

# A MORTE DE ALEXANDRA MCCLEAN

Telmo Rodrigues

**E**m Janeiro de 1978, depois de uma digressão americana, os Sex Pistols separavam-se. A banda que tinha começado como golpe publicitário para vender calças da loja Sex, propriedade de Malcolm McLaren e Vivienne Westwood, tornara-se na representante de um movimento que, originalmente, nem era britânico; com o seu fim, cerca de dois anos após o seu primeiro concerto, acabavam as esperanças de que na génese do punk estivesse algum tipo de ideologia. Em Abril desse ano, Alexandra Elene McClean Denny faleceria, alguns dias depois de ter sido encontrada inanimada em casa da amiga Miranda Ward. O impacto da sua morte seria, naturalmente, superficial, quando comparado com todas as convulsões mediáticas em volta dos Pistols e do punk. A incapacidade de assegurar o lugar de destaque a que explicitamente aspirava no mundo da música foi sempre vista como uma falha por Denny; o seu último disco a solo, *Rendezvous*, editado no Verão de 1977, era um último esforço para obter o reconhecimento pelo seu trabalho. A voz de Denny, sujeita durante anos ao abuso de álcool, estava já em decadência; no entanto, seria a agitação em volta dos Pistols e dos punks, para quem esse ano se tornaria sagrado, que ditaria que esse último esforço não passasse de uma nota de rodapé naquele Verão.

Philip Larkin imaginava, no poema «Posteriority», o seu biógrafo, entediado, a pensar que teria

de suportar mais um ano às voltas com os papéis de Larkin para poder garantir a posição de professor, cansado por saber que nada de novo se seguiria; pelo contrário, quando os biógrafos vêm animados pelo entusiasmo, tudo no biografado parece especial e único. Em 1998, quando se celebravam vinte anos da morte de Denny, o jornalista Jim Irvin publicava, na revista *Mojo*, um longo artigo em que revia a carreira da cantora através dos testemunhos de algumas pessoas próximas de Denny. O título do artigo de Irvin, «Sandy Denny: O Anjo de Avalon» , não convoca apenas as modas literárias do final da década de noventa, mas a ideia de que a biografada pertence a um mundo diferente do mundo real. Anos mais tarde, inspirado pelo artigo de Irvin e pela agitação em torno de reedições da obra de Denny, Clinton Heylin editaria uma biografia de Denny. A biografia de Heylin não é tão explícita no seu título (*Acabaram-se os Refrões Tristes*), mas não esconde, desde o prefácio, a ideia de que Denny pertence a um espaço diferente, que não é apenas mais uma cantora. Talvez parte do problema esteja relacionado com o facto de ambos começarem por relatar a morte de Denny e de esse relato estar intimamente associado à descrição de Jon Cole. Cole, um amigo que tinha ficado de passar por casa de Miranda para verificar como estava Denny, refere como, nessa segunda-feira, 17 de Abril, quando se deslocava

sozinho no carro para o ensaio da sua banda, já tinha decidido que não valeria a pena ir ver Denny; no entanto, diz que a certa altura nesse percurso ouviu uma voz feminina pedir ajuda. Não sendo dado a ouvir vozes, nas suas próprias palavras, resolveu voltar atrás e passar por casa de Miranda, onde encontrou Denny desmaiada à porta da casa de banho. Vestia umas calças de boca de sino e uma camisola cor-de-rosa de angorá. Na sexta-feira seguinte, às oito da noite, depois de três dias em coma, as máquinas que a mantinham viva seriam desligadas.

Alexandra Denny nasceu em Wimbledon, a 6 de Janeiro de 1947. O nome Sandy, o diminutivo escocês de Alexandra, pelo qual seria conhecida quase toda a vida, ter-lhe-á sido atribuído pela avó paterna, orgulhosa das origens escocesas da família. Revelando sempre um enorme desprezo pelas instituições académicas que frequentou, Denny manteve, desde cedo, uma relação próxima com a música, embora os muitos desenhos que partilham espaço com as letras de canções nos seus cadernos demonstrem que sempre procurou estar relacionada com outras artes. Terá sido a facilidade em lidar com a música, particularmente pela forma intuitiva como a compreendia, que a levou a privilegiar essa arte em detrimento das outras. A sua breve passagem pelo Kingston Art College é outra demonstração da tentativa de manter uma relação próxima com as artes, em detrimento de profissões mais clássicas como a enfermagem, a que se dedicou durante um breve período. Esta displicência será central para a sua vida e trará consequências para a sua carreira; não é, contudo, nem uma característica que a torne especial nem uma consequência de ser especial.

Na Londres em que Denny cresceu, os Beatles e o rock americano partilhavam o espaço com o revivalismo folk. Enquanto nos Estados Unidos a folk compilava nomes de afro-americanos desconhecidos, no Reino Unido a recolha não se concentrava em intérpretes, mas sobretudo em recolher variantes de canções que já faziam parte da

tradição popular. O ritual de cantar canções tradicionais envolvia nomear o título da canção, o local onde tinha sido ouvida e a sua origem (referindo-se à região onde era originalmente cantada ou, em alternativa, ao volume onde se encontrava registada a versão que ia ser cantada); ignorar este processo era ignorar a pureza a que se pretendia chegar nos cancioneiros que se colecionavam e actualizavam como bíblias. Denny, e, de uma forma geral, a sua geração, nunca se preocupou muito com estas formalidades, mais impressionada com o sucesso de Dylan do que com variantes arcaicas de canções que ouvira toda a vida; esta atitude impediu que tivesse acesso imediato ao circuito de pubs londrinos onde os cantores mais notáveis deste período actuavam. No entanto, a agitação em volta da folk dera lugar a um circuito alternativo de pubs onde os mais jovens e menos dados a certas formalidades podiam cantar, onde a folk tradicional convivia com o rock. Foi aí, nesse circuito, que a carreira de Denny começou, com um reportório que misturava canções tradicionais com canções de compositores contemporâneos (nomeadamente americanos). A sua reputação foi crescendo e, num mundo de homens, Denny dava nas vistas tanto pela sua voz como pela forma como lidava com o álcool. A facilidade de se movimentar em meios tendencialmente masculinos permitiu-lhe criar uma rede de conhecimentos que, fortuitamente, lhe ia permitindo cantar em espaços mais relevantes. A rapariga que afirmara ter dificuldade em falhar notas quando cantava tinha, nessa voz, a arma para se impor num meio que fora, desde os primeiros momentos, adverso. Quando começava a sobressair neste pequeno meio musical, chegou o convite para ser vocalista dos Fairport Convention; aceitar este convite seria a primeira decisão errada de uma carreira que se fundou sobre muitas decisões erradas.

Com os Fairport, Denny sentir-se-ia mais protegida. O medo crónico de enfrentar o público acompanhá-la-ia durante toda a carreira, um medo que o álcool ajudava a debelar, mas que a

presença de terceiros em palco anulava. Foi com os Fairport que as capacidades de Denny como compositora se começaram a revelar, embora a sua participação ainda fosse mais enquanto cantora do que compositora. Tal como a carreira a solo de Denny, a carreira dos Fairport ficaria marcada pela constante promessa de ascensão ao estrelato e pelas consequentes desilusões que eram os discos (pelo menos no que diz respeito às vendas). Com os Fairport, Denny gravou três discos: *What We Did On Our Holidays* (69) 🎵, *Unhalfbricking* (69) 🎵 e *Liege & Lief* (69) 🎵. Mais tarde, juntar-se-ia aos Fairport, noutras condições, para gravar *Rising For the Moon* (75) 🎵, quando o seu marido, o australiano Trevor Lucas, passou a fazer parte da banda. Ironicamente, tinha sido Lucas a causa da sua saída dos Fairport quando, já envolvidos numa relação intensa que duraria até ao final da vida de Denny, decidiram formar os Fotheringay. Mais uma vez, o sentido de oportunidade de Denny falhava; *Liege & Lief* seria o mais bem sucedido disco dos Fairport e a saída de Denny representava um final abrupto na ascensão da banda. Os Fotheringay não chegariam ao segundo disco e a eles seguiram-se anos a lutar pelo disco a solo perfeito, uma luta tão displicente como a sua vida académica, confiante de que a sua voz seria, no final, suficiente. A primeira tentativa, que contou com a ajuda de Richard Thompson, seria *The North Star Grassman and The Ravens* (71) 🎵. Seguir-se-iam *Sandy* (72) 🎵, *Like an Old Fashioned Waltz* (74) 🎵 e *Rendezvous* (77) 🎵.

Talvez o momento crucial da carreira de Denny tenha sido uma decisão em nada relacionada com a música: o seu casamento com Lucas, em 1973, e a subsequente mudança do centro de Londres para a pequena localidade de Byfield. Esta aldeia, e outras nas suas imediações, albergavam, por esta altura, muitas das figuras de proa da geração de Denny. Era uma geração à procura do seu idílio campestre, na esperança de poder continuar a viver um estilo de vida que anunciava o seu colapso nos meios urbanos;

era uma espécie de comuna não oficial, onde um conjunto de pessoas se movimentava e comportava como se o mundo fora daquele espaço estivesse parado. As metáforas pastorais, que já marcavam a escrita de Denny, encontravam aqui o seu espaço, a Avalon possível. Denny viveria aí até aos últimos dias da sua vida, quando o seu alcoolismo parecia já fora de controlo; os habitantes da pequena aldeia queixavam-se do seu comportamento errático, particularmente depois de Denny ter sido mãe. A segurança de Georgia, nascida em Julho de 77, terá sido uma das razões para Lucas deixar a mulher, levando consigo a filha. Lucas terá avisado Miranda na quinta-feira anterior ao dia em que Denny foi encontrada inanimada, dizendo-lhe, por telefone, que Denny estava descontrolada e pedindo-lhe que olhasse por ela. Miranda recolheu a amiga em casa e tratou dela durante o último fim-de-semana. Denny queixava-se de dores de cabeça desde que dera uma queda numa visita à casa dos pais, alguns dias antes; na altura, não terá sido vista por um médico porque, segundo Heylin, a mãe se recusara a ser vista com a «filha bêbada». A causa de morte oficial, hemorragia cerebral, é consistente com estes relatos e afasta os rumores sobre ingestão excessiva de álcool ou drogas; ao que parece, a morte de Denny terá sido resultado da decisão de não consultar um médico aquando da primeira queda.

Da descrição da morte de Denny, Irvin e Heylin retiveram o aspecto místico da voz que Cole diz ter ouvido; mas o aspecto central, a pontuar a vida desta cantora, seria destacar o que ela trazia vestido: umas calças de boca de sino. Quando Denny editou *Rendezvous*, já não havia ninguém para a ouvir, já não havia ninguém para reencontrar; como muitas das coisas que estimara e que, de alguma forma, ajudara a criar, Denny fazia parte do conjunto de coisas contra o qual a nova geração se rebelava. Quando Denny afirma, acerca das canções que escrevia: «[as letras] são autobiográficas, [apesar de] só umas dez pessoas conseguirem percebê-las.

Basicamente pego numa história e reduzo-a ao essencial... Não escreveria canções se não significassem nada para mim mas não estou preparada para contar a minha vida privada a toda a gente, como faz a Joni Mitchell. Gosto de ser um pouco mais evasiva nesse aspecto» (Heylin, p. 139), estará consciente da dificuldade que as pessoas teriam em relacionar-se com aquilo que cantava; imaginar que bastava a sua voz para que as pessoas se pudessem relacionar com as suas canções terá sido outro dos erros de cálculo que Denny terá cometido. Com este tipo de escrita, Denny estava condenada a não ser ouvida, particularmente a partir do momento em que uma nova geração se rebelava contra o virtuosismo que tinha tomado conta do mundo da música. Nos anos que precederiam a sua morte, os anos do punk, a utilização de metáforas e subtilezas era um tipo de ofensa grave; se, num certo sentido, a sua vida dependia do sucesso deste último disco, Denny estaria, desde logo, condenada.

A ironia do insucesso comercial de Denny reside no facto de a sua vida conter, desde muito

cedo, os ingredientes para a fama, num mundo musical já dominado pela imprensa: relações com pessoas famosas, como os hipotéticos casos com Pete Townshend ou Frank Zappa, consumo de drogas e álcool em grandes quantidades, um casamento atribulado com muitos casos extra-conjugais, ou uma passagem, ainda que breve, pelas fileiras da cientologia, seriam razões suficientes para justificar a visibilidade mediática que nunca teve. A inquestionável qualidade vocal, as competências reconhecidas enquanto compositora e as atribuições pessoais, que muitas vezes bastam para impor nomes ao público, não chegaram para a tornar na figura incontornável que parecia destinada a ser. Por vezes, o reconhecimento advém da capacidade que algumas pessoas têm para fazer escolhas certas no momento certo; por vezes, a escolha de um par de calças é mais relevante do que tudo o resto e, em 1978, vestir um par de calças de boca de sino era equivalente a falar uma língua morta que mais ninguém entende: havia outras calças à venda que lhe granjeariam um lugar mediático.

## REFERÊNCIAS

Heylin, Clinton. *No More Sad Refrains: The Life and Times of Sandy Denny*. 2000. New York: Omnibus Press, 2011.

## IMAGENS

1. Sandy Denny numa sessão fotográfica de Keith Morris, em 1972. 
2. Denny e Trevor Lucas, à porta do registo civil de Fulham, no dia do seu casamento, em 1973. (sem registo de autoria) 
3. Denny fotografada por Anton Corbijn, 1975. 
4. Denny com os Fotheringay, 1970 (fotografia de Barrie Wentzell). 