músico é o corpo que se vê através do uso da imagem estática, um componente visual que não pode ser negligenciado quando falamos de performance. Como veremos no capítulo seguinte, Chet Baker era considerado também, no início da sua carreira, um símbolo sexual. Desde muito cedo um fotógrafo descobria o potencial imagético do cantor e investiria nas capas de discos e nas fotos do cantor, o que determinou o curso do seu trabalho e a recepção do público. Heloísa Valente em seu “As Vozes da Canção na Mídia” (2003) nos lembra que a possibilidade de fixação das imagens visuais, historicamente anterior ao advento das mídias do som, fez que o corpo do artista pudesse ser conhecido antes de sua voz. O ouvinte podia conhecer um cantor ou músico por uma fotografia sem necessariamente tê-lo ouvido cantar anteriormente. Heloísa ressalta que

A criação das imagens visuais técnicas estáticas (fotografia) ou em movimento (cinema) e seus desmembramentos posteriores contribuiu substancialmente para um crescimento da própria ideia de performance. Por conseguinte, uma mudança na própria experiência auditiva passa a se desenvolver.” (VALENTE, 2003, p.112)

O retrato do cantor pode aparecer em diversos veículos (jornal, revista, cartaz etc) e dentro de cada um deles, a imagem é tratada de uma maneira diferente, tem uma função específica. A fotografia do cantor pode servir a um anúncio para promover seu disco, associada ou não a uma entrevista, acompanhada ou não de legenda. A imagem, em todos os casos, confere uma “autoridade simbólica” (VALENTE, 2003) e corrobora o

teor da mensagem, seja uma nota de jornal, seja a capa do disco. Não é à toa que no auge dos *long plays* artistas se preocupavam também com a produção de grandes capas, o que foi herdado para o CD posteriormente. Estas são maneiras de se manter presente a imagem do cantor ou do músico que se apresenta. Apresenta-se, então, o corpo.

E é também deste corpo que sai a voz, um elemento peculiar na performance de Chet Baker. Ele numa época cujos cantores mais famosos serviam de modelo de masculinidade (Frank Sinatra, Frankie Lane, o grupo Four Lads etc). No jazz, Louis Armstrong lançava seu timbre peculiar, grave e semelhante a um grunhido. Entre eles o tenor docemente andrógino de Chet causou certo incômodo. O próprio músico comentou o fato em uma entrevista:

“Houve uma reação muito contraditória quando comecei a cantar. Em primeiro lugar, uma porção de pessoas achava – totalmente – que, por causa do meu jeito de cantar, sabe, eu gostava de caras, ou coisa assim. Só posso dizer que isto é uma grande besteira” (GAVIN, 2002, p. 108)

De acordo com o teórico Simon Frith (1996), a relação entre a voz e o corpo é essencial à escuta. Ele sugere que quando escutamos uma voz é o fato de trazermos o corpo que aquela voz representa ao nosso corpo que configura o ato da escuta.

Nós certamente ouvimos vozes como fisicamente produzidas: nós atribuímos a elas qualidades de guturalidade (*throatiness*) ou nasalidade, e, mais especificamente, nós ouvimos através de uma performance, através de uma reprodução (mesmo que seja só silenciosamente) desses movimentos musculares por nós mesmos (FRITH, 1996, p.192).

Frith ainda sugere que a partir da voz nós chegamos à personalidade do cantor e podemos lhe atribuir algumas características ao ouvir sua voz, como orientação sexual, etnia, idade, classe social etc. “Certas experiências físicas, particularmente os sentimentos extremos, são dados em sons vocais além de nosso consciente – sons de dor, desejo, êxtase, medo, o que podemos chamar de articulação inarticulada”. (Frith, 1996, p.192). Ele afirma também que “vozes ‘naturais’, masculinas e femininas, são definidas culturalmente e precisam ser entendidas estruturalmente, como sons ouvidos em contraste com outros sons” (Frith, 1996, p.194). Para além do feminino e do masculino, podemos destacar o caráter andrógino da voz de Chet Baker. Entender o gênero para Joan Scott significa também reconhecer que homem e mulher são “ao

mesmo tempo categorias vazias e transbordantes, pois que, quando parecem fixadas, elas recebem, apesar de tudo, definições alternativas, negadas ou reprimidas” (SCOTT, p.19). Scott também afirma que o “feminino” é visto como uma grande ameaça à heterossexualidade do homem:

A idéia de masculinidade repousa sobre a repressão necessária de aspectos femininos – do potencial bissexual do sujeito – e introduz o conflito na oposição do masculino e do feminino. (SCOTT, p.12)

Não obstante a sexualidade de Chet Baker foi constantemente questionada por conta do seu timbre de voz macio e por cantar numa região mais aguda que os famosos cantores de *jazz* dos Estados Unidos nos anos 50.

Com o advento do microfone de carbono, em 1930, possibilitou que o aparelho fosse ligado rádios e amplificadores. Até então os cantores eram obrigados a cantar de maneira mais intensa para que não fosse silenciado pela potência dos instrumentos, principalmente os sopros (trompete, trombone, saxofone etc). Além de poupar fisicamente o cantor, o microfone permitiu que a voz do solista passasse para o primeiro plano, eliminando a estridência das gravações anteriores aos anos 30. Heloísa Valente (2003) estabelece uma relação direta entre o uso do microfone e o surgimento do estilo *cool* de cantar. Ainda na década de 20 usava-se muito a técnica de projeção de voz, herdada do canto lírico. Com o microfone, criou-se outros modos de cantar. Um deles foi fortemente interiorizado e aprimorado pelos jazzistas.

O estilo *cool* admite uma outra postura do espectador. Em vez de observador passivo, passa a ser observado pelo artista com quem dialoga [...]. Na performance *cool*, a voz brilha porque o ouvinte nela se introjeta. Enquanto o artista executa a obra, percebe-se nele o desejo de estabelecer um vínculo comunicativo com sua plateia.” (VALENTE, 2003, p.79)

A partir do uso do microfone os cantores habituaram-se a novas formas de pronunciar as palavras, de acordo com o que a nova fidelidade sonora lhe exigia. O surgimento de tais tecnologias significou uma mudança também nos padrões aceitos para a performance e possibilitou que vozes “pequenas” ganhassem espaço. No Brasil, um grande exemplo é João Gilberto, considerado o criador da Bossa Nova, e que é famoso pelos “sussurros” enquanto canta. Não é à toa que em Paris, no fim da sua carreira, Chet Baker gravou, junto com o flautista Nicola Stilo “Retrato em Branco e Preto”, de Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque, famosa no Brasil também na voz de João Gilberto.

1.3 O ato de expressão e a experiência estética

John Dewey, em “Arte como Experiência” discute o *ato de expressão*. Para Dewey toda experiência começa com uma impulsão. Ele prefere *impulsão* a *impulso* porque este seria particular e essa designa todo um movimento do organismo para fora. Dewey afirma que a *impulsão* acontece quando o impulso orgânico ultrapassa os limites do corpo e encontra um mundo estranho, circunstâncias externas a este corpo, que o ajudam a desenvolver-se na medida em que a criatura converte os obstáculos que lhe são apresentados. Isso lhe dá então a consciência da intenção implícita da *impulsão*, o surgimento do propósito por parte do *eu*. A resistência do meio faz o *eu* se conscientizar de si mesmo. “A mera oposição que frustra por completo cria irritação e raiva. Mas a resistência que invoca a reflexão gera curiosidade e empenho solícito e, ao ser superada e utilizada, resulta em uma alegria exultante” (DEWEY, 2010, p. 146). Desta conversão de obstáculos surge a *situação* em que se desenvolve *uma experiência* (veremos mais detalhadamente os dois conceitos mais à frente). Um *ato de expressão*, portanto, converte-se nessa recriação do interesse por parte da criatura viva a partir do constrangimento provocado pela interação dela com o meio. Dewey lembra também que coisas que parecem expressivas para quem vê não são necessariamente um *ato de expressão*. O ato se configura quando quem expressa pensa no que está fazendo e não simplesmente dá vazão a, por exemplo, um acesso de raiva ou paixão, mesmo que haja interpretação reflexiva por parte do observador. “A descarga afetiva é uma condição necessária, mas não suficiente da expressão.” (DEWEY, 2010, p. 148)

Partindo desta premissa ele afirma que “quando a empolgação com o tema se aprofunda ela revolve um reservatório de atitudes e significados derivados de experiências anteriores” (DEWEY, 2010, p. 154). Essa interação profunda que gera empolgação por parte do eu que se expressa é o que determina, portanto, a inspiração.

Partindo disto, consideramos que a inspiração está no centro da discussão quando pensamos no *ato expressivo* e este, por sua vez, está na base da performance de um artista e é diretamente relacionado ao repertório de significados de experiências anteriores do eu que se expressa.

Ainda em seus últimos escritos intitulados “Arte como Experiência” (2010), Dewey explica o que é ter *uma experiência*. Para fazê-lo, o filósofo diferencia experiências cotidianas de experiências estéticas. Estas são chamadas de experiências completas,

consumadas (*uma* experiência), essas são somente acontecimentos que não culminam necessariamente na fruição estética, na singularidade, são inestéticas (experiência). Para se ter *uma* experiência, em um resumo simplório porém ilustrativo, o caminho percorrido pelo fruidor (que pode ser também o artista) seria o *sentido – sensação – sentimento*. Percebemos o meio através dos sentidos, que provocam sensações e que transformam aquele acontecimento em uma experiência singular, um “evento integral” (DEWEY 2010 p. 116), uma experiência envolta em algum(uns) sentimento(s), uma experiência estética, dotada de um ordenamento e completude que não se verificam nas experiências cotidianas. *Uma experiência*, portanto, se configura quando a interação da criatura viva com o ambiente tem uma dinâmica particular, diferente das relações que estabelecemos diariamente com o ambiente, que, segundo Dewey, são condição vital à criatura. Jorge Cardoso Filho (2008) em “A Experiência da canção midiática” identifica os elementos constitutivos da *situação* na qual *uma experiência* se desenvolve e as repercussões disso no desenvolvimento da experiência musical contemporânea. Para tal estudo, ele apresenta uma leitura de “Arte como experiência”, de Dewey, além de retomar o conceito de experiência desenvolvido por teóricos como Richard Shusterman (1998), Harris Berger (1999), Paul Théberge (2001, 1997).

Antes de entrar propriamente no campo da experiência musical, Cardoso Filho apresenta o conceito de *situação*. Para isto, ele relembra a importância das experiências passadas quando se quer compreender as práticas perceptivas, pois “essas experiências (disposições motoras inclusive) revelarão modos de engajamento e competências de apropriação para as novas situações que ele viverá.” (FILHO, 2008, p.7) Cardoso Filho apresenta então “um tratamento da experiência musical a partir de suas qualidades situacionais num determinado contexto” (FILHO, 2008, p.7), em que o engajamento entre música e ouvinte é feito através da compreensão da *forma* e da *substância* da música em uma *situação*. Entendendo aqui a *forma* como o aparato ou o tipo de formato em que música chega até o ouvinte e a *substância* como o próprio som, a *situação* de escuta de um ouvinte ou um músico, por exemplo, de uma mesma música (*substância*) em um vinil ou em um celular (*forma*) configurariam situações diferentes devido à mudança da *forma*. O que também não impede que o ouvinte ou o músico tenham *uma experiência* em diferentes situações, pois eles podem se adequar àquela nova forma e intuitivamente compreenderem o novo modelo de escuta como mais uma forma de expressão.

Com relação à posição do performer, destaca-se no texto de Cardoso Filho um aspecto específico a respeito da interação da criatura viva com o ambiente, na qual surge a situação em que o traço estético está presente e configura-se então *uma experiência*: ele afirma que a criatura viva torna-se ciente das suas intenções implícitas na impulsão no momento em que converte obstáculos e condições neutras a favor da experiência estética. A partir dessa conversão é possível, então, pensar no *ato expressivo* do qual falamos anteriormente.

“São esses obstáculos e condições neutras impostas pela situação à interação da criatura com o ambiente que contribuem para que os sentidos presentes naquela relação se elucidem, a medida em que se converte obstáculos e condições neutras em condições favoráveis ao desenvolvimento do processo de investigação. Ora, se cada situação gera o acionamento de saberes e habilidades diferentes é razoável supor que são as características dessas situações que regularão e conformarão graus distintos de experiência – cognitivo, emocional, político etc.” (FILHO, 2008, p. 4 e 5)

Finalmente, quando explora aspectos constitutivos da situação que regula a experiência musical, Cardoso Filho afirma que

“o timbre de cada instrumento ou incorporação de cada tecnologia favorece a construção de sensações específicas e possibilita uma determinada interação com o corpo, nesse sentido, possibilitando compreender quais as valorizações daquele gênero musical.” (FILHO, 2008, p. 11)

Isto se relaciona intimamente, por exemplo, com a possibilidade de surgimento do subgênero *cool jazz* em que a música é cantada e tocada de maneira mais silenciosa, alterando o timbre da voz e/ou do instrumento com o novo tipo de projeção, o que determina interações específicas dos performers e ouvintes com as canções que representam tal estilo.

Ao analisar a performance de Chet Baker e a sua biografia interessa-nos também entender o *estético* pela contramão. John Dewey afirma que

Os inimigos do estético não são o prático nem o intelectual. São a monotonia, a desatenção para com as pendências, a submissão às convenções na prática e no procedimento intelectual. Abstinência rigorosa, submissão coagida e estreiteza, por um lado, desperdício, incoerência e complacência displicente, por outro, são desvios em direções opostas da unidade de uma experiência.” (DEWEY, 2010, p.117)

A monotonia do mundo seria então um dos principais inimigos do estético. Obviamente, Dewey não defende que o mundo não seja monótono e ele não desvincula o pensamento do artista da atenção e do trabalho intelectual: “a ideia de que o artista não pensa de maneira tão atenta e penetrante quanto o investigador científico é absurda” (DEWEY, 2010, p. 124). Para Dewey nem só a criação artística é estética, mas também o é o pensamento. Sua filosofia é exatamente “do pensamento e do sentimento” (KAPLAN A. apud DEWEY 2010 p. 11).

2. UM SOPRO - A VIDA DE CHET BAKER

Chet Baker nasceu no dia 23 de Dezembro de 1929 em Yale, no estado de Oklahoma nos Estados Unidos. Foi batizado com o nome de Chesney Henry Baker Jr., o mesmo nome de seu pai, um alcoólatra frequentemente desempregado. Sua mãe, Vera Baker, parecia ter encontrado no filho que acabara de nascer a salvação para um casamento fracassado que desembocaria numa família de relação complicada e de forte influência na vida adulta de Chet. “[A obsessão de Vera] por ele, e a reação do pai a essa obsessão, teve um efeito muito mais sombrio sobre Chet Baker do que este chegaria a admitir; ele mesmo provavelmente não entendia aquilo.” (GAVIN, 2002, p. 17). O pai de Baker trabalhava como taxista até o seu nascimento. Chesney Henry Baker também excursionara nos anos 20 como violonista e tocador de banjo em bandas de country music, mas de acordo com o próprio filho “levava jeito para o jazz: era capaz de assobiar frases do seu herói, Jack Teagarden, o mestre do trombone nascido no Texas, enquanto improvisava no violão.” (GAVIN, 2002) O nascimento do filho o forçaria a largar a música e a encarar uma série de trabalhos pesados para sustentar a família.

Vera Baker vivia preocupada com o futuro da família. Vendo a dificuldade do marido para encontrar emprego (fato que se agravava devido ao alcoolismo Chesney e à quebra da Bolsa de Nova York), os dois decidiram se mudar para Oklahoma City, a capital do estado, quando o pequeno Chettie, como era chamado pelos pais, principalmente pela mãe, tinha apenas um ano de idade. Lá, ele cresceu em meio às *jam sessions* dos amigos do seu pai e ouvindo jazz no rádio.

“Segundo Vera, jazz e swing só tocavam na rádio uma hora por dia. Na época, [...] Chettie subia numa banqueta e escutava com a concentração inflamada que um dia marcaria a sua maneira de tocar. Às vezes ela romanceava a lembrança, alegando que o filho de dois anos costumava saltar da cadeira e tocar canções no trompete; na verdade ele só pegaria no instrumento uma década depois.” (GAVIN, 2002, p. 21)

O pequeno Chettie era uma criança franzina. Na escola, era sempre menor do que os seus colegas e ficava muito quieto. Além de não dar muito trabalho aos professores, tirava notas boas. Por conta dessas características, as crianças o excluíaam ou faziam pirraças, chacotas. O isolamento levou Chettie a se dedicar aos esportes, principalmente natação e atletismo. Em paralelo aos esportes, ele descobriria um piano de armário no porão de uma associação onde treinava e já começava a tirar músicas de ouvido. Em

casa, cantava acompanhando o rádio ainda com a voz aguda e neutra como qualquer outra criança.

Durante a infância o pequeno garoto aparentemente calmo enchia os álbuns da família e era a razão da obsessão de Vera Baker. Aos sete anos de idade ele já sabia posar para a câmera, virar-se para que receber a luz de maneira mais dramática, e os olhos já focavam indiferentemente algo à distância. Mesmo olhando para a câmera o pequeno Chettie parecia desligado inatingível. Em 1939 seu pai fugira sem dar explicação. Anos depois chamava a família para morar junto com ele no subúrbio de Los Angeles, avisando que tinha um novo emprego. Com a vida desregrada e o exemplo da família, Chet criava “uma ideia distorcida do que homens e mulheres deveriam significar um para o outro”. (GAVIN 2002)

Aos 12 anos, em 1942, Chettie começou a participar de um concurso de calouros para crianças, incentivado por sua mãe. Ainda muito garoto ele já cantava canções de amor consideradas maduras, as canções favoritas de sua mãe, que ele aprendera em casa. Com voz muito aguda e o rosto magro, Baker parecia frágil e sombrio ao cantá-las. O pianista Jimmy Rowles, amigo do trompetista na vida adulta, ouviu do músico a confissão de que “algumas crianças riam dele, chamando-o de ‘maricas’ e dizendo que soava como uma garota.” (GAVIN 2002) Diante disso Chesney tomou algumas providências para dar ao garoto uma imagem mais máscula. Em 1943 ele comprou um trombone para Chettie. Como o instrumento era muito grande para uma criança, o pai foi forçado a trocá-lo por um trompete. Deixou o embrulho na mesa da sala sem jamais entregá-lo ao filho. O garoto então começava a tocar no pequeno trompete e demonstrava muito talento e facilidade para tirar de ouvido várias músicas que ouvia no rádio. Até a vida adulta ele nunca seria capaz de mensurar o seu talento. “Ele não sabia o que estava fazendo, naquele nível, nunca. Ele simplesmente fazia”, disse Ruth Young, uma das suas últimas esposas. Mal ganhara o trompete, Chettie perderia o dente esquerdo da frente brincando na rua com os amigos e deixava seu pai furioso, bradando pela casa que o filho jamais conseguiria tocar trompete novamente.

“Chettie não podia entender a confusão; não sabia que era quase impossível controlar o fluxo de ar num instrumento de sopro de bocal sem um dente da frente. Praticou com tanta tenacidade que transformou a falha dental em parte da sua técnica.” (GAVIN, 2002, p. 29)

Com vergonha por não ter o dente, ele mantinha a boca fechada sempre que aparecia em público, com um sorriso fraco. Durante a adolescência Baker se matriculou em cursos de treinamento instrumental básico, mas os exercícios o entediavam. Ele conseguia fazê-los rapidamente e não tinha paciência para as repetições, para memorizar o que significava cada código de uma partitura, cada figura musical.

Mais velho, ele se alistou no exército americano. Com o fim da Segunda Guerra Mundial parecia não fazer muito o esforço para se tornar um defensor do seu país. Em 1947 Baker partiria num navio com destino a Europa, onde todos os militares realizariam treinos. Em Berlim, que estava destruída após a guerra e não apresentava um futuro pouco esperançoso aos alemães, ele pediu para entrar na banda do 298º Exército. Durante as primeiras passagens ele fingia ler a partitura enquanto ouvia os outros músicos tocarem. Da segunda vez, executava tudo quase com perfeição. Da banda do exército, Baker passou a tocar na orquestra dançante. Mas mesmo os ofícios de músico das orquestras não enchiam os olhos do trompetista. Através da Armed Forces Radio Service (AFRS), ele ouvia o que tinha de mais novo no jazz. Baker então ficaria fascinado pelas harmonias complexas e diferentes cores tonais. A partir de então ele conheceria o som de Dizzy Gillespie, trompetista negro instalado em Manhattan, que estava desencadeando “uma revolução completa – do ponto de vista social, pessoal e certamente musical.” (GAVIN 2002) Pela primeira vez Chet ouviria a linguagem simples do swing com acordes mais dissonantes e ritmos trincados, o que viria a ser o *bebop*. Chet então começava a construir um jeito mais “descolado” de tocar.

A partir de 1952, querendo ser mais descolado, ele adotaria o nome de Chet, mais curto e direto. Até então Chet não fumava nem bebia. Sempre andava com a foto dos pais na carteira, mas evitava mostrar o seu lado mais “frágil” aos seus colegas do exército. Quando não estava sendo observado, ele mandava inúmeras cartas para sua mãe, enviando eventualmente algumas fotos. Ele passava muito tempo sozinho. Enquanto os colegas procuravam prostitutas na parte de Berlim que foi ocupada pelos franceses, ele andava em torno do lago Wannsee sonhando acordado com a mulher ideal.

De volta aos Estados Unidos, ele passou a morar com os pais. A atmosfera confusa daquela casa o desagradava e ele não queria mais ficar lá. Ele então se matriculou na Redondo Union High School, onde entrou para uma orquestra. No primeiro teste, ele já impressionaria os músicos:

“Bernie Fleischer, que tocava clarineta na orquestra, pediu ao primeiro trompete, Gene Daughs. Um relato. ‘Foi a coisa mais incrível que já vi’, disse Daughs. ‘Na primeira passada, o sujeito mal tocou uma nota. Na segunda vez ele me deixou no chinelo. [...] ‘Ele não é melhor que você, é?’, perguntou Fleischer. ‘Bernie, este cara é de outro mundo.’” (GAVIN, 2002, p. 29)

Depois de tocar durante alguns meses na orquestra e passar por algumas escolas, Chet Baker desistiu de estudar música. “Eu queria fazer as coisas de ouvido. [...] Para mim, se soa certo, está certo. Talvez essa coisa de partitura seja boa para aqueles que não têm ouvido ou capacidade de criar”, disse mais tarde numa entrevista a Mike Nevard, do *Melody Maker*. Saindo da escola, ele foi contratado para tocar numa banda latina em um hotel no centro de Los Angeles, onde fez amizade com o único membro branco do grupo, o baixista Bob Whitlock, com quem passou parte da sua juventude enquanto trabalhava numa fábrica de rebites e tentava ficar a maior parte do tempo possível fora de casa. “Havia uma espécie de receptividade e impetuosidade nele na época. [...] Possuía um senso de humor fantástico e talvez a risada mais contagiante que já ouvi” (GAVIN 2002), afirmou Whitlock. A partir de então Baker conheceria vários músicos de jazz, com quem ia de carro, sempre dirigindo muito rápido, até Encino, em Los Angeles, onde ficava o *Showtime*, um clube que promovia sessões de jazz consideradas elitistas. De 1949 a 1952 as *jam sessions* do *Showtime* concentravam os principais talentos do jazz da Costa Oeste dos Estados Unidos. A Los Angeles daquela época era muito racista, chegando a ter “sindicato branco” e “sindicato de cor”(GAVIN 2002). Isso provocava o surgimento de guetos em que os negros promoviam festas e sessões de jazz muito mais festivas e isoladas do que as apresentações abertas, produzidas pelos músicos brancos do Jazz da Costa Oeste dos anos 50. Mesmo assim, os artistas brancos frequentavam algumas casas onde os músicos “de cor” se apresentavam, como no Ritz Club, onde Chet Baker foi inúmeras vezes assistir a Charlie Parker.

Até então, Baker não tinha se apresentando em nenhum desses clubes até que conseguiu uma oportunidade no *Showtime*, onde os donos eram fiéis à qualidade meticulosa do Jazz da Costa Oeste e planejavam tudo com antecedência. Depois que Baker se apresentou pela primeira vez, era sempre convidado a retornar ao tablado assim que entrava no clube. Ele parecia ser o líder da turma com quem andava. De acordo com o organizador das sessões, Herbie Harper, os outros músicos não pareciam tão *cools* quanto Chet Baker, que “tinha a tendência de tocar com o instrumento apontado para o chão” (GAVIN 2002). A partir de então a timidez de Chet Baker nos palcos somada ao

seu carisma e a beleza, começavam a criar o que seria o melhor exemplo de comportamento *cool*, como exemplifica o biógrafo James Gavin:

“Harper se divertia com todo o espetáculo. ‘Na minha banda’, dizia, ‘não tínhamos medo de falar: ‘Ei, cara, este som foi legal!’. Mas os sujeitos do grupo de Chet não pensariam em falar assim. Era um sinal de fraqueza. Eles apenas olhavam para o chão.’ O próprio Baker mal falava: ‘Ei, cara’ e ‘Isto é cool’. Harper não conseguia se lembrar de terem tido qualquer conversa: ‘Ele não olhava para a gente. Era difícil se relacionar’” (GAVIN, 2002, p. 51)

A partir de então homens e mulheres começaram a se encantar pela beleza do jovem trompetista que tocava tão bem e parecia tão distante enquanto estava no palco. Foi aí também que Baker começou a fumar maconha e foi pego por policiais enquanto voltava de carro pra casa e levava maconha. Na delegacia, foi reconhecido por que o seu pai já tinha passado por lá. Na ocasião o amigo de Baker que também foi detido, afirma que ele não parecia nem um pouco intimidado. Foram interrogados e liberados até que no final de 1950 Chet foi detido mais uma vez por porte de maconha e o juiz então lhe deu a escolha de se alistar novamente ou ir para a cadeia. Na sua segunda temporada servindo ao exército dos Estados Unidos, Baker não tinha outra obrigação senão tocar trompete na banda do 6º Exército no Presídio, com base militar em São Francisco, onde Chet buscava *jam sessions* nas horas vagas. Os carinhos exagerados da sua mãe havia criado um jovem dependente de uma mulher. E esse foi o período em que ele mais se envolveu em relacionamentos que duravam muito pouco, uma série de fracassos e angústias. Numa das noites em que tocava numa *jam* uma garota com quem ele estava passou em frente ao palco dançando com outro homem, ele assistiu à cena com indiferença e quando acabou de tocar atirou o trompete em um radiador, o que destruiu o instrumento. A música então passou a ser seu único foco e interesse. Chet conheceu muitos músicos e assistiu a várias sessões diferentes, e foi quando descobriu o quarteto liderado pelo jovem pianista Dave Brubeck, em 1951, cujo jazz “erudito”, diferente daquele tocado nas noites de São Francisco o transformava num ídolo universitário.

“O único interesse de Baker por Brubeck centrava-se no seu sax alto, Paul Desmond, cujo tom de água de chuva e lirismo encapelado mexiam com Baker muito mais do que os excessos machistas do *bebop*. [...] ‘Ele tinha um jeito tão delicado de tocar, tão melódico’, disse Baker ao escritor Les Tomkins” (GAVIN, 2002, p. 59)

A partir de então Baker buscava um som mais melódico, com frases mais longas, mais claro e com pouco *vibrato*. O que tornava sua apresentação um processo interior cada vez mais profundo não importa onde tocasse. Seu companheiro da banda do exército, Bob Freedman descreve como o processo acontecia com Chet:

“A maioria dos caras, quando fica sem ideias começa a tocar uma porção de notas, esperando que algumas façam sentido. Chettie fazia o contrário. Se chegava a um ponto em que não sabia tocar, ficava parado durante doze ou dezesseis compassos sem tocar uma nota. Assumia um ar muito sério, como se estivesse à espera de uma mensagem, e depois continuava como se jamais houvesse parado de tocar” (GAVIN, 2002, p. 60)

Somados ao nítido talento musical estavam o charme o poder de sedução e a aparente timidez de Chet Baker. Às vezes ele parecia tão vulnerável que especula-se que desde muito novo que traficantes de droga o assediavam desde que começou a tocar na noite de São Francisco. Em uma entrevista a Rex Reed, Baker atribuiu a este período a segunda vez em que usou heroína em sua vida. Nesta mesma época Baker decidiu simular um colapso nervoso e foi dispensado. Passando então a morar, em 1952, com uma mulher por quem tinha se apaixonado no sul da Califórnia. Enquanto isso, o conceito de *cool* ia ficando cada vez mais forte no mundo do jazz e era associado à entonação perfeita, grande execução, clareza e limpeza do som. (GAVIN 2002) Quanto mais fama o Jazz da Costa Oeste ganhava, mais era atacado pelos músicos de Nova York, que o chamavam de “sem verve”.

“Constrangidos de serem vistos como maricas, muitos dos músicos de Los Angeles negavam pertencer a qualquer ‘escola’, ou mesmo que existisse uma. ‘Nunca entendi todo aquele negócio do ‘Jazz da Costa Oeste’ – acho que o termo foi inventado por algum escritor’, declarou o pianista Russ Freeman, cujo bop vigoroso não se encaixava no molde.” (GAVIN, 2002, p. 64)

A música de Chet Baker era o exemplo máximo do Jazz da Costa Oeste, bem distante da pista rápida do *bebop* e era sempre comparada ao Sul da Califórnia, à praia... Já se tornando conhecido na cena do jazz ele fica amigo de Charlie Parker, que tomava a atenção de todo o mundo do jazz em 1952, os músicos o comparavam a Deus. O saxofonista teve uma vida conturbada passando por um sanatório depois de confusão com drogas em Los Angeles, mas sua voz soava doce e apresentava uma forte busca pela simplicidade e verdade no canto. Surpreendentemente Baker conseguiu se apresentar com o seu grande ídolo. Numa noite Chet Baker e Charle Parker tocaram

juntos no Tiffany Club, em Hollywood. Em 29 de maio de 1952 uma multidão assistia ao show para saber quem seria o trompetista a se apresentar com Parker, que já estava doente devido ao uso de drogas, mas musicalmente conseguia despertar as mais profundas sensações nos amantes do jazz moderno, o *cool jazz*. “Viram o desgastado Parker parecendo receptivo e gentil; seu jovem companheiro distante, carrancudo, o rosto e o instrumento apontados como sempre para baixo” (GAVIN, 2002). Nessa noite ele entrou atrasado, desafinou e soou penosamente deslocado no grupo. O fato de Parker ter escolhido um jovem branco também enfureceu os amantes do jazz que brigavam para que ele escolhesse “um dos seus”. Algumas poucas pessoas, porém, viram a união dos dois como unidade multirracial que faltava em Los Angeles. Baker, no caso, via Parker como alguém ainda mais importante: “Ele me tratava como uma espécie de filho”(GAVIN 2002).

A partir de então, Chet Baker começou a, também, cantar. Nos anos 60 gravou *My Funny Valentine*, um clichê pop da época que foi tirado de um musical, *Babes in Arms*, cuja letra fala de uma promessa de amor incondicional de uma garota a um “canalha” chamado Valentine. O arranjo preparado para Baker o colocava em destaque, tanto no trompete quanto na voz. A canção fascinou Baker assim que foi apresentada. Ela parecia captar tudo o que ele aspirava enquanto músico: frases ligadas e sofisticada investigação de um tema.

“Seu tom sussurrado atraía o ouvido; sugeria uma porta aberta de repente para uma noite escura da alma que então era fechada quando a última nota desaparecia. [...] Ao mesmo tempo, a mística de Baker – uma sensação de que ser *cool* era uma tampa num recipiente de emoções explosivas – tinha suas raízes naquela interpretação.” (GAVIN, 2002, p. 75,76)

Com um grande esforço dos produtores, as rádios locais começaram a tocar as músicas em que Chet aparecia cantando e tocando suavemente. A sua voz era comentada por todos na cena do jazz e o seu estilo, embora frequentemente comparado ao de Miles Davis, era visto como de uma beleza quase insuperável. Famosas revistas como a *Metronome* e a *Down Beat* falavam do surgimento do novo gênio do jazz. Ao mesmo tempo, o comportamento tímido e aparentemente distante do então famoso trompetista intrigava os músicos e inspirava a todos que o assistiam. “Demonstrar entusiasmo não era *cool*”, explicou o cantor de jazz Mark Murphy. “Você tinha que agir como se não tivesse ligando pra nada...” Dentro da áurea *cool* em Chet Baker também tinha o gosto

pelo risco e pelas aventuras. Era o momento em que uma nova cultura jovem surgia, mais desafiadora. Marlon Brando, Montgomery Clift e James Dean faziam sucesso nos cinemas e ditavam uma rebeldia face ao otimismo forçado dos Estados Unidos, que, para alguns estava sufocando todo o instinto criativo e rebelde de uma geração, acreditando na família, regida por Deus, como o principal caminho para a felicidade plena. Para Baker era importante deixar claro que ele não estava ali pra agradar ninguém. O que importava era sua música e não os outros. Pessoas mais próximas chegavam a acreditar que o distanciamento era devido ao uso de drogas, coisa cada vez mais frequente para o trompetista. Rapidamente, Chet Baker cria fama de “maconheiro”, sendo flagrado por policiais em 1952 fumando maconha dentro do seu carro entre suas apresentações, o que resultou em uma condenação e a pena de três meses de liberdade condicional. A relação de Baker com as drogas só viria ser um problema mais tarde. Por enquanto as capas dos jornais e das revistas ainda falavam da suavidade do seu jazz em contraposição aos extremos frenéticos do *bebop*.

Baker começou a se apresentar mais frequentemente nos Estados Unidos e a construir um estilo cada vez mais forte. Às vezes parava a música para repreender pessoas que estavam conversando ou batendo os copos. Alguns dos seus colegas músicos achavam a atitude ridícula e o público não entendia muito bem. Mas isso parecia contribuir para a criação de um mito. Logo após a “bronca”, Chet Baker voltava a tocar revestido do seu verniz *cool*, com um som que, de acordo com o músico Jack Sheldon, “podia ser como mel” (GAVIN 2002). Ao acabar as apresentações, Chet não conseguia sustentar sequer um bate-papo. Ficava frequentemente sentado num canto ouvindo discos. A atriz Anne Baxter, em cuja festa de aniversário o trompetista tocou, lembra da postura isolada de Baker após às apresentações: “Pude perceber, anos depois, por que entrou nas drogas pesadas. Ele estava sempre tentando escapar da realidade.” (GAVIN 2002)

“Na verdade, Baker achava quase impossível relacionar-se com os outros de forma direta e honesta. Lidava com a maioria das pessoas afastando-se delas, usando-as ou desapontando-as. [...] Vivendo com ele, [Ruth] Young veria a raiz do comportamento de Baker: ‘Chet era infeliz! Era a pessoa mais insegura que já existiu. E enterrava aquelas inseguranças da melhor maneira que podia.’” (GAVIN, 2002, p. 80,81)

O trompetista vivia entre a sua fama de *cool* e frágil, cantor de voz doce e de melodias surpreendentes, e a vontade repentina de demonstrar a sua masculinidade. Com as

mulheres, era sempre agressivo em público e extremamente dependente dos relacionamentos.



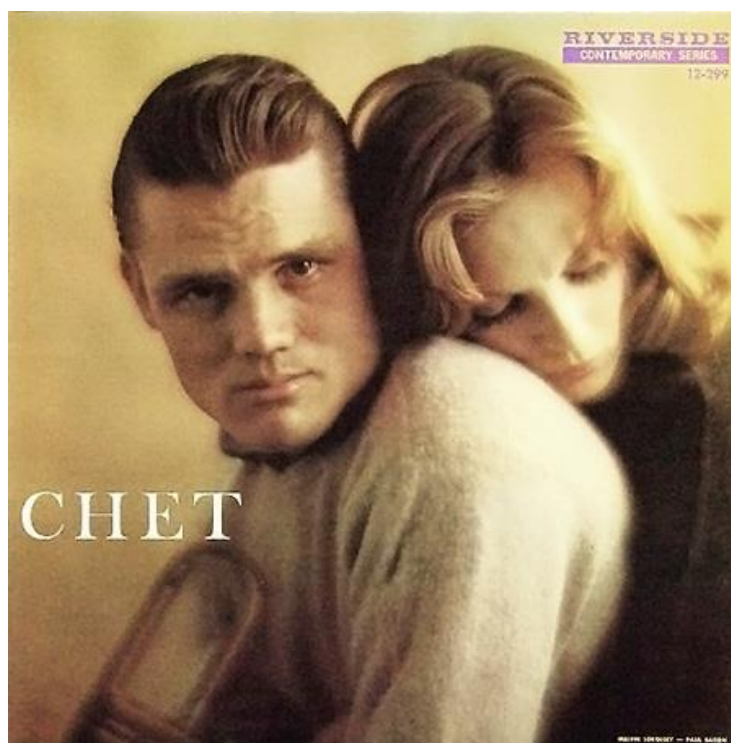
[1]

Por onde andava, o trompetista angariava fãs e admiradores diversos. Com suas mulheres, impunha seus caprichos. Não era muito de falar e, talvez por isso, retinha a atenção de todos quando dizia qualquer coisa. Sua prática musical eram as repetidas noites no palco. Chet nunca gostou de estudar em casa. Mesmo com a fama ele precisava de dinheiro, mas evitava pedir, “não seria *cool*”(GAVIN 2002). As sessões de gravação dos discos de Chet se tornavam cada vez mais difíceis para os músicos e produtores, mesmo que cada música que fosse exitosa apresentasse uma beleza ainda maior. De acordo com Russ Freeman, que trabalhou com Baker nos anos 50, “[...] gravar é muito difícil. Você entra num estúdio e alguém lhe aponta um dedo e diz: ‘OK, faça mágica.’” Nas apresentações, Baker era cada vez mais comparado a “um anjo”

(GAVIN 2002), sempre com o trompete apontando pra baixo enquanto tocava e cantando sem fitar o público uma única vez. Um dos discos mais importantes de Baker foi o *Chat Baker with Strings*, uma tentativa de popularizar ainda mais o jovem trompetista, seguindo uma moda da época, o disco com acompanhamento de cordas. Zuza Homem de Mello, produtor musical e historiador brasileiro foi um dos primeiros a se pronunciar no país a respeito de Baker.

“Pensei: ‘Será que isto é mesmo um trompete? Acho que é um saxofone. Nunca tinha visto aquele som antes’. Minha concepção do trompete precisava ter um vibrato como Louis Armstrong ou Harry James. [...] Ouvi o disco todo e era diferente de tudo o que ouvira na minha vida. Era como uma porta se abrindo.” (GAVIN, 2002, p. 101)

O fotógrafo William Claxton transformou Baker no garoto-propaganda do Jazz da Costa Oeste. Ele se apegou à beleza de Baker e à sua disposição para a câmera. Tudo parecia perfeito para uma grande capa de disco, o rosto de menino e os olhos do trompetista sempre apontando algo muito distante. À medida que as pessoas olhavam as capas dos discos e escutavam a voz do jovem cantor, projetavam ali todo o tipo de fantasias. “Bake podia soar tão íntimo como se estivesse sussurrando no seu ouvido ou tão distante que podia até nem ter estado ali.” (GAVIN 2002)



Baker também surgiu numa época profundamente homofóbica cujos cantores mais famosos serviam de modelo de masculinidade (Frank Sinatra, Frankie Lane, o grupo Four Lads etc). No jazz, Louis Armstrong lançava seu timbre peculiar, grave e semelhante a um grunhido. Entre eles o tenor docemente andrógono de Chet causou certo incômodo. O próprio músico comentou o fato em uma entrevista:

“Houve uma reação muito contraditória quando comecei a cantar. Em primeiro lugar, uma porção de pessoas achava – totalmente – que, por causa do meu jeito de cantar, sabe, eu gostava de caras, ou coisa assim. Só posso dizer que isto é uma grande besteira” (GAVIN, 2002, p. 108)

Os jovens dos anos 50 faziam parte de uma geração que buscava algum tipo de êxtase, que era alcançado com as drogas e o jazz, além de os jovens prezarem pela mobilidade, muitas vezes incansável, saindo pelas estradas dos Estados Unidos como se elas jamais tivessem fim. As drogas acabaram tocando a vida pessoal e profissional de Chet. Durante a sua carreira, vários produtores tentavam diminuir os prejuízos causados pela dependência do trompetista com álbuns bem arranjados, apostando uma última vez que ele poderia tocar bem e estar menos “chapado” nos estúdios. Um exemplo é o álbum *Chet* (1958), que foi gravado às pressas na véspera do réveillon. O álbum teve uma recepção generosa. Nos jornais, os críticos ressaltavam o lirismo do músico e a banda parecia mais uma vez se render aos encantos das melodias arrastadas. Mesmo assim, o álbum arrecadou pouco dinheiro para os produtores. Chet pedia muito dinheiro adiantado e suspeita de todos é que ele não conseguia mais administrar o que ganhava por ser um viciado em heroína.

Em 20 de fevereiro de 1959, ele é preso pela primeira vez ao ser encontrado fumando maconha enquanto esperava um traficante em Nova York. Na prisão, o músico era recebido como todos os outros detentos:

“Os guardas mandavam que ficassem nus e se debruçassem para verificar se não havia droga escondida no reto. Inseticida causticante era borrifado em cada centímetro dos seus corpos, incluindo o rosto, para matar piolhos. [...] Baker passou seu primeiro dia em Rikers sofrendo da abstinência da droga. Ficou deitado contorcendo-se num áspero cobertor de lã, alternadamente gelando de frio ou banhado de suor.” (GAVIN, 2002, p. 170)

A autodestruição de Baker – assunto amplamente divulgado nos jornais – parecia fascinar os europeus. Todos sabiam da sua queda e os problemas com a heroína, mas isso era associado ao seu “domínio mágico sobre as pessoas”.

“Quando a radialista alemã Gudrun Endress lhe perguntou como sua música podia soar tão pura e bonita depois de tanto abuso, ele explicou que a droga não destruía sua alma, apenas a protegera de toda ‘merda’ da vida. ‘Vi muitas pessoas fortemente afetadas por coisas que lhes tinham acontecido e em minha cabeça achei de certo modo que eu precisava por aquela parte de mim em algum lugar inatingível’, disse ele.” (GAVIN, 2002, p. 183)

Na Europa, a carência de Chet ficou em evidência. Cada pessoa que lhe estendia a mão era facilmente engolida pela necessidade do jovem músico, que tinha saído dos Estados Unidos como a grande decepção do jazz. Chet foi muito bem acolhido na Itália, onde praticamente não existia heroína. Com isso, ele logo transferiu o seu vício para o Palfium, um analgésico criado na Bélgica para descondicionar viciados em morfina e heroína. O medicamento era disponível apenas mediante receita médica. Baker rapidamente aprendeu a dissolver os comprimidos em água e injetar a solução no seu corpo com uma seringa. Nos concertos, seu comportamento oscilava frequentemente, fazendo o músico viver em seu próprio mundo, cada vez mais afastado dos seus companheiros de palco.

Baker fazia de tudo para conseguir Palfium: fingia dores e convencia os médicos chegando a ficar dias deitado na cama aos prantos até que a receita fosse liberada. Cada receita dava direito a cinco comprimidos, o que era pouco para o vício de Baker. Ele então corria a todos os ambulatórios possíveis e então conseguia doses suficientes de Palfium. Como estava sempre dopado, ele começou a faltar às suas apresentações, o que preocupou os produtores. O uso da droga era uma condição para que Baker subisse ao palco e ao mesmo tempo parecia arruinar o seu trabalho e sua vida pessoal.

Em agosto de 1960 ele é preso na Itália por ter falsificado receitas médicas além de ter contrabandeado pílulas de outro medicamento no qual estava viciado, o Jetrium. Primeiro, passou oito meses preso aguardando o julgamento e depois foi condenado a um ano, sete meses e dez dias de prisão e a uma multa de 140 mil libras. O julgamento foi um grande escândalo, levando jovens e curiosos ao tribunal para saber qual seria o destino do trompetista.

Na prisão, Baker passou muito tempo sozinho, sem alguma companhia e classificado como uma pessoa com sérios problemas psicológicos. O seu único companheiro era o trompete, que ele tocava sempre ao fim da tarde. Depois da dura experiência na prisão Baker parecia mais preocupado e pedia às suas companheiras para o ajudarem a não voltar com as drogas. Na música, ele parecia ainda encantar a todos, mas agora algo soava diferente. “Raramente ele enchia uma balada com tantas notas, mas aqui dava a impressão de que todos os amplos espaços abertos que normalmente deixava eram como abismos emocionais em que poderia cair.” (GAVIN 2002) Ele acabou ganhando uma sala no Olympia, um dos principais teatros de Paris, para que se apresentasse quando quisesse. O local foi criado pelo proprietário do teatro, Nando Latanazzi, depois de Baker ser a atração principal no réveillon de 1962. Foi criado então o Chet Baker Club, onde o músico gravou seu primeiro LP depois da prisão, o *Chet Is Back*, em janeiro de 1962. O próprio Chet afirma em seu livro, *Chet Baker – Memórias Perdidas*, que não estava suando drogas naquela época.

“Uma semana antes da abertura oficial do clube, durante um ensaio, recebi uma inesperada visita de três caras negros. Tinham acabado de chegar de Beirute. Praticamente desfizeram-se em lágrimas quando lhes disse que estava limpo, que não estava usando nada, e que, portanto, não podia ajudá-los” (BAKER, 1997, p. 102)

Já o seu biógrafo, James Gavin, tem uma versão diferente. Ele afirma que em um dos jantares em homenagem ao trompetista um farmacêutico lhe dá um presente: várias caixas da droga que ele tinha passado centena de horas caçando na Itália. Baker tem então uma recaída que lhe traz o antigo vício com a mesma intensidade. Em agosto, ele se muda para Londres, decidido a jamais voltar aos Estados Unidos, onde cuja imprensa ele detestava pelo que lhe tinham feito no passado. Com o vício cada vez mais aparente, matérias de jornais começavam a espalhar pelo mundo a “decadência de Chet Baker”. Uma matéria no *Today*, de Londres, trazia a manchete “Todo aquele jazz, todas aquelas garotas, toda aquela droga! Esta era a tristeza no meu trompete”, com um depoimento do próprio Baker, que relatava as dificuldades porque tinha passado ultimamente a troco de dinheiro. Baker agora via como uma verdadeira conquista a capacidade de desafiar a morte. Descoberto contrabandeando drogas, Baker é condenado no tribunal britânico por violação de narcóticos e é deportado para qualquer país de sua escolha. Em março, ele está de volta a Paris, onde é recebido como um criminoso comum. Em seu livro de memórias, ele comenta estava naquela época:

“O ano de 1963 foi muito bom, consegui administrar mais ou menos bem a minha dependência. Fiquei limpo durante quatro ou cinco meses, para pasmo das autoridades francesas, que exigiam exames de urina mensais. Depois que eles finalmente me deixaram em paz, voltei a me drogar de vez em quando [...]” (BAKER, 1997 p. 120)

Voltou aos Estados Unidos em 1964, mas não conseguiu permissão pra trabalhar em Manhattan. “A revista *Time*, que o havia proclamado a brilhante esperança do jazz agora dedicava uma coluna à notícia de que Chet Baker estava “na rua da amargura”.

Baker então consegue gravar mais um álbum, o *Baby Breeze*, que reforça a sua qualidade de cantor de jazz. Na revista *Down Beat*, “os críticos de Baker ainda se queixavam da falta de virilidade no seu canto. O que eles mais deixavam de enxergar é a riqueza de sentimento que ele projeta”, afirmou o músico Harvey Siders (GAVIN 2002). O pianista de Baker nesta época, acompanhou o trompetista de perto: “Tinha acabado de acordar, mas já estava na cozinha se picando, tentando encontrar uma veia. [...] Tudo o que Chet queria era ficar chapado. Aturava pessoas que eram uns completos imbecis só para ficar chapado. As pessoas não significavam tanto assim para ele. Era difícil dizer se gostava mesmo de alguém, porque Chet usava demais as pessoas.”

Nos shows, Baker parecia completamente desamparado o que despertava nas garotas o desejo de bancar a sua mãe. Sentindo que Baker estava a caminho de um desastre, produtores reservam três dias num estúdio, onde Baker gravou 32 canções com um grupo completamente desafiados para o trompetista, com tempos velozes. Ele surpreendeu a todos por conseguir tocar solos tão rápidos e picotados além de apresentar bom domínio numa região aguda – Baker costumava tocar na região média. “Se a banda lhe trazia fogo, Baker dava a ela ternura. [...] estava drogado, mas nós não ligamos” (GAVIN 2002). Mesmo assim o disco não foi bem recebido pela crítica, que insistia em ressaltar o fato de um derrotado tentar se ressuscitar com novas gravações.

Baker passa então por dificuldades financeiras. Colecionando relacionamentos de dependência com relação às mulheres, ele também não conseguia sustentar uma família. Não tinha dinheiro suficiente para alugar um apartamento ou mesmo para comer todos os dias. Era comum pedir adiantamentos pelos contratos para comprar heroína, mas agora os contratos estavam escassos. Mas Baker sempre acabava conseguindo algum lugar pra ficar, uma casa pra dormir.

Baker toca com o brasileiro João Donato, que estava morando em Los Angeles e ficou feliz ao saber que o trompetista estava disponível. Em 1966, Donato tocava a famosa “Garota de Ipanema” além de outros temas cantados em português. Baker tocava alguns *Standards* durante o show e cantava algumas músicas que o tinham projetado. Isso significou uma possibilidade de recomeço para o trompetista. Mas em 9 de agosto de 1966 o New York Times publica uma breve notícia sobre Baker. O título dizia: “Trompetista de jazz espancado na Costa Oeste.”

“Relatava que Chet Baker estava em casa, em Redondo Beach, recuperando-se de uma violenta agressão que ocorrera em San Francisco no início da madrugada da sexta-feira anterior. Segundo o *Times*, Baker acabava de sair do seu carro depois de deixar um espetáculo ‘quando cinco jovens negros o atacaram’. Ele afirmou que correria para o meio da rua, pedindo ajuda a um veículo que passava. ‘Tentei entrar num carro com cinco sujeitos brancos, mas eles me empurraram para fora. Havia muitas pessoas na rua, mas ninguém me ajudou.’” (GAVIN, 2002, p. 253)

A partir daí começaria um dos maiores mistérios da biografia de Baker. As versões do trompetista até o fim da vida seriam as mais romanceadas possíveis, mudando alguns detalhes como a localização, a data do espancamento e, principalmente a causa. A principal suspeita até hoje é de que Baker apanhou de traficantes. As consequências físicas, no entanto, não deixam dúvidas. Os agressores destruíram as gengivas do trompetista. Por conta da dor do espancamento, ele foi obrigado a arrancar todos os dentes superiores. Uma das suas ex-mulheres, Ruth Young, analisou a história:

“Obviamente os personagens em questão foram espertos o bastante para perceber que a melhor punição para um trompetista arrogante e metido seria danificar a única parte do seu corpo que era realmente importante para ele. Uma vez que se deram conta de que o bom e velho Chettie não era nada inocente, que passara a perna num traficante muito intolerante, um plano foi colocados em andamento. Foi um ataque ordenado para levar aquele sujeito a aprender as regras do jogo. Estavam tentando dizer: olhe aqui, seu branquelo de merda, você não passa de mais um viciado fodido” (GAVIN, 2002, p. 255)

Como Chet Baker conseguiria continuar tocando seu trompete sem os dentes superiores? Depois de uma vida inteira tocando com pouco esforço e quase sem pensar, ele não podia aceitar a perda do seu dom. Baker continuou a tocar, passando por momento deprimentes. Muitos dos músicos que já tinham tocado com Chet não queriam

o ver daquele jeito, ele aparecia ainda com dores no rosto, esforçando-se para tocar algo minimamente audível. Os músicos acabavam as músicas antes do final e faziam longos intervalos para poupar o trompetista. “Um homem tão propenso a chamar a vida de ‘sem esperança’ agora sentia de fato que não tinha razão para viver”. (GAVIN 2002)

A esta altura, Baker já tinha uma família pra sustentar – uma mulher e três filhos e acabou apelando para a previdência social, que pagara 320 dólares por mês, mais 130 dólares em vales-refeições para toda a família. Baker também tentou trabalhar em um posto de gasolina para completar a renda. Mas não passou nem dois dias no emprego. Enquanto isso, Chesney pai não estava nada bem por causa do alcoolismo. Ele morreu em casa de um ataque do coração com 61 anos. “Tanto ele como o filho acabaram no mesmo buraco negro, em que a dor do fracasso era tão excruciante que mal podiam encarar um momento de sobriedade” (GAVIN 2002).

Depois de um longo e penoso processo de treinos e ensaios, Baker tentou sozinho retomar as atividades com a sua razão de existir: o trompete. Mas as gravações iniciais eram um desastre. As pessoas o assistiam nos bares como um arruinado, um garoto que tinha tudo e perdeu por causa das drogas. Ele dizia frequentemente que esta pressão era insuportável. Estava certo de que as pessoas estavam nos shows para vê-lo quebrar a cara. Em 29 de agosto ele é detido por falsificar uma receita médica. O juiz do Tribunal de Justiça de Los Angeles, um ex-trompetista universitário e fã de Baker, proferiu a sentença de noventa dias no Instituto Chino para Homens, um centro de recuperação na Califórnia. Chet ficou no centro até 1970, de onde saiu para se reintegrar à família. Mas a rotina com a mãe a mulher e os filhos era complicada e Baker saiu de casa novamente.

Chet continuou se esforçando e, após alguns anos apresentava um novo estilo de tocar, ainda mais lento, cauteloso e intenso. Começou a fazer apresentações no norte da Califórnia para poucas pessoas e voltou a usar drogas. “O fato de que precisasse de uma droga alucinógena só para fazê-lo rir indicava o quanto era reprimido o seu sentido de alegria” (GAVIN 2002)

Ao final de 1974, ele finalmente consegue gravar outro disco, o *She Was Too Good to Me*, que, mesmo com vendas decepcionantes confirmou, para aqueles que se importavam, que Chet Baker estava de volta. “Ele quase não tem voz – é tudo silêncio, deslize, sussurro, anseio na sua mais pura forma -, mas seu fraseado pode ser soberbo, o impacto romântico, devastador”, escreveu Paul Nelson no *Village Voice*. De 1974 a

1977 Baker se sentiu mais motivado e realizou várias apresentações a cinquenta dólares por toda Nova York. Baker aos poucos voltou a apresentar um mundo de sonhos enquanto cantava novos sucessos nas noites americanas, como *The Thrill Is Gone*, que ele executava num tempo tão lento que a música parecia flutuar no espaço.

“‘This is the end, so why pretend...’, cantava ele, atraindo os ouvintes para o buraco negro da desolação onde parecia mais feliz. Vinha então um solo de trompete tão prolongado e cheio de silêncio que parecia estar tateando no escuro em busca da nota seguinte” (GAVIN, 2002, p. 289)

Motivado por seu ódio aos Estados Unidos, principalmente à Nova York, Chet Baker passou a queimar oportunidades de trabalho na cidade, até que é escalado para festivais de jazz na costa adriática da Itália e na Riviera francesa. O desempenho de Chet nos festivais é afetado por sua obsessão de estar sempre sendo traído por quem quer que seja, músicos, produtores, companheiras, além da compulsão do trompetista por drogas como metadona, que ele se esforçava pra encontrar onde quer que fosse. Nas festas com alguns músicos, Baker parecia relaxado em momentos pontuais, como destaca sua companheira na época Ruth Young: “Havia uma pessoa encantadora ali também – menos evidente que o outro lado dele, mas aparecia, e era por isso que nós o perdoávamos. Quando ele assumia a melhor parte de si mesmo, era impossível ter algo contra o cara.” Mas Baker volta para os Estados Unidos para continuar ao lado da família mais uma vez, e seu ânimo parece ir embora. Entre idas e vindas para a Europa e sem a mínima coragem de encarar a vida em família Baker realiza uma turnê no continente, passando pela Alemanha, Áustria, França, Bélgica, Itália, Dinamarca, Noruega, Inglaterra e Suíça. A aparência de Chet Baker não era a mesma da juventude. René Magron, jornalista que escreveu uma resenha sobre a apresentação do trompetista em Hamburgo, afirma ter visto no palco um “homem muito magro, com um ar de doente”. “[Sua música] partiu diretamente para o centro da plateia”, escreveu Magron. “Posso ver em seus rostos, todo mundo sente isto [...]. Este é obviamente um homem dilacerado e ferido, alguém que atravessou muitos infernos.”

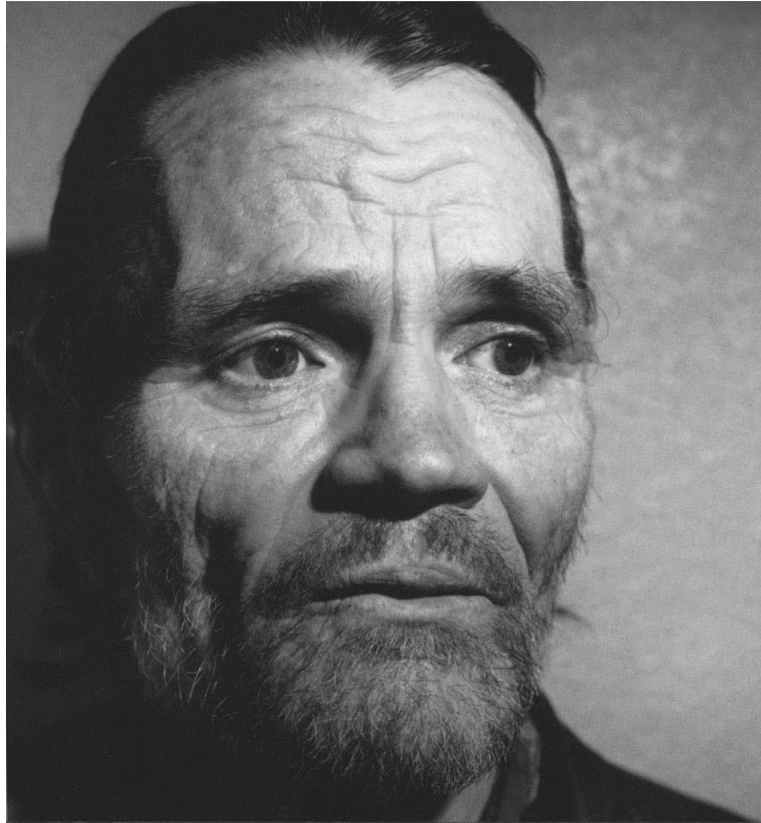
Baker continua trabalhando em discos por pequenos cachês. A sessão de gravação de *The Touch of Your Lips*, um dos álbuns mais aclamados dos seus últimos anos, aconteceu em Copenhague e surpreendeu muitos músicos. O flautista Nicola Stilo, que acompanhou Baker na época, diz ter aprendido com o músico: “Você não precisa mais do que aquele perno olhar dele pra saber se estava feliz ou não. Cara, toda vez que

toquei com Chet Baker foi uma lição de treinamento do ouvido. E de simplicidade.” Com o sucesso das turnês, Chet decide se estabelecer em Roma, onde queria comprar um apartamento. Na Itália, ele recebeu as honras do Arcadia Jazz Club de Florença. Entre turnês pelo mundo, passa por Nova York em fevereiro de 1982, onde fica até dezembro. Nesse período o vício se agravou. Baker passou a usar cada vez mais heroína e confirmar para si mesmo que nunca teria dinheiro para se sustentar, nem sustentar os filhos, as mulheres com quem tinha vivido. Em 1983, tenta uma turnê mal sucedida com o saxofonista Stan Getz, que já tinha largado a heroína.

“Só as drogas podiam mitigar os temores de Baker. Uma noite, ele e Vavra [uma das esposas que ele teve] assistiam a um músico que tocava no Jazzhus Montmartre em Copenhague. ‘Sabe, se estivesse ali em cima agora, estaria com o corpo inteiro tremendo, porque não me piquei.’ (GAVIN, 2002, p. 362)

Com a aparência debilitada e o corpo ferido por conta do uso abusivo de heroína, Baker realiza uma de suas últimas aventuras musicais em agosto de 1985, no Brasil, para participar do primeiro Free Jazz Festival em São Paulo e no Rio de Janeiro. Os maiores nomes da música brasileira estavam ansiosos para ver a apresentação do mito americano do jazz. Os álbuns originais de Chet Baker chegaram, nos anos 50, às mãos dos maiores nomes da Bossa Nova, como Carlos Lyra, Roberto Menescal, Nara Leão, Oscar Castro-Neves e João Gilberto. Todos ficaram encantados quando ouviram a interpretação de Baker ainda jovem para um jazz de pulso diferente, com uma atmosfera *cool*. No dia 11 de agosto Baker se apresentou no Teatro Nacional do Rio.

“A plateia daquela noite que incluía Caetano Veloso e Nara Leão, ficou espantada ao ver o estado do querubim da capa de *Chet Baker Sings*. Ele caminhou até o palco tão penosamente como um velho e desabou numa cadeira quase não se mexendo mais” (GAVIN, 2002, p. 373)



[3]

A aparência do jovem músico deu lugar a “rugas que pareciam esculpidas em pedra” (GAVIN 2002). O público europeu parecia amar Chet, que aparentava não ter nada na vida a não ser o estojo com o seu trompete. Depois de tantas tragédias e do espancamento, que feriu seu rosto, sua boca – isso somado à aparência magra e fraca, o que restava era o lirismo da sua música. Em 1986 Baker vai ao Japão, onde realiza um dos seus shows mais bonitos, onde parecia ainda estar em busca de uma melodia perfeita. Em novembro de 1986 Baker teve a oportunidade de tocar num clube em Nova York. As poucas pessoas que o assistiram se surpreenderam ao saber que ainda estava vivo. Em janeiro de 1987 Baker assina o contrato que resultaria no documentário *Let's Get Lost*, em que cedia direitos incondicionais para seu nome, imagem, voz e história para uso em um filme, álbum, peça, livro, campanha de merchandising ou de publicidade ou qualquer outro meio de comunicação. Ele o faria por conta dos 4400 dólares que receberia. O documentário adéqua a vida real de Chet Baker às suas próprias fantasias e foi filmado com toda a sua família e algumas mulheres, músicos que tocaram com ele produtores. Baker receberia mais 12500 dólares por filmagens adicionais e supostamente teria gastado tudo em heroína. No filme, um Chet Baker

entediado reconta histórias sobre sua vida mecanicamente. Durante as filmagens, o trompetista sumia e todos da equipe tinham medo de nunca mais voltarem a vê-lo.

Na Europa, Chet Baker parece cada vez mais hostil em pequenas apresentações. Em Paris, ele gravaria junto com o flautista Nicola Stilo “Retrato em Branco e Preto”, de Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque.

Em 1987 Chet Baker se mostrava constantemente preocupado com a morte. O trompetista afirmava a todo o tempo que ela poderia ocorrer muito inesperadamente. Ele então parecia empenhado a deixar as coisas todas em ordem. Os seus filhos já estavam com idade acima de 20 anos e mal tinham participado da vida do pai. Voltou aos Estados Unidos e fez uma visita à família e deu uma motocicleta de presente ao seu filho mais velho.

O cineasta francês Bertrand Fèvre ouviu Baker cantar numa rádio parisiense e teve a ideia de filmar *Chet's Romance*, filme de nove minutos onde Chet cantaria uma “canção perfeita para ele”, *I'm a Fool to Want You*, que, para Fèvre, soava como o grito de um homem apegado “a uma pessoa, ao amor, à música ou às drogas e ao sofrimento por trás disso tudo.” (GAVIN 2002)

Chet's Romance conquistou o prêmio César de Melhor Curta em 1987, arrancando elogios da crítica especializada. Baker se surpreendeu ao ver o filme: “Não sabia que tinha tantas rugas.” Além da música, o filme trazia um trecho de uma entrevista gravada no camarim, onde Chet reconhecia: “Sou decididamente romântico. Não acho que a vida valha todo o sofrimento, esforço e luta se você não tem alguém que ama muito.”

Aos 58 anos, Baker tinha faturado 200 mil dólares em 1987, jamais tinha ganhado isso em um ano. Comprar drogas ainda era sua prioridade e isso fazia da sua via financeira uma bagunça.

Em janeiro de 1988, Baker dá uma entrevista ao jornalista francês Gerard Rouy, onde faz uma profecia sobre o jazz nos anos 90: “As pessoas comuns não estão interessadas em pensar demais sobre a música. Provavelmente por isso o jazz, mais cedo ou mais tarde, se tornará uma arte perdida. Tudo vai ficar eletrônico e as pessoas farão disco sozinhas com um sintetizador.” (GAVIN 2002) Ele via jovens músicos com uma técnica “de aço” e que sabiam improvisar sobre os acordes, “mas não possuíam coração nem profundidade” (GAVIN 2002)

Em outra entrevista, Baker fala sobre o porquê de os jazzistas usarem drogas:

“Acho que talvez seja uma tentativa de por sua cabeça num lugar diferente, a fim de bloquear uma porção de coisas. [...] Nunca fiz nada para prejudicar ninguém. E não creio que tenha feito muito mal a mim mesmo. Tenho 58 anos, ainda estou aqui e ainda estou tocando.” (BAKER, apud GAVIN, 2002, p. 410)

Baker foi se apresentando cada dia mais frágil nos meses seguintes. Em um show em Paris ele estava sem energia pra tocar. Desconsertado, anunciou que “o velho está tendo problemas com a dentadura”, numa tentativa de fazer alguma graça. As pessoas estavam nervosas demais para rir. “Antes de Chet deixar o palco, a maioria delas foi saindo silenciosamente”, disse o cineasta Fèvre, que assistia à apresentação. (GAVIN 2002)

Baker vai então para Amsterdã, onde usa cocaína pela última vez e tem horas de alucinação, preocupando o flautista Nicola Stilo, que o acompanhara até o dia 9 de maio.

Baker então estava sozinho num hotel em Amterdã. Numa noite apareceu de surpresa com seu trompete no Jazz-café Dizzy. Lá ele surpreendeu a todos quando chegou de subido com o trompete na mão. Tocou dois temas, *Rhythm Changes* e *Green Dolphin Street*. “Dava pra ver que ele estava acabado”, disse Bob Holland, ex-road que assistiu ao que seria a última apresentação de Baker. “Mas tocou com poucas notas, expressando tanto. Aquela era a magia do homem.”

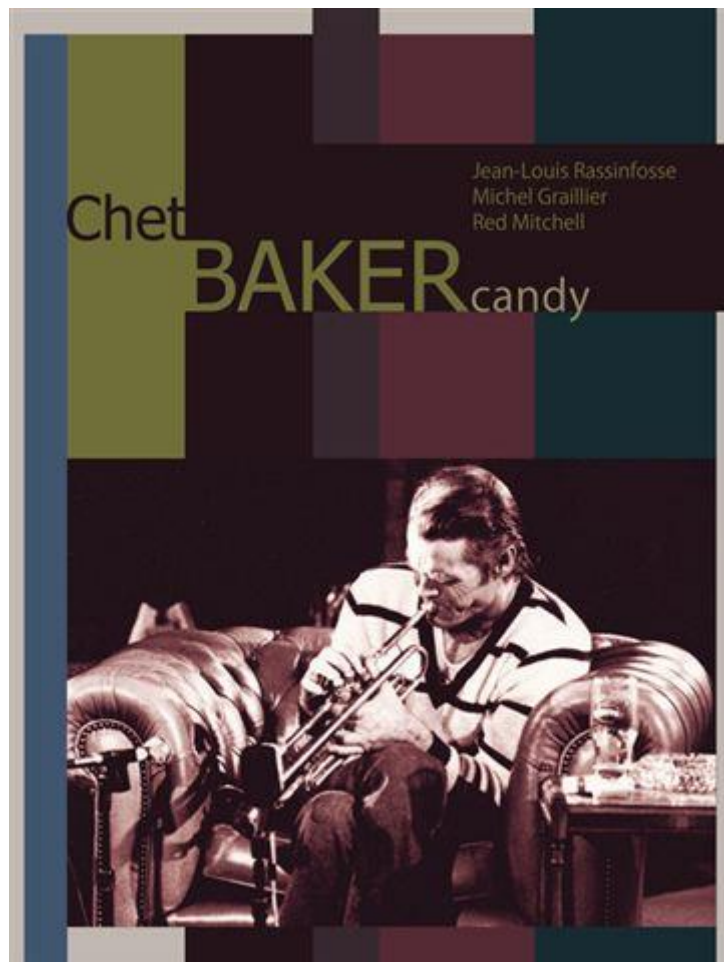
Numa noite, as mulheres com quem Baker se comunicava e os seus amigos sentiram sua falta. Todos pareciam ignorar que ele estava hospedado sozinho no quarto C-20 no terceiro andar do Hotel Prins Hendrik, no agitado centro comercial de Amsterdam. Era um hotel barato e conveniente para o uso de entorpecentes em geral, pois qualquer tipo de droga podia ser comprada a alguns passos de distância. Um empregado do hotel viu Chet Baker numa tarde um pouco nervoso no saguão. Ele estava hospedado num quarto bem arrumado com duas janelas, que começavam à altura dos joelhos e davam para a movimentada rua. Na sexta-feira, 13, às 3h10 da manhã um homem que saíra de um bar viu um corpo na calçada, “numa composição fetal debaixo de uma lua cheia”. O hotel ficava trancado à noite e o jovem então resolveu bater no portão para avisar ao funcionário o que estava vendo. Sem obter resposta, ele informou a polícia de Amsterdã, que chegou ao local minutos depois e se deparou com um corpo no chão ao

lado de um dos postes de concreto que ficavam na calçada. Ao seu lado, havia um par de óculos e um gancho de aço geralmente usado para manter as janelas abertas. Ao ver o gancho a polícia concluiu que o homem tinha caído da janela do hotel. Os orsto estava obscurecido pelo sangue. O cadáver ficou no necrotério em Amsterdã e permaneceu anônimo.

Ao verificar a assinatura os hospedes do hotel um inspetor achou o nome de Chet Baker. O quarto onde ele estava permanecia trancado e vazio. Dentro, um copo com traços de heroína e cocaína e uma agulha estavam sobre a mesa. A única bagagem era um estojo de trompete. Dentro do estojo, o instrumento, um relógio, um isqueiro e um pedaço de papel com o nome de Chet Baker.

Até hoje não se sabe se Chet Baker se jogou da janela ou caiu acidentalmente. Ainda há a hipótese de que ele tenha sido atirado pela janela após uma briga com algum traficante de drogas. Vera Baker cedeu para o seu filho o terreno do cemitério que tinha comprado para si mesma.

3. ANÁLISE – CHET BAKER, *CANDY* (1985)



[4]

Candy é uma gravação realizada em junho de 1985, em Lindigö, na Suécia na biblioteca da gravadora Sonet. Nela, Chet é acompanhado somente do pianista francês Michel Graillier e do baixista belga Jean-Louis Rassinfosse, seus companheiros de jornada na Europa. De acordo com James Gavin, biógrafo de Baker, nesta apresentação ele “reconquistou a simpatia de todo mundo” gravando este especial para televisão. Durante a apresentação, Baker era entrevistado pelo baixista Red Mitchell, seu antigo amigo de Hollywood. O ambiente de gravação, por se tratar da biblioteca da gravadora, proporcionou certo clima de descontração e intimidade. Havia livros por toda parte, plantas e a iluminação não era a tipicamente usada nos programas de TV. Para o espectador, há a sensação de se tratar realmente de uma biblioteca, uma sala pequena onde se juntaram alguns colegas músicos. Apesar de as conversas terem sido divulgadas como entrevistas, o bate-papo entre Baker e Mitchell vai, no decorrer do programa, vai

ficando cada vez mais descontraído e sincero, sem necessariamente ficar efusivo. Há dois momentos em que Baker e Mithcel conversam, de uma maneira leve, porém aparentemente triste.

3.1 *Candy e Love for sale*

Heloísa Valente em seu “As Vozes da Canção na Mídia” (2003) nos lembra da possibilidade de fixação das imagens visuais à apresentação de um artista, de sua performance. A fotografia do cantor pode servir a um anúncio para promover seu disco, associada ou não a uma entrevista, acompanhada ou não de legenda. A imagem, em todos os casos, confere uma “autoridade simbólica” (VALENTE 2003) e corrobora o teor da mensagem, seja uma nota de jornal, seja a capa do disco. A foto da capa do DVD mostra Chet sentado no sofá e recostado do lado esquerdo, ao lado de um copo vazio e um cinzeiro. Ele está com os olhos fechados, tocando com o trompete apontado para o chão. Isto poderia ser considerado um elemento qualquer caso não tivesse sido apresentado o conceito de *ato expressivo* (DEWEY, 2010) no primeiro capítulo deste trabalho. A reação de Chet ao fechar os olhos vem da interação dele com o ambiente e nasce de uma *impulsão*. Mesmo que os teóricos mencionados pensem mais *uma experiência* a partir do ouvinte, é possível compreender a fruição estética no artista no momento em que ele está em cena. Chet Baker afirmava ter receio de se apresentar em público e sua reação de fechar os olhos e apontar o instrumento para o chão é típica de quem recua do contato com quem o observa. O filósofo americano John Dewey fala de experiências passadas que são convocadas enquanto há relação da criatura viva com o meio. No caso da apresentação de canções conhecidas pelo próprio Chet e que ele mesmo revela já ter executado outras vezes durante a sua carreira há obviamente esta relação. Considerando as outras performances do artista comentadas ou relatadas no capítulo anterior o caminho é parecido e ele reconhece ao longo da carreira a sua timidez, o fato de olhar para o chão ao executar uma música ou de ter sido considerado símbolo sexual e estar completamente enrugado e feio no fim da vida. Há uma consciência do performer a respeito dos seus atos e há fruição, o que configura o *ato expressivo* apresentado por Dewey.

Já no início do vídeo há uma foto do rosto de Chet em close que aparece durante os primeiros segundos na tela. Nela, vê-se o músico novamente bastante enrugado. Nesta gravação ele estava com 54 anos e morreria dois anos depois e esta é a primeira imagem

que se tem dele neste vídeo. O rosto levemente virado pra baixo e o olhar escapando por baixo das sobrancelhas, também um pouco baixas. A música vai apresentando a introdução de *Candy*, composta por Mack David, Alex Kramer e Joan Whitney. O piano e o baixo vão apresentando os acordes bem ao estilo *cool*, com muitas dissonâncias e em intervalos descendentes. A foto de Chet é seguida da imagem estática de um trompete repousado sobre uma mesa, com foco somente no bocal do instrumento. Após 16 segundos de introdução, Chet Baker começa a cantar a música e a imagem é transferida imediatamente para o que é captado por uma das câmeras: a primeira estrofe apresenta o cantor cantando com os olhos cerrados, o que exalta suas rugas. Em nenhum momento ele abre os olhos. A voz é doce, mas a expressão é cerrada, como quando se faz muito esforço para cantar. Há então um contraste muito grande entre o que se ouve (uma voz doce que parece sair sem esforço da boca do cantor) e o que se vê (um senhor enrugado fazendo extremo esforço pra que o som saia leve). Vê-se apenas um quadro em que estão o rosto, a mão e o microfone do cantor. Vê-se pouco dos ombros.



Em seguida, durante o solo de piano, quando a música já fica mais ritmada, um pouco mais rápida. A câmera se alterna entre o baixista e o pianista, quando o plano é mais aberto e mostra claramente os instrumentos. Ao final do solo de piano, vê-se Chet com o trompete à mão, sentado num sofá grande e aparentemente confortável, como os que normalmente se encontram em bibliotecas particulares. Agora em plano mais aberto, o trompetista já está mais afastado do microfone, que fica num pedestal em frente ao trompete. Como vimos no primeiro capítulo, Marcel Mauss, em seu ensaio publicado em 2000, afirma que o corpo é uma instância que une a forma e o conteúdo enquanto é considerado objeto e meio. Quando tematiza a questão das técnicas corporais, Mauss afirma que o corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem. Em todo o seu solo, Chet não abre os olhos. A banda toca sozinha mais uma vez e Chet Baker volta a cantar, da mesma maneira que tinha começado. Os olhos cerrados e agora ele ainda se curva um pouco mais pra baixo, com os cotovelos repousados sobre as pernas. O corpo

que se vê enquanto se ouve a música doce é de um senhor cansado e triste, que fecha os olhos para ver dentro de si mesmo elementos que o auxiliam na interpretação. De acordo com o teórico Simon Frith (1996), a “articulação inarticulada” são as experiências físicas e os sentimentos extremos que são apresentados em sons vocais. Ao final, o solo que seria do trompete é feito pelo próprio cantor, com a voz doce saindo do corpo cansado. Quando ele acaba de cantar é final da música e ainda é possível ver o rosto de Chet voltar ao “normal”. Aparece de novo rapidamente a mesma imagem do trompete repousado na mesa e então Chet Baker começa a conversar com Mitchell.

A conversa começa aparentemente descontraída. O trompete está repousado sobre o piano e os dois estão atrás dos instrumentos. Eles começam a falar sobre as viagens e Chet fala que estará bastante ocupado durante o verão com viagens ao Japão e ao Brasil, entre outros países além de músicos com os quais os dois já tocaram. Num dado momento Chet, ao se recordar dos nomes dos músicos, fecha os olhos. Quando começa a lembrar dos detalhes de um determinado show, os olhos ficam ainda mais tempo fechados. A impressão que se tem é de que ele estivesse lembrando de mais coisa do que ele relatava.

Quando Chet Baker fala sobre o fato de ter tocado com Romano Mussolini, em 1959, ele comenta o fato de Romano tocar tudo como se fosse *blues*, “ele faz qualquer coisa soar como *blues*”, diz Chet. Neste momento ele é interrompido por Mitchell, que provoca: “talvez ele seja um cara triste”. Chet responde: “não sei... Talvez seja”. Após o comentário os dois riem e falam da falta de disciplina de Romano. Quando há mais uma gargalhada de Chet a imagem é transferida em fade para a foto do trompete sozinho enquanto o baixo e o piano tocam em background a introdução de *Love for sale*, próxima música que seria executada pelo trio, composição de Cole Porter.

O arranjo de *Love for sale* é mais rápido. O baixo quase em stacato na introdução soa menos cool, mas é compensado pelo piano que dá acordes com notas longas e, mais uma vez, bem dissonantes, enquanto o trompete faz uma melodia também com notas longas. Quando a introdução acaba e a melodia fica mais rápida, com notas mais curtas, a imagem que se vê dos músicos é levemente mais dinâmica que na música anterior. O baixista Jean-Louis Rassinfosse movimentava o corpo de acordo com a exigência rítmica da parte que lhe confere a música. Chet, sentado no sofá agora com a coluna ereta e recostada, balança o pé no ritmo da canção. O mesmo acontece o pianista Michel

Graillier, que em alguns momentos balança a cabeça no ritmo da música. Apesar disso, Chet não abre os olhos.

O antropólogo francês Marcel Mauss considera toda e qualquer atividade em que se utiliza o corpo consciente ou inconscientemente e revela que as atividades corporais estão intimamente relacionadas às “sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios.” (MAUSS, 2003, p. 404). O fato de Chet Baker manter os olhos fechados diz muito sobre o modo escapista com que o músico encarava a vida real. A atriz Anne Baxter, em cuja festa de aniversário o trompetista tocou, lembra da postura isolada de Baker após às apresentações: “Pude perceber, anos depois, por que entrou nas drogas pesadas. Ele estava sempre tentando escapar da realidade.” (GAVIN p.80)

Nesta apresentação para a TV o trompetista parece voltar de outro mundo assim que acaba o solo final de *Love for sale*. A música acaba e ele abre novamente os olhos. Não fala nada, limpa os lábios e recosta na poltrona com a mão na boca e os olhos em movimentos aleatórios, sem parecer fixarem algo.

3.2 Tempus fugue-it e Sad Walk

Tempus fugue-it é uma composição de Bud Powell, um pianista que nasceu nos anos 20, no Estados Unidos. É uma composição que exige virtuosismo dos músicos, principalmente pela rapidez com que os solos são executados. O tema é repetido ao início de cada improviso e a execução já começa com os três músicos juntos. Chet Baker parece demonstrar menos esforço do que o que precisa para cantar de uma maneira *cool*, mas mantém os olhos fechados e o trompete levemente inclinado para o chão. Ele não está mais recostado sobre o sofá. A câmera em close mostra Chet Baker caído do lado esquerdo sobre o braço do sofá, como se estivesse mais cansado. Após o longo solo do trompete, enquanto o pianista está tocando, Chet parece muito cansado, respira fundo e faz um gesto de “não” com a cabeça assim que passa a vez ao pianista Michel Graillier.



Assim que o solo de piano acaba, é a vez de Rassinfosse, ao baixo, improvisar sobre o tema. Antes disso, Chet repete mais uma vez a introdução. E, ao acabar, somente mantém os olhos fechados e afasta um pouco a boca do instrumento. O solo do baixista é muito mais curto e rapidamente o trio repete o tema e acaba a canção. A câmera mostra um Chet cansado após a execução, boquiaberto depois de dar a última nota ao trompete. Não há entrevista alguma após a apresentação de *Tempus fugue-it*. A diferença da postura e da expressão do trompetista durante a execução e logo após o fim da música também denotam que “algo acontecia” enquanto a canção era apresentada. Neste momento há a reunião de todas as características de concretizou-se *uma experiência*. Os primeiros segundos depois do fim da música são como um retorno à monotonia do mundo, que John Dewey apresenta como a maior inimiga do estético.

Após um leve corte, mais uma vez com a imagem do trompete solitário sobre uma mesa, o trio apresenta a canção *Sad walk* (“Caminhada triste”, em tradução livre), música em tom menor do compositor Bob Zieff em andamento lento. O som agora é mais próximo do *cool* e parece compensar a batida forte e rápida de *Tempus fugue-it*, como também o cansaço que Chet demonstrara na execução anterior. Vê-se o trompetista tocando em solo durante boa parte da música, que pelo andamento e tonalidade parece o veículo adequado para a expressão do trompetista durante a apresentação. Ao lado do sofá de Chet, um copo de cerveja que estava cheio no início da performance aparece vazio, mas em nenhum momento do vídeo o trompetista aparece bebendo. *Sad walk* ganha um andamento mais pulsante, porém não tão rápido quanto à música anterior e começa então um solo de piano, momento em que Chet Baker não aparece em quadro. Quando a câmera se volta para o trompetista o plano é mais aberto e inclui o trompetista e o baixista, além de alguns elementos da decoração da biblioteca como o abajur vermelho atrás dos dois músicos. Chet está vestido com

uma camisa de lã e uma calça folgada azul, muito diferente do jovem cantor que fez sucesso no Estados Unidos nos anos 60. Paul Zumthor enfatiza que os gestos produzem a mensagem do corpo, sem necessariamente transcrever algo, a gestualidade não é um “sistema de signos” (1997: 206). Ele nos lembra também que a indumentária circunscreve a performance do artista e dá certos limites, no caso, à gestualidade corporal. Chet se veste como uma pessoa que repousa em casa, está tocando numa apresentação para a televisão, mas o ambiente é o de uma biblioteca que poderia ser dentro da casa do próprio músico, além de ser entrevistado por um amigo que o conhece e dá um tom ainda mais informal à apresentação. Neste caso a indumentária reforça essa aura *cool*, na qual Chet Baker aparece cansado e se esforçando tanto para ser doce quando canta quanto para ser ágil quando toca.



O fim de *Sad walk* é mais romântico: após perder um pouco o andamento propositalmente, os músicos alongam as notas, bem como o próprio Chet, que está solando. Ao final, o trompete faz uma só nota acompanhada de arpejos ascendentes do piano, que toca um acorde menor. Desta vez o corte da câmera não é tão brusco quanto nas músicas anteriores. Chet em plano close sai do foco, mas é possível ver o trompetista recostar-se no sofá, repousar o trompete rapidamente do seu lado direito e limpar os lábios mantendo a mão do lado esquerdo do rosto em silêncio. Como se desse um intervalo no seu jeito músico de ser até tocar novamente, a expressão e a postura são mais uma vez muito diferentes dos segundos anteriores, quando ele estava tocando. Este parece ser o maior ato expressivo de Chet durante a apresentação. John Dewey nos lembra que a impulsão é quando o impulso, a intenção particular encontra um mundo externo a ela e, então se projeta como um *ato expressivo* enquanto reage a este mundo. Destacam-se mais uma vez os olhos do músico permanentemente fechados, e o fato dele apresentar certo esforço para mantê-los assim.



3.3 *Red's blues, Nardis e Bye bye blackbird*

Red's blues, do compositor Red Mitchell, tem andamento médio é realmente mais próxima da temática blues, como está claro no título. A música é mais suingada e os solos são articulados. É o tipo de música que o público dançaria ou movimentaria alguma parte do corpo enquanto ela fosse executada num bar ou mesmo numa performance transmitida pela televisão. E isso acontece com Chet. Sempre de olhos fechados, ele bate o pé no ritmo enquanto toca e enquanto os outros músicos estão solando.

Como nos lembra Paul Zumthor, os gestos do rosto dizem respeito à articulação, que foi modificada com o advento do microfone e criou novos padrões de aceitação para a performance. Ele afirma que o microfone “aumenta o espaço vocal do corpo, beneficia tecnicamente a performance, sem modificar nenhum dos seus aspectos essenciais” (1997: 249). Após o solo dos músicos o trompetista volta a tocar e a câmera dá um close em sua mão enquanto toca. Logo após o solo, em que o músico continua com os olhos fechados, como se estivesse fazendo um grande esforço, a música acaba e Chet suspira, arregala os olhos, inclina a cabeça para trás e dá um sorriso. Vê-se que ele quase não tem dentes devido ao espancamento que sofrera anos antes. É a primeira vez que ele aparece assim durante a performance. Tanto o contraste da expressão forte de Chet, acentuada pelas rugas, com o som *cool* que ele produz, quanto o sorriso com o olhar triste e o aparente cansaço conferem o contraste característico da sua performance e ao conceito de *cool* que é apresentado por James Gavin, biógrafo de Baker, ao analisar uma de suas primeiras gravações de sucesso como cantor, a música *My Funny Valentine*:

“Seu tom sussurrado atraía o ouvido; sugeria uma porta aberta de repente para uma noite escura da alma que então era fechada quando a última nota desaparecia. [...] Ao mesmo tempo, a mística de Baker – uma sensação de que ser *cool* era uma tampa num recipiente de emoções explosivas – tinha suas raízes naquela interpretação.” (GAVIN; JAMES, 2002, p. 75,76)



Nardis, é uma composição de Miles Davis, considerado o pai do *cool jazz*, a introdução do piano estabelece a atmosfera *low down* da composição. Depois da introdução o trompete improvisa livremente. Pela primeira vez Chet parece se esforçar menos, as rugas inicialmente não estão tão acentuadas e o esforço do trompetista, apesar de ser claro, não parece tão grande quanto nas músicas anteriores. Pouco a pouco ele começa a apertar mais os olhos e o semblante volta ao de antes. A câmera em superclose no rosto do trompetista ressalta a expressão durante o solo. Vê-se uma fumaça saindo do cinzeiro logo ao lado. Chet está mais sério e igualmente concentrado durante o solo do pianista Michel Graillier. O copo está novamente cheio de cerveja.

Logo em seguida os músicos apresentam *Bye bye blackbird*, canção pop de 1926 composta por Mort Dixon e Ray Henderson e resgatada por músicos de jazz nos anos 50. A letra original é simples e contém versos românticos como “*No one here can love and understand me.*” (Ninguém aqui pode me amar nem me entender”, em tradução livre). Na sua interpretação, Chet não a diferencia dos outros clássicos do jazz que executou anteriormente.

Como vimos no primeiro capítulo, John Dewey afirma que “quando a empolgação com o tema se aprofunda ela revolve um reservatório de atitudes e significados derivados de experiências anteriores” (DEWEY, 2010 p. 154). Essa interação profunda que gera empolgação por parte do eu que se expressa é o que determina, portanto, a inspiração. Em *Bye bye blackbird* bem como em toda a apresentação, Chet Baker parece estar

bastante envolvido com a música enquanto toca, contrastando em muito sua postura durante a música e quando ela acaba ou durante a entrevista. Considerando que o envolvimento do artista com a obra que apresenta quando é profundo convoca experiências anteriores, neste caso faz sentido que Chet apresente um pesar característico da sua vida conturbada. A música executada já foi gravada por ele no auge da sua carreira e é um tema conhecido dos músicos de jazz. Chet faz esta apresentação apenas dois anos antes da sua morte, em um momento em que ele confessa às pessoas mais próximas um certo receio de estar “indo embora”, como vimos no capítulo anterior, que trata da sua biografia. Ao final de *Bye bye blackbird* o trompetista limpa o instrumento rapidamente e se repousa no sofá, sério, com o queixo sobre a mão direita sem nada comentar.

3.4 *My romance*

Após a música anterior, Chet Baker e Red Mitchell, ao piano, começam outro bate-papo, semelhante ao que fizeram no início da apresentação. Chet começa falando que pra ele é difícil falar sobre música porque ele não conhece muito do assunto, como Red, que ele alega saber tocar piano, saber de “todos os acordes”. O seu parceiro argumenta dizendo que está sempre a aprender novas coisas como, por exemplo, a tocar *My Romance*, cujos acordes perfeitos ele afirma ter descoberto recentemente, depois de tocá-la por vários anos. Chet relembra: “esta foi uma das primeiras músicas que gravei, em 1954”. Red Mitchell se surpreende com a revelação e relembra de outras vezes em que eles tocaram a música antes. Chet Baker está sorrindo levemente apesar de parecer cansado curvando-se sempre pra frente como se apoiasse os cotovelos sobre as coxas.

Após um breve silêncio, que parece dar espaço às lembranças dos dois músicos, Chet Baker pergunta: “por que não me mostra seus acordes”? Red diz: “você não quer tocá-la comigo?” Chet Baker diz que vai tentar acompanhar o pianista e pede pra ele não tocá-la muito rápido.

Red começa então a tocar e pela primeira vez na apresentação Chet fica de olhos abertos. Pelo microfone é possível escutar a respiração dos dois. Que fica mais rápida quando a música lenta começa. Ao mirar o piano, o leve sorriso de Chet parece sumir pouco a pouco.



Os dois ainda comentam mais um pouco a melodia e Chet começa então a tocar. Agora com os olhos fechados, como sempre fez. Os dois tocam juntos extremamente concentrados. Vê-se, em close, que Chet está um pouco suado. Ao final da música ele diz: “é isso aí... Acho que estou um pouco cansado.” Ele fala que tem que tocar ainda à meia-noite e viajar no dia seguinte pela manhã. “Então, acho que vou partir... te encontro daqui a cinco anos?”, pergunta Chet Baker a Red Mitchell, que responde: “*so long*”, o que significa algo como “é muito tempo”.

A câmera volta para a imagem do trompete solitário sobre a mesa e aparecem sobre a imagem os créditos do vídeo.

Diane Vavra, companheira de Baker em 1985, ano da gravação de *Candy*, comentou em entrevista ao seu biógrafo, James Gavin, o final da apresentação de Chet naquele dia. “Mas era verdade [o que ele disse ao final]. Ele estava cansado. Ele se sentia infeliz. Não acho que ele estivesse dizendo aquilo apenas para... Ora, quem sabe. Talvez estivesse.” (GAVIN, 2002 p 371)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da performance de Chet Baker em *Candy* (1985) convocando os teóricos da comunicação e tendo conhecimento das construções em torno da representação do músico nos permitiu encontrar traços da biografia na sua obra na sua performance em cena. A seleção dos referenciais teóricos associada às construções em torno da representação do músico tornou possível a análise mais profunda da sua atuação durante a referida apresentação, percebendo a predominância de atos expressivos (DEWEY, 2010) durante a execução das músicas citadas no capítulo anterior.

Este esboço é uma fatia do universo que a pesquisa poderia abranger que contribui para os estudos no âmbito da Comunicação principalmente por relacionar o artista ao que ele apresenta, dando continuidade aos inúmeros estudos que começam a partir da substância, do som, e se aprofundam na apresentação deste em diversas formas e nas implicações disto na audiência. A análise apresentada é a tentativa de retornar à base da produção musical mantendo em todo o estudo a ligação com a experiência estética no campo da Comunicação. O trabalho ganha forma quando retorna à cena, ao palco, depois de um longo percurso fora destes lugares colhendo elementos de extrema importância para o que está sendo mostrado e produzido durante a performance.

Foi possível perceber também que os lugares de fala, tanto dos teóricos quanto do biógrafo e do próprio Chet Baker, são particulares e, por isso, fez-se necessário durante a feitura deste trabalho, para uma análise minimamente íntegra, o reconhecimento do contexto de onde parte cada ideia, cada modo de sentir o *cool jazz*, por exemplo.

Analisar a performance de Chet Baker estabelecendo uma relação da mesma com a sua biografia é contribuir para a expansão das fronteiras da análise da obra de arte e do artista para outros setores que não são comumente associados a ela de maneira tão intrínseca e determinante. Ao realizar este trabalho, foi possível entender o performer como importante agente no campo da Comunicação, que parte de um impulso íntimo até encontrar um mundo ao seu redor e expande a sua obra e a si mesmo a lugares aonde não é possível chegar de outra forma. Metaforicamente, acontece aí expansão que atribuímos naturalmente a todo o universo.

REFERÊNCIAS

GOMES, Itania. **Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero**. Porto Alegre, Brasil: Revista Famecos, 2011.

FILHO, Jorge Cardoso. **A experiência da canção midiática**. Belo Horizonte, Brasil: I Ecomig, 2008.

VALENTE, Hesloísa. **As Vozes da Canção na Mídia**. São Paulo, Brasil: Via Lettera, 2003.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo, Brasil: Cosac Naif, 2003.

MARCADET, Christian. **Teatralidade, Política e Sexualidade em Espetáculos Musicais**. Salvador, Brasil: Cadernos do GIPE–CIT N. 21, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo, Brasil: Cosac Naif, 2007.

FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. Cambridge, Massachusetts: Havard University Press, 1996.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. São Paulo, Brasil: Martins Fontes, 2010.

BAKER, Chet. **Chet Baker: Memórias Perdidas**. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editos Ltda, 2002.

GAVIN, James. **No fundo de um sonho: A longa noite de Chet Baker**. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras, 2002.

DUARTE, José. **História do Jazz**. São Paulo, Brasi: Sextante Editora Ltda, 2009.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

Capa: **Chet Baker, Boston, 1966** por Lee Tanner. Disponível em:
<http://jazztimes.com/guides/artists/1274-chet-baker>

Imagem 1: **Chet Baker with Bob Neel and Russ Freeman** por William Claxton.
Disponível em: <http://jazztimes.com/guides/artists/1274-chet-baker>

Imagem 2: Reprodução da capa do disco **Chet, 1959** (Riverside, 1959)

Imagem 3: **Chet Baker** by Richard Dumas. Disponível em:
<http://jazztimes.com/guides/artists/1274-chet-baker>

Imagem 4: Reprodução da capa do DVD **Chet Baker, Candy** (Biscoito Fino, 2010)

As demais imagens são *frames* do DVD supracitado.