

A stylized black and white line drawing of a man's head in profile, facing right. The man has dark, wavy hair and a prominent ear. The interior of the head is white and contains the title text in various fonts. The background is a solid red color.

Mozipédia
A enciclopédia
e de Morrissey
dos Smiths

Simon
Goddard

leYa

DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [X Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de disponibilizar conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

Sobre nós:

O [X Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: xlivros.com ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade enfim evoluirá a um novo nível.

Ficha Técnica

Copyright © Simon Goddard 2009
Publicado originalmente como Mozipedia pela Ebury Press, um selo editorial da Ebury Publishing.
Uma empresa da Random House Group.

Todos os direitos reservados.
Tradução para a língua portuguesa © Texto Editores Ltda., 2013
Título original: Mozipedia: *The encyclopedia of Morrissey and The Smiths*
Diretor editorial: Pascoal Soto
Editora executiva: Tainã Bispo
Produção editorial: Fernanda Ohosaku, Maitê Zickuhr e Renata Alves
Diretor de produção gráfica: Marcos Rocha
Gerente de produção gráfica: Fábio Menezes

Tradução: Carolina Caires Coelho
Preparação de texto: Edmundo Barreiros
Revisão: Ana Mendes e Rodrigo Botelho

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Angélica Ilacqua CRB-8/7057

Goddard, Simon
Mozipédia : a Enciclopédia de Morrissey e dos Smiths / Simon Goddard; tradução de Carolina Caires Coelho.
– São Paulo : LeYa, 2013.

Bibliografia
ISBN 9788580447569
Título original: Mozipedia - The Encyclopaedia of Morrissey and The Smiths

1. Música 2. Morrissey – enciclopédia 3. The Smiths (conjunto musical) - enciclopédia I. Título II. Coelho,
Carolina Caires

13-0923 CDD 782.42166092

Índices para catálogo sistemático:
1. The Smiths - conjunto musical

2013
Todos os direitos reservados a
Texto Editores Ltda.
[Uma editora do grupo LeYa]
Rua Desembargador Paulo Passaláqua, 86
01248-010 – Pacaembu – São Paulo - SP
www.leya.com.br

*Para Misery Guts, de Bonnyrigg:
Você continua aí ou já se mudou?*

Prefácio

“Há um homem... um certo homem...”

“Não me importo em como serei lembrado, desde que sejam lembranças valiosas. Não quero ser lembrado por ser um cara idiota, exibido e sem noção. Mas quero, sim, ser lembrado. Quero um pouco de imortalidade. Acho que seria merecido. Tenho feito por onde.”

Morrissey disse isso em 1985, quando os Smiths tinham apenas dois anos de carreira. Se ele ainda não tinha conseguido garantir sua imortalidade naquela época, hoje já conseguiu.

Amado ou odiado, Morrissey deixou uma marca grande demais – no pop, na arte, na vida das pessoas – para ser apagado da história. Ele é um desses raros artistas cujo impacto em nossa cultura é absolutamente dramático, como o asteroide que atingiu a superfície da Terra há cerca de 65 milhões de anos e acabou com a existência de todos os dinossauros em um piscar de olhos. A história da arte é moldada por fenômenos como esses – os Beethovens e Picassos que revolucionaram as convenções antigas de seu campo de atuação, determinando, assim, seu futuro. A sinfonia não foi mais a mesma depois de Beethoven, assim como a pintura não mais foi igual após Picasso, nem a música pop depois de Morrissey, que às vezes, em questão de dois minutos, transmite esperança, perda, tragédia, comédia, paixão, ousadia, alegria e desespero como encontramos nas páginas da mais rica literatura vitoriana. Há *David Copperfield*, de Dickens, e há “Girlfriend in a Coma”, dos Smiths. Duas grandes obras de arte, e arte grandiosa, como Dickens, Beethoven, Picasso e Morrissey serão para sempre.

Ainda assim, Morrissey, o artista e o homem, continua sendo um enigma. Sabe-se que: ele é um cantor pop; é vegetariano; era celibatário nos anos 1980 (e, por isso, muitas pessoas ainda pensam que é); usa um topete e tem o queixo proeminente; ele gosta de Oscar Wilde, James Dean e do New York Dolls; não gosta da monarquia, de juízes e dos criadores de galinhas de Norfolk; suas palavras costumam ser extremamente tristes, histericamente engraçadas, ou uma mistura dos dois; ele é de Manchester e seu nome de batismo é Steven Patrick.

Mas o mistério de Morrissey é que quanto mais sua superfície é arranhada, mais contraditório ele se torna, para confundir. Ele gosta de Jacqueline du Pré, mas também gosta de Cockney Rejects. Seu filme preferido é *Um Gosto de Mel*, mas também *Skinheads: A Força Branca*. Gosta de boxe, mas, ao mesmo tempo, condena todos os esportes violentos. Ele canta dizendo ser "delicado e gentil", mas também gosta dos Irmãos Kray, famosos gângsteres. Diz não ser gay, mas escreveu uma música como "Dear God Please Help Me", que claramente descreve um encontro homossexual. Ele diz que o reggae é repugnante, mas ressuscitou a gravadora de reggae Attack Records, dos anos 1970. Canta que a Inglaterra pertence a ele, mas foi morar em Los Angeles. E por aí vai.

Ao tentar avaliar todas essas informações simultaneamente – um esforço mental gigantesco elevado à décima potência –, o enigma de Morrissey nasceu. Mas a resposta do enigma pode estar no processo de preparar a equação. Se Morrissey pudesse ser desmontado em muitos componentes separados que pudessem ser facilmente definidos, e se essas partes, então, fossem espalhadas sobre uma grande lona que as acomodasse como se fossem as estrelas no firmamento, como elas seriam? Qual seria a forma da constelação de Morrissey? Quais seriam suas estrelas mais brilhantes e quais seriam invisíveis a olho nu, sem a ajuda de um telescópio? Será que assim teríamos uma compreensão mais clara de Morrissey?

Foi essa a ideia quando criei a *Mozipédia*. Pulverizar Morrissey, contar os pontos e permitir que esses pontos sejam unidos em combinações infinitas. De modo que entre um filme B inglês favorito dos anos 1950, encartes dos discos dos Smiths com astros, as

lembranças do ex-baixista, um poeta favorito, um lado B esquecido, as gravadoras que escolhia e a aversão doentia a alho e cebola, o leitor possa formar uma ideia própria e única a respeito de Morrissey, mais lúcida do que aquela descrita em uma narrativa biográfica padrão.

Escrever a *Mozipédia* foi muito parecido com viver a minha própria versão de *Cidadão Kane*, de Orson Welles, na qual eu fui Thompson, o repórter, e Steven Patrick Morrissey foi o meu Charles Foster Kane, o tema da investigação. Thompson não se propôs a descobrir “o que um homem fazia”, mas “quem ele era”, conversando com aqueles que o conheciam e examinando todas as pistas disponíveis. A única diferença é que Thompson estava tentando formar um retrato de um homem recém-falecido. Meu investigado está muito vivo, mas não menos impenetrável ou, de fato, inacessível; houve um momento na pesquisa no qual as pessoas contatadas que ainda trabalhavam para Morrissey ou se recusaram a falar logo de cara ou, algo igualmente revelador, concordaram no início, mas logo depois, com nervosismo, se retraíram, aparentemente não por vontade própria. Por mais frustrante que isso seja para qualquer escritor, tamanha desconfiança e tamanho poder de persuasão são mais um átomo, um ponto essencial a ser incluído no contorno da psique de Morrissey.

O objetivo de Thompson é revelar a identidade de “Rosebud”, as últimas palavras que Kane balbuciou antes de morrer. Ele fracassa, mas mantém-se filosófico na derrota: “Acredito que nenhuma palavra pode explicar a vida de um homem”. É o que acontece com Morrissey. Individualmente, a canção “Maladjusted”, seu amor pela música de Phil Ochs, ou do Roxy Music, ou os filmes de Margaret Rutherford não são suficientes para explicar quem ele é. Mas, coletivamente, a história é outra. Ao analisar a enorme quantidade de bens de Kane, um dos colegas de Thompson pensa alto: “Se colocássemos todas essas coisas juntas, palácios, quadros, brinquedos e todo o resto, o que conseguiríamos escrever?”. Se reunirmos “Maladjusted”, Ochs, Roxy e Rutherford, já estaremos a meio caminho de começar a entender Morrissey.

Assim como Thompson, não desvendei o meu “Rosebud” – talvez, assim como o trenó que Kane teve na infância, ele esteja escondido em meio a toda essa miscelânea, esperando ser descoberto. Mas, melhor do que isso, aprendi a amar Morrissey pelo grande artista que ele é. Minha esperança ao finalizar a *Mozipédia* é que o leitor aprenda algo parecido.

Esses são os elementos, agora é sua vez de organizá-los.

Simon Goddard

Mozingredientes

Os verbetes da *Mozipédia* podem ser basicamente divididos nas seguintes categorias:

1. A música de Morrissey e dos Smiths

Cada canção conhecida gravada, ou tentativa de gravação, de Morrissey e dos Smiths tem um verbete próprio. A mesma coisa acontece com todos os álbuns de estúdio e coletâneas importantes.

As canções são identificadas por compositor e relacionadas pelo primeiro formato de lançamento, com exceção de todos os singles, assim apresentados independentemente de a canção ter feito primeiro parte de um álbum de estúdio. A expressão "lado B" costuma ser dada de modo geral a qualquer faixa que acompanha um single sem especificar o formato exato; mais detalhes específicos podem ser encontrados no apêndice da Mozografia.

Os verbetes de músicas e de álbuns foram escritos sob meu ponto de vista crítico. Mesmo correndo o risco de enfurecer ou confundir o leitor com uma opinião conflitante, isso se fez necessário para diferenciar os pontos altos e baixos da carreira de Morrissey. Se as opiniões do leitor forem diferentes das minhas, esse fato por si só será um ponto de partida para discussões saudáveis e reavaliações

do trabalho de Morrissey diante de conhecimento recebido e clichês críticos envelhecidos. Uma arte grandiosa como a dele desafia a indiferença e não deve sofrer o destino de análise objetiva antiquada.

Ao discutir o sentido das canções, na maioria dos casos eu ofereço uma visão interpretativa. Tal análise deve ser tomada como orientação e nunca como uma leitura definitiva. O próprio Morrissey se recusa a oferecer explicações “simples” de suas canções, e o mistério e a beleza de suas canções estão na miríade de interpretações pessoais. Minhas teorias são uma *sugestão* com base nas informações disponíveis, e não devem ser tidas como verdade absoluta.

2. A vida de Morrissey

Não há verbete neste livro para Morrissey, uma vez que ele é o livro. As fases de sua vida e histórias de sua infância e formação podem ser encontradas espalhadas por verbetes individuais, como aniversário, família, escola, religião, juventude, sexo etc.

3. As influências de Morrissey

Uma grande parte da *Mozipédia* é sobre os livros, autores, filmes, atores, cantores, grupos e discos que tiveram influência direta na arte de Morrissey ou que ele já citou como seus favoritos.

A lista de possíveis candidatos é tão extensa que critérios (meio) rigorosos tiveram de ser estabelecidos para evitar repetição desnecessária, referências cruzadas e, por motivos de espaço, o que possivelmente seria supérfluo. Como Morrissey já incluiu brevemente o hit “Harvest of Love”, de 1963, de Benny Hill, em fitas de intervalo de seus shows¹, será que Benny Hill merece um verbete próprio? Talvez, mas (neste caso) talvez não.

O critério de seleção foi incluir pessoas e trabalhos que Morrissey citou em entrevistas, em listas de filmes ou discos favoritos ou que são reconhecidas influências de seu trabalho. Pessoas e trabalhos

que tiveram influência isolada ou de pouca relevância, mas que ele nunca tenha citado, não foram incluídos. Um exemplo: não há verbete para o filme *Um Jogo de Vida ou Morte*, apesar de ter sido uma influência no refrão de "This Charming Man". Isso porque, apesar de ter reconhecido a fonte, Morrissey nunca disse que o filme é um de seus favoritos. No entanto, existe um verbete para o filme *Longa Jornada Noite Adentro*, a fonte do título da canção "This Night has Opened my Eyes", porque, além de sua influência na letra, Morrissey também já disse, pelo menos duas vezes, que esse filme é um de seus preferidos.

Em se tratando de música, Morrissey é muito específico com certos discos e às vezes se trata da canção, não do cantor. Por esse motivo, muitas das músicas preferidas de Morrissey são relacionadas pelo título, e não pelo intérprete. Por exemplo, ele sempre falou da canção "Heart", de Rita Pavone, mas como ele nunca disse nada a respeito dos outros trabalhos de Pavone, foi "Heart" e não a cantora que ganhou um verbete. Já no caso de Vince Eager, Morrissey já disse que um de seus singles preferidos é "The World's Loneliest Man", mas chegou a comentar a ideia de usar o nome de Eager em uma canção. No caso de referências múltiplas, é o cantor, e não a canção, que justifica a inclusão.

Para os ídolos de Morrissey, foram incluídas explicações biográficas apenas nos casos em que sua história ou passado não sejam conhecidos (por exemplo, Angelic Upstarts) ou que tenham importância para a formação de Morrissey a ponto de merecer reiteração (por exemplo, New York Dolls, Oscar Wilde). No caso de ícones como Bowie, Elvis e Sinatra, só foi preciso falar sobre suas vidas e legados em termos de relevância e influência sobre Morrissey; por exemplo, contar a história de Elvis seria fugir muito do assunto.

Ao falar sobre filmes e livros, sempre que possível, tentei descrever o roteiro básico para não estragar a surpresa de quem ainda não os tenha assistido ou lido. No entanto, em alguns momentos precisei revelar o fim de uma história para dar sentido à narrativa e relacioná-la à obra de Morrissey, por exemplo, o romance

O Morro dos Ventos Uivantes e o filme O Mundo Fabuloso de Billy Liar.

4. Quem é quem: Morrissey e os Smiths

Verbetes biográficos para pessoas importantes que trabalharam, compuseram ou que tenham ligação com Morrissey e com os Smiths, desde membros da banda e produtores a conhecidos relevantes.

5. O mundo de Morrissey

Cidades e locais específicos importantes na vida e no trabalho de Morrissey, como Los Angeles, Roma, Salford Lads Club.

6. O Tao de Morrissey

Todo o resto. Havia elementos abstratos que não se encaixavam em nenhuma das categorias mencionadas, mas que ainda assim mereciam ser incluídos – a opinião de Morrissey a respeito de gatos, futebol, amor, chá, seu gosto pela natação. Tais informações estão espalhadas pelo livro e serão descobertas de modo inesperado.

Alguns aspectos técnicos do texto. Sempre que você vir uma frase ou nome em **VERSALETE**, significa que eles têm verbete próprio; isso se aplica apenas à primeira menção dentro de um verbete. As três exceções são os nomes dos outros Smiths: Johnny Marr, Andy Rourke e Mike Joyce. Cada um deles tem um verbete – o de Marr, por falar nisso, é o mais extenso no livro –, mas sua onipresença no texto é tamanha que parece desnecessário deixar seus nomes em versalete todas as vezes. Da mesma maneira, as cidades de Dublin, Londres, Los Angeles, Manchester e Roma, todas com verbetes próprios também, são isentas do versalete, já que o uso desse recurso em todas as ocorrências desses nomes seria um estorvo desnecessário dentro do texto.

Quando se fala sobre o sucesso de um single – por exemplo, 22o lugar, maio de 1959 –, o mês relacionado é aquele no qual o disco atingiu a posição citada, não o de lançamento.

Por fim, os números dentro dos colchetes ao final de cada verbete – por exemplo [5, 22, 59] – se referem às fontes relacionadas no fim do livro.

1. Interval tapes: Ao longo da *Mozipédia*, você encontrará referências às “fitas de intervalo” de Morrissey e também a “vídeos de intervalo”; são as compilações feitas pelo cantor de músicas pré-show e vídeos exibidos no intervalo entre a banda de abertura e sua hora de subir ao palco. Eles mudam a cada turnê, oferecendo uma visão detalhada e atual de seus gostos, inspirações, modismos e ídolos.

Mozipédia

"As pessoas moldam o próprio Deus de acordo com sua compreensão. Primeiro, elas o criam; e então, passam a adorá-lo."

Oscar Wilde

a

A-ha, Trio pop norueguês dos anos 1980, de quem Morrissey gostava “bastante” durante seu auge. O primeiro grande sucesso deles, “Take on Me”, foi lançado três vezes até finalmente entrar para o Top 40 do Reino Unido, em outubro de 1985 – na mesma semana de “THE BOY WITH THE THORN IN HIS SIDE”, dos Smiths –, e chegar ao segundo lugar no Reino Unido e primeiro nos Estados Unidos, auxiliado em grande parte por seu inovador vídeo semianimado. Liderado pelo belo Morten Harket, o sucesso do A-ha durou mais alguns anos, alcançando o topo isolado da parada no Reino Unido em janeiro de 1986, com o sucesso “The Sun Always Shines on TV” e um tema de James Bond, “The Living Daylights”, de 1988. Ainda que puristas indie dos Smiths tenham torcido o nariz ao ouvir Morrissey elogiar uma banda pop tão adepta do uso de sintetizadores, ele falou bem do A-ha em diversos momentos de 1987, chegando até a confessar ter ido a um show deles nos Estados Unidos, mas que havia se irritado com “as fãs que berravam”. [125, 130, 469]

“Accept Yourself” (Morrissey/Marr), Lado B de “THIS CHARMING MAN” (1983). “O elemento fundamental do universo dos Smiths”, de acordo com Morrissey, “Accept Yourself” foi o decreto “seja você mesmo, relaxe, não se preocupe com nada, pois não faz sentido”.

A primeira canção dos Smiths na qual ele se direciona ao público supostamente gerou “enxurradas” de cartas de fãs “totalmente afetados”. Certamente, ela figura entre as letras mais positivas de Morrissey. “Eu vejo que muitas pessoas têm esse dilema [da música] dos sapatos”, comentou ele. “Se elas tiverem o par de sapatos errado, isso pode destruir a vida delas. Da mesma maneira, se elas acham seus pés grandes demais, ou seu nariz grande demais, isso pode resultar em uma vida social mais retraída pelos motivos totalmente errados”. Ao longo da letra, ele usou uma frase de Shelagh DELANEY, adaptando “anything’s hard to find if you go looking for it with your eyes shut”, da peça *The Lion in Love*. Mais

inspiração veio da banda Magazine, de seu amigo Howard DEVOTO e a "A SONG FROM UNDER THE FLOORBOARDS", que Morrissey cantou posteriormente, em 2006. Na parte em que Devoto está "angry", "ill" e "ugly as sin", Morrissey se torna "sick", "dull" e "plain".

Escrita na primavera de 1983, melódica e ritmicamente, a canção revelou o gosto de Marr pela Tamla Motown e em especial pela coleção de singles dos Four Tops de sua mãe: o riff de guitarra chamativo lembra vagamente o single de 1965 "Something About You", incluído no primeiro Greatest Hits deles, mencionado como o álbum favorito de Marr, em 1985. "Era o que tocava na época", admite ele. "Eu estava escutando e comprando muitos singles da Motown".

Assim como a canção do lado B do single de doze polegadas "WONDERFUL WOMAN", "Accept Yourself" tinha sido reservada para o álbum de estreia com Troy TATE antes de ser regravada pelo produtor John PORTER. Uma versão diferente e mais antiga na Bbc aparece em HATFUL OF HOLLOW. [17, 18, 27, 168, 270, 299, 419]

adolescência (de Morrissey), Ver JUVENTUDE DE MORRISSEY.

ADS (alto-falantes), Empresa de equipamentos de som com sede em Massachusetts (Analogue and Digital Systems, Inc.), cuja propaganda de 1980 de sua linha L730 foi a capa do single dos Smiths, "WILLIAM, IT WAS REALLY NOTHING". A propaganda, com o título "Você continuará respeitando seu alto-falante pela manhã?", foi uma analogia bem-humorada a uma transa casual de uma noite, mostrando um homem seminu, em pose de arrependimento, com uma grande caixa acústica sobre os lençóis atrás dele. "Claro, eles foram ótimos ontem à noite", começava o texto, "mas o teste *de verdade* de um alto-falante é o dia seguinte". O anúncio foi publicado no inverno de 1980 e é possível que Morrissey o tenha visto em uma viagem que fez a Nova York e ao Colorado para visitar parentes, em janeiro de 1981. Posteriormente, ele confessou ter "rasgado" o anúncio de uma revista, a *American GQ*, citando-o como um "exemplo de como uma fotografia de moda e as revistas de moda me afetavam". Uma vez que a imagem foi usada sem

permissão, após o lançamento de "William", os detentores originais dos direitos autorais entraram com um processo contra a gravadora dos Smiths, a ROUGH TRADE, por "violação de direito autoral" e "práticas comerciais desleais". O single foi relançado em 1987 com nova imagem de capa, com Billie WHITELAW no filme *Charlie Bubbles, a Máscara e o Rosto*. (Ver também DELANEY). [43, 119, 334, 374]

Ainda Resta uma Esperança (Kind of Loving, A), Drama popular britânico (*kitchen sink*) de 1962 relacionado entre os filmes preferidos de Morrissey. Adaptado do romance de Stan Barstow – o primeiro de sua "Trilogia Vic Brown" –, foi a estreia de John Schlesinger como diretor, que faria no ano seguinte *O MUNDO FABULOSO DE BILLY LIAR* com os mesmos roteiristas (Keith Waterhouse e Willis Hall) e parte do elenco de apoio (Leonard Rossiter e Helen Fraser). A história é um relato comum e sincero dos problemas domésticos e das pressões sociais exercidas sobre os casais de classe operária no começo dos anos 1960. O desenhista Vic (interpretado por Alan Bates depois que Albert FINNEY recusou o papel) se apaixona por Ingrid (June Ritchie), de 19 anos, com quem cruza todos os dias no refeitório do trabalho. Os dois começam a namorar e, em determinado momento, ele consegue levá-la para a cama. Ambos são virgens e consideram a experiência tão estranha e ruim que isso acaba com seu relacionamento. Infelizmente, Ingrid engravida e eles são forçados a se casar. Sem dinheiro para manter uma casa só deles, passam a morar com a mãe de Ingrid (Thora Hird), uma mulher insuportável e que se mete em tudo, e que rapidamente leva Vic à beira da loucura. Abalado, ele abandona Ingrid logo depois que ela perde o bebê. Eles tentam uma segunda vez, com apenas uma condição imposta por Vic: que eles morem em qualquer buraco barato que possam pagar para ficarem longe da mãe dela.

Ainda Resta uma Esperança tem muito a ver com os Smiths, com muitos dos temas que Morrissey abordaria em suas primeiras letras: o casamento infeliz e obrigatório ("WILLIAM, IT WAS REALLY NOTHING"), a condição financeira ruim de recém-casados ("I WANT THE ONE I

CAN'T HAVE") e o medo, a expectativa e a humilhação do sexo ("MISERABLE LIE", "PRETTY GIRLS MAKE GRAVES"). [184, 227, 518]

"Afternoon Delight", Canção da Starland Vocal Band de 1976 que chegou ao 1o lugar da parada americana. Morrissey, na época com 17 anos, comprou o disco e o ajudou a alcançar o 18ª lugar na parada britânica. Em contraste total a seu gosto pelo punk mais cacofônico da época, "Afternoon Delight" era uma ode tranquila de soft rock ao sexo durante o dia, repleta de metáforas gráficas: "foguetes em voo – prazer da tarde!". Morrissey "adorava a música totalmente, apesar de mim mesmo", e também reconheceu que "algo terrivelmente duvidoso estava se infiltrando, aos poucos, dentro de mim". Seria o único sucesso da Starland Vocal Band. Ironicamente, quando a fama deles terminou, a dupla formada por marido e mulher, Bill Danoff e Taffy Nivert, logo perdeu o interesse em "aproveitar um pouco de prazer à tarde" e se divorciou. [95]

álcool, Como se nota na letra de "THESE THINGS TAKE TIME", dos Smiths, pela referência a tardes de bebedeira, Morrissey gosta de beber. No começo dos Smiths, ele confessou ter "espasmos de vinho" e ficou conhecido por evitar os excessos a que se dedicavam outros membros da banda, dizendo "eu posso passar meses e meses sem beber". Mais tarde, ele explicou que não bebia muito porque "era importante que eu me lembrasse de todas as letras, por isso talvez tenha sido cuidadoso demais". No começo dos anos 1990, ele começou a beber cerveja. "Tenho muito interesse por álcool", admitiu ele, "e conforme o tempo passa, eu o considero cada vez mais confortante, apesar de eu não ser um alcoólatra". Por preferir "bares de velhos", ele já foi visto em diversos estabelecimentos antigos no norte de Londres e no East End, normalmente preferindo cerveja em garrafas a cerveja de barril. Quando se mudou para os Estados Unidos, ele falou a respeito "das diversas opções fantásticas de cerveja", aparentemente muito superiores "àquelas cervejas

inglesas horríveis feitas com 95% de poliéster”. A capa do single de 2006 “THE YOUNGEST WAS THE MOST LOVED” mostra Morrissey segurando uma garrafa de cerveja lager italiana Peroni, adequada para vegetarianos (nem todas as cervejas são apropriadas para vegetarianos, dependendo do processo de produção, porque algumas usam gelatina animal ou ictiocola, à base de peixe). Nos últimos anos, talvez temendo a infame barriga de cerveja, ele passou a beber vodca Grey Goose e tônica, embora em 2008 Morrissey ainda fosse conhecido por conseguir beber nove canecas de cerveja forte em apenas uma noite. [48, 54, 82, 127, 153, 154, 205, 273]

“All the Lazy Dykes” (Morrissey/Whyte), Do álbum YOU ARE THE QUARRY (2004). A poucos minutos de carro da casa onde Morrissey morou em Los Angeles, fica o point de lésbicas mais famoso da cidade, o Palms Bar, no Santa Monica Boulevard. O cantor disse que passava por ali muitas vezes, admirando sua clientela “absolutamente fascinante” de ciclistas do sexo feminino e outras “mulheres muito, muito fortes”. Usando o Palms Bar como inspiração e dizendo seu nome no primeiro verso, “All the Lazy Dykes” foi, segundo Morrissey, um “hino para lésbicas que não sabem que são”, um pedido para que uma mulher casada que nega a própria sexualidade “se liberte, seja você mesma” (“free yourself, be yourself”). “Ela precisava que eu dissesse a ela”, ele explicou, “porque ela não consegue chegar a essa conclusão sozinha”. O plano altruísta de Morrissey para tirar sua amiga do armário de modo muito inteligente permite a ele compartilhar da liberação dela, declarando que ele nunca se sentiu “tão vivo em toda a minha vida” (“never felt so alive in the whole of my life”). Apesar de ter o objetivo de servir como homenagem, o convite dele tem uma atmosfera desconcertantemente trágica pelo tom quase fúnebre da música de Whyte. Considerando em retrospecto a quantidade de material muito forte das sessões de gravação do álbum, “All the Lazy Dykes” poderia ter sido mais adequada a um lado B: Morrissey possivelmente achava o mesmo, pois tirou a música de seu *setlist* na turnê de 2004 de You Are the Quarry. [56, 151, 192]

"All You Need is Me" (*Morrissey/Tobias*), 35o single solo de Morrissey (incluído pela primeira vez na compilação GREATEST HITS, repetido no álbum YEARS OF REFUSAL), lançado em junho de 2008, chegou ao 24o lugar na parada britânica. Enquanto os BEATLES pregavam o amor, Morrissey promove a si mesmo como a razão principal para a existência do ouvinte, ainda que em uma brincadeira bem-humorada. Sua maior provocação a um amante exaltado lembrou "THE MORE YOU IGNORE ME" com uma paródia de um Morrissey exposto perseguindo seus sonhos enquanto saboreia sua irritação. A letra tem várias pérolas de autocrítica bem-humorada, incluindo a lembrança de ter sido um menino gordinho em um orfanato (americanizado como "welfare house") e suas lamúrias. De modo mais metafórico, "All You Need is Me" pode ser analisada como um insulto intenso a seus fãs mais críticos, que sempre reclamam de seu trabalho, mas ainda assim nunca conseguem deixá-lo de lado totalmente. O final "you're gonna miss me when I'm gone" ("você vai sentir a minha falta quando eu não estiver mais aqui") também se revelaria uma citação irresistível para os críticos que quisessem marcar sua posição única na história do pop.

Uma das melhores contribuições de Jesse Tobias para as músicas de Morrissey, seu leve toque punk-pop foi o veículo perfeito para seu humor de ostentação. Infelizmente, tais qualidades não se refletiram na posição comparativamente ruim ocupada na parada. O segundo single de sua coletânea Greatest Hits de 2008 teve no ano seguinte um merecido segundo lançamento em Years of Refusal. [245]

"Alma Matters" (*Morrissey/Whyte*), 22o single solo de Morrissey (do álbum MALADJUSTED), lançado em julho de 1997, chegou ao 16o lugar na parada britânica. Fazendo um jogo de palavras com o termo em latim *alma mater*, que se refere à escola onde uma pessoa estudou (literalmente, "mãe criadora"), "Alma Matters" mais parecia uma homenagem a uma menina misteriosa de grande importância "para alguém, em algum lugar". Em razão de seu amor pela série de TV *CORONATION STREET*, foi ruim ou infeliz o fato de que, à época do lançamento da canção, a Alma mais famosa na Grã-

Bretanha fosse Alma Baldwin, de *The Street*, interpretada por Amanda Barrie, que em 1964 estrelara *CARRY ON*. Críticos mais cultos afirmaram que o título era uma referência à cantora britânica dos anos 1950/1960, Alma Cogan: sabia-se que Morrissey era, no mínimo, fã de sua versão de "If Love Were All", de Noël COWARD, de 1962 (uma influência na letra de "FOUND FOUND FOUND").

Na época, Morrissey confessou que a canção não era sobre uma pessoa, mas um pedido geral pela emancipação sexual. "Quer dizer que devemos nos sentir bem e orgulhosos do lado feminino de nossa personalidade, de nossa natureza", explicou ele. "Ou se você é mulher, deve ter orgulho de seu lado masculino e dar a mesma importância que dá ao outro lado. Está tudo bem. Não importa como você se comporta". Mais de uma década depois, ele admitiria que tal explicação não tinha sido totalmente honesta, apenas algo que ele "sentiu vontade de dizer" na época. Intencionalmente ou não, as letras também faziam lembrar uma de suas primeiras fontes, Shelagh DELANEY, especialmente a frase "It's your life, ruin it your own way", da peça *Um Gosto de Mel*.

Gravada no começo das sessões de *Maladjusted*, com suas guitarras maravilhosas e refrão empolgante, foi a escolha óbvia para o primeiro single, ainda que levemente desgastada. Com um pouco menos de cinco minutos de duração, era a faixa mais longa do disco, poderia sofrer alguns ajustes para ser tocada no rádio, principalmente durante a sinuosa parte final com mudanças de tom. Ainda assim, a sedutora "Alma Matters" foi sua primeira música a entrar no Top 20 em mais de três anos e, em termos de posição, seu terceiro single mais bem-sucedido dos anos 1990 – um triunfo estranhamente deixado de lado quando a canção ficou de fora da compilação de 2008, *GREATEST HITS*.

O vídeo da música, dirigido pelo fotógrafo Matthew Rolston, revelou o Morrissey "sem topete" de 1997, que durou pouco, vestindo uma camiseta de Beck (posteriormente, ele explicou: "Eu conheci uma mulher na época, e ela me desafiou a usar [a camiseta], então eu a usei e ela adorou"), brincando com um gatinho e comendo donuts e cereais. O mais surpreendente é que regurgitava a imagem de *SKINHEAD* brutamontes do vídeo "OUR FRANK"

(apesar de mostrar meninas *skinhead*, além de meninos) e parecia enfatizar o amor de Morrissey pela alma do Norte, com seu letreiro mal feito de néon formando o nome da meca do gênero do começo dos anos 1970, o Wigan Casino. [4, 5, 40, 554, 567, 568]

“Alsatian Cousin” (Morrissey/Street), Do álbum VIVA HATE (1988). Um prelúdio maliciosamente adequado para um disco batizado de Viva Hate, “Alsatian Cousin” mostra Morrissey como uma vítima traída, desafiando um parceiro a revelar os detalhes de um caso antigo. A menção de bilhetes deixados sobre as carteiras e o estereótipo de funcionários de uma escola com retalhos de couro costurados nos cotovelos sugerem um caso ilícito entre professor e aluno, o que se reforça pelo fato de o título da canção ter sido tirado de uma peça de Alan BENNETT, *Forty Years On*, que se passa em uma escola pública inglesa (“Eu tinha um parentesco distante com a família Woolf por meio de alguns primos alsacianos”). Desde a metáfora gráfica de “tent flaps open wide” (“abas de tendas escancaradas”) à descrição de ser colocado em cima da mesa do professor, Morrissey canta as palavras com raiva, ecoando o sentimento no refrão com uivos caninos.

Uma escolha corajosa para abrir um disco, com a guitarra venenosa e o ritmo forte muito contrastantes com o rótulo de indie que a maioria dos fãs e críticos atribuía a Morrissey na época. Street apresentou a música a Morrissey como um “esboço” sobre o qual o guitarrista Vini REILLY devia improvisar, e como suas criações livres dominam o arranjo, o próprio Reilly, posteriormente, contestou a autoria da melodia. Como no caso da homenagem de Johnny Marr ao rapper Lovebug Starski em “How SOON IS Now?”, Street também escondeu uma referência ao hip-hop bem na cara de Morrissey na linha de baixo, muito inspirada em “White Lines (Don’t Don’t Do it)”, de Grandmaster & Melle Mel. “Eu estava querendo ver até onde conseguia levar Morrissey”, diz Street, “e fiquei impressionado ao ver até onde ele queria ir e experimentar. Ele foi uma pessoa incrivelmente inspiradora para se trabalhar”.

Uma última digressão sobre o título da música: aqueles que não sabiam ao certo se a maior parte de Viva Hate dos Smiths tinha sido

dirigida ou escrita para Johnny Marr na época da separação dos Smiths deveriam levar em conta que na época Marr era o proprietário orgulhoso de dois cães alsacianos, Rufus e Curtis (de Thomas e Mayfield). [25, 39, 168, 272, 280]

“Ambitious Outsiders” (Morrissey/Whyte), Do álbum MALADJUSTED (1997). Originalmente feita para ser a faixa-título do sexto álbum solo de Morrissey, “Ambitious Outsiders” também era sua favorita do disco renomeado, sem muita imaginação, de Maladjusted. Entre suas letras mais perturbadoras, parecia dar voz à consciência sem remorso de um círculo de pedófilos diante da histeria dos jornais sensacionalistas. Provocando os maiores medos e paranoias da sociedade a respeito dos molestadores de crianças – dizendo que eles caminham entre nós sem serem vistos, monitorando o ônibus escolar enquanto estudam a oportunidade de fazer mais uma vítima –, a música ousa colocar a culpa pelos crimes nos pais das crianças como punição por se “reproduzirem”.²

Diferentemente de “SUFFER LITTLE CHILDREN”, dos Smiths – a abordagem anterior dada ao mesmo tema que destacava o horror indizível e a tragédia humana do assassinato pedófilo –, seus motivos em “Ambitious Outsiders” não ficaram claros. O fato de ele ter conseguido entrar sem ser notado entre os dez álbuns mais vendidos do Reino Unido foi, olhando para trás, um milagre. Nas poucas ocasiões em que Morrissey teve de explicar o sentido da canção, ele contornou o assunto em vez de admitir que se “aproximava” do que um entrevistador havia descrito como um “tema cruel de assassinato infantil”. “Sinto muito orgulho dela”, disse ele. “Gosto que as músicas sejam um pouco perigosas. De verdade. Gosto de ser levado adiante. Não há motivos para se fazer música segura”. Sua explicação vaga de que ela passava a ideia de “como é fácil ser visto como alguém que não pertence a um determinado lugar e que tem ideias estranhas” também não conseguiu satisfazer as grandes dúvidas a respeito do tema real e de suas intenções.

Apesar da intensidade de sua letra, como canção, “Ambitious Outsiders” não conseguiu atingir seu impacto máximo, dificultada pela decisão de embelezar a demo original de Whyte com som de

cordas eletrônicas em vez de gravar com uma orquestra de verdade. Se sua qualidade melodramática tivesse sido complementada de modo lógico com o acompanhamento da orquestra, talvez a faixa tivesse se tornado um sucesso estrondoso. Mas o produtor Steve LILLYWHITE fez o melhor que pôde para recriar a composição elaborada de Whyte com teclados, resultando em sua tradução deturpada que, talvez deliberadamente, tornou as ameaças veladas de Morrissey a respeito de sequestro de crianças ainda mais assustadoras. [4, 40, 422, 567]

“America is not the World” (Morrissey/ Whyte), Do álbum *You ARE THE QUARRY* (2004). Fazia sentido que Morrissey escolhesse para abrir seu primeiro disco após sete anos de “exílio” em Los Angeles, uma música que abordasse as muitas críticas e questionamentos surgidos durante sua ausência. “America is not the World” foi uma carta de amor amarga dirigida a seu lar adotivo, um ataque explicitamente político à globalização, ao colonialismo americano e à própria Casa Branca. “Não me importei muito em ser sutil dessa vez”, explicou Morrissey. “Não há tempo para isso. E os Estados Unidos não são mesmo o mundo”.

Ridicularizando a fama de “terra da liberdade”, Morrissey comenta com sarcasmo sua linhagem presidencial de homens heterossexuais e brancos, usando o termo “gay” pela primeira vez em suas letras. Felizmente, a eleição histórica de Barack Obama, em 2008, anulou seu pessimismo a respeito da possibilidade de elegerem um presidente negro; o próprio Morrissey afirmou seu apoio a Obama ao longo da campanha pela candidatura presidencial democrata contra Hillary Clinton, chegando a vestir uma camiseta feita por um fã com seu rosto ao lado do de Obama no palco da Roundhouse, em Londres, em janeiro de 2008.

A canção também continha um lembrete discreto de que comer carne é assassinato, com sua repulsa pela propagação mundial de redes de lojas de hambúrgueres³. Morrissey falou mais sobre o assunto ao explicar a decisão de fazer referência ao estado báltico da Estônia na canção. “Eu imaginei as pessoas elegantes e sensuais da Estônia – que não é considerada líder mundial de nada, até onde

eu sei – olhando para o inferno do *fast food* do Burger King, da moderna indústria de alimentos dos Estados Unidos, e no fundo sentindo pena dos americanos”. Ele continuou, condenando a indústria nacional de alimentos dos Estados Unidos e seu efeito catastrófico na obesidade e índices de mortalidade do país. “É de assustar que a população toda dos Estados Unidos não tenha morrido com sua indústria alimentícia”, disse ele. “A indústria certamente tem se esforçado para isso, e é uma ameaça maior aos americanos do que o tal do ‘terrorismo’.”

Felizmente para Morrissey, a maioria de seu público americano entendeu a intenção política da canção. Mas é uma pena que uma letra tão boa não tivesse o drama necessário que a primeira faixa do aguardado “álbum de retorno” de Morrissey merecia. O tema calmo de Whyte, tranquilo e extremamente bem produzido, imediatamente mostrou que em relação à qualidade musical de seus parceiros, Morrissey não havia cedido nem um centímetro desde MALADJUSTED. [119, 231, 241]

“Ammunition”, (Morrissey/Boorer), Do álbum MALADJUSTED (1997). Teria sido bom acreditar, como “Ammunition” insistia, que logo após o PROCESSO de 1996, Morrissey, de 37 anos, havia alcançado paz suficiente consigo mesmo, e com seu passado, para deixar todas as ideias de vingança de lado. Ainda assim, no contexto da venenosa SORROW WILL COME IN THE END, o sentimento contido não foi varrido. Apesar de Morrissey considerá-la uma forte candidata a single, na realidade, a música tranquila de Boorer não empolgou, servindo à viagem metafórica do cantor, na qual ele afasta a carreira de possíveis problemas com a confiança de um “experiente” sábio. Um dos pontos fracos na segunda metade de Maladjusted, “Ammunition” seria, no máximo, um bom lado B. O que a salva é o uso admirável que Morrissey fez de um dos adjetivos mais raros do pop, *salient*. [4, 40]

amor, Uma mentira triste. Pelo menos é isso o que Morrissey sempre disse. “Apaixonar-se é algo que eu nunca diria compreender

totalmente”, admitiu ele, certa vez. “Eu acredito ser possível passar a vida toda sem se apaixonar nem encontrar alguém que o ame.”

Como ficou totalmente óbvio em praticamente tudo que ele já disse ou cantou, a fé de Morrissey nas relações amorosas humanas é menos que desanimadora, moldada por experiências que ele mesmo viveu: vendo o fim do casamento de seus pais ou as tentativas desastrosas de encontrar amor na adolescência, experiências contadas em muitas letras dos Smiths. “As poucas vezes em que tentei construir relacionamentos, quando eu era mais jovem, nunca deram certo por muito tempo”, confessou ele. “Então, eu desisti.”

Em uma entrevista em 1985, ele explicou que associava “amor” a “dor”: “Porque nunca foi retribuído. O desejo é extremamente torturante para mim e, até onde eu sei, é só isso. Não consigo imaginar uma resposta e não consigo me imaginar sendo amado por quem amo... Muitas pessoas não querem que você diga ‘eu te amo’ porque é quase o momento final, o grito de morte da intimidade. Muitas pessoas não querem ter a consciência de que você se importa tanto.”

Uma década mais tarde, sua esperança de encontrar a felicidade em um romance recíproco continuava igualmente parca. “É a mesma coisa, independentemente de ser atração por um homem ou por uma mulher. Parece que nada dá certo pra mim. O conceito de atração não funciona comigo. As relações humanas não funcionam. Quando vejo alguém que considero atraente, fujo pra outro lado. Eu seria totalmente incapaz de conversar com essa pessoa. Para que eu me aproximaria para dizer que considero essa pessoa atraente? Nunca daria certo entre nós... então, resolvi conviver com isso, me resignei.”

Apenas uma vez, em 1997, Morrissey admitiu um relacionamento recente, em uma entrevista para o *Guardian*, mas para aumentar sua tristeza, ele foi rompido pela outra pessoa. “Estou muito apaixonado”, teria dito ele, acrescentando que ele era “excelente em tudo... para cozinhar, conversar, planejar”. Além dessa declaração, Morrissey sempre nos disse muito mais a respeito de sua vida amorosa em canções do que em entrevistas. Assim, entre o

desespero da canção de 1982 "MISERABLE LIE" e "I'M OK BY MYSELF", gravada 26 anos depois, pouca coisa parece ter mudado. Shakespeare ficou famoso por cunhar a analogia de que a música é o alimento do amor. Se for invertida, e o amor for o alimento da música, claramente Morrissey sempre viveu em um estado constante de inanição. [61, 133, 135, 152, 236, 237]

"Angel, Angel, Down We Go Together" (Morrissey/Street), Do álbum VIVA HATE (1988). Incluída na primeira fita demo que Stephen Street enviou a Morrissey em agosto de 1987 – ideias de lados B para os últimos singles dos Smiths depois da saída de Marr –, era uma canção orquestrada triste, inspirada no refrão do single de 1985 de Kate Bush, "Cloudbusting". A faixa deixou Morrissey tão impressionado, que ele logo deixou de lado seus planos de continuar com os Smiths sem Marr, escolhendo trabalhar com Street em carreira solo. Em sua primeira carta ao produtor para contar as novidades, ele indicou a "canção com orquestra" como sua favorita.

A música, mais tarde, foi produzida por John Metcalfe para se tornar o breve interlúdio barroco de Viva Hate, "Angel, Angel, Down we Go Together". Apesar de o título ter sido inspirado no filme de 1969, *Angel, Angel, Down We Go*, uma produção barata sobre um grupo de rock'n'roll hippie estrelado por Roddy McDowall, a letra era uma declaração muito séria de amor a uma pessoa maltratada, perturbada e com tendências suicidas, por quem Morrissey sente forte afinidade. Surpreendentemente, mais tarde ele disse que a pessoa descrita na canção era Johnny Marr, descrevendo o que ele via como a manipulação de seu ex-parceiro por uma indústria da música que não se importa com nada. Apesar de não haver motivos para duvidar disso, a afirmação feita por Morrissey de que essa "foi a única canção que escrevi pensando em Marr pós-Smiths" é mais dúbia, especialmente devido às circunstâncias que imediatamente precederam Viva Hate e sua sintonia com muitas das letras mais fortes do álbum.

Apesar de ter apenas 98 segundos de duração, como a primeira incursão de Morrissey na música de câmara, "Angel, Angel" deu mais riqueza à sua estreia solo. Também se tornou uma música inesperada no *setlist* na turnê de seu KILL UNCLE, de 1991, com arranjos novos para ser uma faixa de rock (como foi visto no vídeo LIVE IN DALLAS). [25, 39, 272]

Angel Inside Went Sour, The, Narrativa de não ficção escrita por Esther Rothman em 1970, é citada por Morrissey em uma lista de 1983 de seus livros favoritos. Como descrito na capa, trata-se da "história de uma escola muito especial contada pela mulher que a administra, e sobre o que pode ser feito dentro do sistema público por meio da dedicação e da perseverança". Rothman foi diretora da Livingston School, de Nova York, escola dedicada principalmente a meninas adolescentes negras com problemas de comportamento. No livro, Esther Rothman faz uma descrição detalhada de incidentes envolvendo drogas, violência, sexo na adolescência e gravidez no contexto de seus próprios métodos liberais de ensino, e tem semelhanças com o *Diary of a Harlem School Teacher* (1969), de Jim Haskins, memórias parecidas que Morrissey leu no fim de sua adolescência. Apesar de os dois livros serem relatos positivos do ensino e da superação dos preconceitos sociais, suas cenas de confrontos em sala de aula lembram "THE TEACHERS ARE AFRAID OF THE PUPILS", de Morrissey. [184, 362, 364]

Angelic Upstarts, Grupo punk do Nordeste da Inglaterra do final dos anos 1970 que Morrissey descreveria nos anos 1990 como uma de suas "principais influências", chegando até a criticar as bandas modernas do britpop da época por "não serem tão boas quanto o Angelic Upstarts".

Inspirado pelo The Clash, o Upstarts foi formado em South Shields, Tyneside, no verão de 1977, pelo cantor e aprendiz de mineiro de 19 anos Thomas "Mensi" Mensforth. Descrito pela *NME* como "um bando de *hooligans* aparentemente analfabetos e

arrogantes”, a maioria das canções do grupo eram hinos furiosos sobre a frustração da classe operária, com críticas frequentes à polícia. O single de estreia independente, “The Murder of Liddle Towers”, foi além dos limites ao responder à morte recente de um boxeador amador que estava sob a custódia da polícia, um caso descrito pelas autoridades como “homicídio justificável”. O drama acusatório das letras chamou a atenção da força policial de South Shields, que começou a monitorar os shows do Upstarts esperando prendê-los por apologia à violência. O Upstarts, por sua vez, mais tarde agradeceria à polícia de Nortúmbria pela “inspiração” no álbum de estreia, *Teenage Warning*.

Com a ajuda de Jimmy Pursey, do Sham 69, em 1978 eles assinaram com a Polydor, mas foram dispensados antes de conseguirem gravar uma única canção que fosse, depois de Mensi ter brigado com um segurança da empresa. A Warner juntou os cacos, lançando seu single de estreia por uma grande gravadora na primavera de 1979, “I’m an Upstart”, seguido pelo barulhento “Teenage Warning”. As duas canções chegaram à parada do Reino Unido e mais tarde figuraram nas fitas de intervalo dos shows de Morrissey, em 1995, assim como o single seguinte deles, “Never ‘ad Nothin’”, a história real de um marginal de 18 anos que fez um homem refém em um pub de Essex e foi morto “num piscar de olhos” pela polícia. O grupo continuou bem até meados dos anos 1980, com exceção de “Kids on the Street”, de 1981; a julgar pela seleção em suas fitas de intervalo, Morrissey parece preferir o material mais antigo deles.

Apesar de a maioria de suas músicas ter sido inspirada pela injustiça social e pela ira política, o Upstarts também era capaz de fazer humor: quando o baterista Keith “Sticks” Warrington deixou a banda para tocar com os COCKNEY REJECTS – porque eles eram “mais durões” –, o grupo se vingou roubando seu diário e transformando em música as partes mais cabeludas a respeito de sua namorada no confuso lado B “Sticks’s Diary”, de 1980. Assim como os Rejects (com quem eles dividiam um empresário, Tony Gordon), o Upstarts era associado ao movimento Oi!, atraindo o violento público *SKINHEAD*, fato talvez exacerbado pela ridicularização que o grupo

fazia da polícia com a destruição de uma cabeça de porco no palco. Como consequência, eles enfrentaram acusações da imprensa de que incentivavam a política de extrema direita associada a uma minoria de seu público. Embora, para sua vergonha, no começo do grupo, eles tenham sido ingênuos o suficiente para seguir a moda punk londrina e usarem suásticas, nas letras todo o ethos do Upstarts tinha raízes na ideologia de esquerda. Se aparecer na capa da revista dos jovens do Partido Socialista dos Trabalhadores não passou bem a mensagem, então a bandeira de fundo do palco, com o slogan "Acabe com a Frente [Nacional]", não deixava dúvidas.

A fixação de Morrissey pelo Upstarts coincidindo com o uso de iconografia *skinhead* no começo dos anos 1990 fez com que alguns críticos interpretassem mal suas intenções, ignorando a política antinazista do grupo, mas usando sua notoriedade como garotos-propaganda do Oi! como evidência de seu "flerte" com a cultura jovem de direita. Quando Morrissey foi fotografado "circulando" com Mensi, no começo dos anos 1990, a *NME* decidiu ridicularizar tanto sua "preferência por velhos astros pop" quanto o Upstarts ("skinheads horrorosos do lado gay do punk dos anos 1970"). Na realidade, seu interesse era sintomático de seu fascínio pelos apuros da cultura da classe operária inglesa que desaparecia, além de um amor verdadeiro pela música. Por mais fora de moda que fosse defender o Angelic Upstarts durante o britpop, Morrissey fez questão de fazê-lo em entrevistas de promoção de VAUXHALL AND I, por volta de 1994, e também prestou homenagem no vídeo de "THE MORE YOU IGNORE ME, THE CLOSER I GET", no qual a filha de Boz BOORER, Billie-Rose, aparece usando uma camiseta com a capa do disco Greatest Hits Live deles. Em um show em Cardiff, em fevereiro de 1995, Morrissey jogou um pandeiro na plateia com o nome do vocalista do Upstarts, "MENSI", e mais tarde apareceria divulgando um anúncio do álbum Teenage Warning no segmento de abertura do vídeo INTRODUCING MORRISSEY, de 1996. Apenas no final dos anos 1990, seu amor pelo Upstarts foi deixado um pouco de lado, quando ele passou a dar atenção aos contemporâneos menos sérios do Oi!, os Cockney Rejects. [111, 154, 386]

Angels Are Genderless, Nome sugerido para um grupo que Morrissey, aos 21 anos de idade, estava “formando” em março de 1981, de acordo com as correspondências trocadas entre eles e seu amigo escocês Robert MACKIE. Ao voltar de uma viagem de visita a parentes nos Estados Unidos, Morrissey escreveu a Mackie que o “Angels Are Genderless... vai começar a ensaiar assim que eu me recuperar dos efeitos do *jet-lag*”. Os outros membros desse “grupo”, se existiam, não são conhecidos. Apesar de isso provavelmente ter sido uma fantasia de Morrissey, se fosse verdade, é interessante saber que ele estava pensando em dar um nome tão extravagante a uma banda menos de 18 meses antes de unir forças com Marr e escolher um nome tão oposto como os Smiths. [334]

Angers, Avril, Atriz cômica nascida em Liverpool e estrela da capa do single dos Smiths “I STARTED SOMETHING I COULDN’T FINISH”. A imagem escolhida por Morrissey foi tirada de um de seus filmes preferidos, *LUA DE MEL AO MEIO-DIA*, mostrando a personagem de Angers na igreja, no dia do casamento de sua filha. Angers foi uma das poucas estrelas das capas dos Smiths que Morrissey conheceu pessoalmente, referindo-se posteriormente ao encontro deles ao falar sobre sua reação ao conhecer pessoas famosas que admira. “Fico muito nervoso quando conheço gente do cinema”, ele disse a respeito de Angers. “Acredito se tratar de algo muito abençoado e sagrado de se fazer parte”.

Angers fez a comédia de 1956 de Alastair SIM, *The Green Man*, e interpretou a dona de uma loja de doces, Norah Dawson, em *CORONATION STREET*, atuando várias vezes com Pat Phoenix, colega de capa do disco dos Smiths, como Elsie Tanner. Também deve ser citada sua participação em um episódio da série de televisão de 1989 de Victoria Wood, juntamente com a estrela de *CARRY ON* (e “*OUIJA BOARD*”), Joan Sims. Angers, que sempre dizia ser ocupada demais para se casar, morreu de pneumonia em 2005, aos 87 anos. [208, 374, 502]

antidepressivos, Ver DROGAS.

Ao Mestre, com Carinho (To Sir, with Love), Drama escolar/musical de 1967, relacionado entre os filmes preferidos de Morrissey. É a história de um engenheiro negro que se torna professor (Sidney Poitier) e consegue domar uma classe de alunos problemáticos em uma escola no East End de Londres. *Ao Mestre, com Carinho* tem um tema recorrente nos textos que Morrissey lia na adolescência (por exemplo, *THE ANGEL INSIDE WENT SOUR*, de Esther Rothman) e antecipa também a letra de sua "THE TEACHERS ARE AFRAID OF THE PUPILS". O filme é uma interpretação idealista do romance autobiográfico de E. R. Braithwaite, com seu comentário social sério a respeito do sistema educacional e da discriminação racial equilibrado pela trilha sonora pop "animada" e a presença de LULU, que interpreta a famosa música tema – uma gravação que Morrissey confessou adorar aos 21 anos. Mais para o fim do filme, Poitier desce de um ônibus número 23 para ir ao velório da mãe de um aluno em Wapping, entra na Tench Street e desce a Reardon Street. Morrissey faria uma homenagem ao filme com uma sessão de fotos, em 1990, na esquina da mesma rua. [227, 334, 556]

aparelho auditivo, Um dos itens mais famosos usados por Morrissey no palco no começo dos Smiths. "Era puramente sexual", explicou ele, "parte da modinha da deficiência chique que criei em 1983". O aparelho auditivo era um modelo que não funcionava que ele pegou emprestado de uma loja no centro de Londres e apareceu com ele pela primeira vez na segunda participação no *TOP OF THE POPS*, em 26 de janeiro de 1984, quando os Smiths cantaram "WHAT DIFFERENCE DOES IT MAKE?".

Apesar de, mais tarde, Morrissey afirmar que o aparelho auditivo tinha sido usado em sinal de solidariedade a uma fã surda que havia escrito para ele, muitos observadores perceberam que aquilo podia ser uma homenagem ao *crooner* com problemas auditivos Johnnie Ray, cujo hit de 1951 "Cry" rendeu a ele os apelidos de "Nabob of Sob" e "Prince of Wails". Ray perdeu a audição no ouvido direito aos 13 anos, durante uma brincadeira com cobertores com alguns amigos escoteiros. Eles o puseram sobre o cobertor e o jogaram para o alto, mas em vez de segurá-lo ao cair, deixaram-no cair no

chão, em cima de um galho seco que perfurou seu tímpano. Foi a primeira de muitas tragédias em uma vida tão triste quanto as canções que o tornaram um ícone do pré-rock'n'roll, atraindo o tipo de histeria da plateia que mais tarde seria causada por Elvis PRESLEY. Posteriormente, quando tentou recorrer a uma cirurgia para restabelecer a audição, a operação falhou e prejudicou os dois ouvidos; desde então, Ray precisou usar um aparelho auditivo no palco, o único cantor popular a fazer isso antes de Morrissey. Ray acabou se tornando um alcoólatra crônico e morreu em decorrência de problemas no fígado em 1990.

O aparelho de audição de Morrissey se tornou um acessório obrigatório na maioria das participações dos Smiths na televisão em 1984, e também no palco e nas fotos até 1986. No ano seguinte, Morrissey comentou que, apesar de nunca ter precisado de um aparelho auditivo, sofreu uma "infecção grave no ouvido e literalmente ficou surdo por quatro semanas. Naturalmente, vi isso como um castigo por ter usado um aparelho auditivo. Foi um inferno – quatro semanas de piadas à minha custa". Ao trabalhar com o cantor nos anos 1990, o produtor musical Danton Supple descobriu que Morrissey sofria de "tímpanos perfurados" e problemas recorrentes de audição. "Só sei disso porque eu estava prestes a jogá-lo em uma piscina, certa vez", conta Supple. "Morrissey começou a gritar para que eu não fizesse aquilo, por causa de seu tímpano." [40, 78, 133, 144, 362, 392]

Armstrong, Kevin (guitarrista e parceiro de Morrissey, 1989-90), O músico de estúdio Kevin Armstrong, que já havia trabalhado com Thomas Dolby e David BOWIE, entrou no caminho de Morrissey pela primeira vez no problemático verão de 1987, quando foi chamado para substituir Marr como guitarrista nos Smiths. Contatado por meio da ROUGH TRADE, Armstrong foi chamado para uma reunião com Morrissey, que contou seus planos de dar continuidade ao grupo. Apesar de se sentir lisonjeado a princípio, Armstrong foi sincero ao dizer acreditar que os Smiths sem Marr seria "uma loucura", fazendo uma comparação infeliz entre a vontade cega de Morrissey de continuar sem ele e a do Cavaleiro

Negro no filme *Em Busca do Cálice Sagrado*, do Monty Python, cujos "braços e pernas são decepados, que ficava se remexendo e gritando enquanto sangrava: "Voltem! É apenas um ferimento leve!".

No ano seguinte, Armstrong se uniu a Stephen STREET e Andrew PARESI no álbum *Hello Angel*, de Sandie Shaw, apesar de ter a certeza de que sua falta de tato inicial havia eliminado a chance de trabalhar com Morrissey de novo. Possivelmente, ele não teria trabalhado se não fosse por Clive LANGER, que o convidou ao Hook End Manor, em setembro de 1989, para gravar "OUIJA BOARD, OUIJA BOARD", tornando-se, assim, guitarrista de estúdio de Morrissey para as sessões de *BONA DRAG*. Pela recomendação de LANGER, Armstrong também apresentou, sem compromisso, como fizeram outros depois da saída de Street, quatro demos instrumentais, das quais três foram transformadas em gravações finalizadas de Morrissey. "HE KNOWS I'D LOVE TO SEE HIM", "PICCADILLY PALARE" e a canção que foi cortada, "OH PHONEY".

O tempo de Armstrong com Morrissey foi breve, mas ele partiu amistosamente, e ao contrário de comentários negativos a respeito da questão financeira do cantor, Morrissey o descreve como "muito bom no que diz respeito ao talento para compor e aos *royalties* sobre as músicas". [1, 15]

Armatrading, Joan, Famosa cantora/compositora negra inglesa, mais conhecida pelos sucessos "Love and Affection" (10o lugar em novembro de 1976), "Me Myself I" (21o em agosto de 1980) e "Drop the Pilot" (11o em março de 1983). Em um comunicado à imprensa em 2008 em que anunciava que seria um dos *headliners* do festival Wireless daquele ano, no Hyde Park, Morrissey referiu-se a Armatrading como um dos "grandes nomes do Hyde Park", ao lado do T. Rex de Marc BOLAN e "uma pessoa que fala demais". Seus elogios públicos a Armatrading confirmaram as suspeitas de que suas músicas de amor características tinham inspirado as composições de Morrissey. Obviamente, "SUEDEHEAD" parece ter semelhanças com "The Weakness in Me", de seu álbum de 1982, *Walk under Ladders*, como os versos "Why do you come here?..."

and pretend to be just passing by... when you know I've got troubles enough" e outro verso a respeito de ser perturbada ao telefone. Também parece bem possível que "BILLY BUDD" tenha se inspirado em parte em "Turn out the Light", do álbum de 1980, *Me Myself I*, com a similar "Things have looked bad/But now some years later ..." e a idêntica "Since I Took up with You". [572]

Arthur, Beatrice, Atriz cômica americana, escolhida por Morrissey como uma de suas "simbolistas" em 1983. Às vezes chamada de "Bea" Arthur, ela participou de dois dos seriados de TV favoritos do cantor. Maude (1972-78) teve origem em *All in the Family* (versão americana do seriado britânico *Till Death us Do Part*), com Bea como Maude Findlay, uma mulher que havia se casado quatro vezes, usuária de Valium, feminista liberal de classe alta, de Tuckahoe, Nova York. O programa foi considerado uma comédia extremamente radical para a sua época, abordando assuntos como aborto, alcoolismo, racismo e a menopausa. Maude também aparece no documentário pré-Smiths de Morrissey, *EXIT SMILING*, durante seu capítulo sobre Eve Arden, que participou de um episódio como a tia de Maude, Lola. "[Arden] infelizmente perdeu o brilho perto da experiência de Beatrice Arthur", escreveu ele, "que ganha de qualquer um".

Em *The Golden Girls* (1985-92), Arthur interpretou a divorciada superséria Dorothy, que dividia uma casa em Miami com a mãe siciliana e viúva, Sophia (Estelle Getty), e duas outras viúvas idosas: a doce Rose (Betty White) e a devoradora de homens, a bela Blanche (Rue McClanahan, que também havia participado de Maude como a vizinha de Bea, Vivian). Morrissey elogiou muito *The Golden Girls* para pelo menos um jornalista durante o período original de transmissão, em meados dos anos 1980, e mais tarde homenageou de novo a série no palco do Gleason Theatre, em Miami, em outubro de 2004, onde, entre uma canção e outra, recitou o tema de Andrew Gold, "Thank you for Being a Friend".

Dois anos antes, em turnê pela Austrália, em outubro de 2002, Morrissey descobriu que se apresentaria em Melbourne na mesma noite em que Arthur daria início a uma curta temporada de seu monólogo *And then there's Bea*. Ao subir ao palco no The Forum, ele agradeceu à plateia "por vir aqui esta noite e me escolher em vez de Beatrice Arthur... como podem ver, não há muita diferença". Beatrice morreu em abril de 2009, aos 86 anos. [52, 175, 184, 341]

artigos de papelaria, Em 1985, Morrissey confessou ter certo fetiche por artigos de papelaria. "Na infância, eu adorava artigos de papelaria, canetas, cadernos e fichários", disse ele. "Acho papel mata-borrão algo muito erótico". Ele disse que sua loja preferida era a rede Ryman's. "Para mim, é como uma loja de doces", explicou, e disse que uma visita à Ryman's era a "experiência sexual mais intensa que uma pessoa poderia ter". É relevante dizer que nessa época Morrissey era muito celibatário. [573]

Ashkenazi, Lior, Belo astro israelense de filmes e, segundo Morrissey em 2007, seu "ator favorito". Elogiado pelos críticos por "sua beleza rústica e comportamento tranquilo", além de suas habilidades de interpretação, o primeiro sucesso internacional do moreno Ashkenazi foi o filme em hebraico *Casamento nada Arranjado*, de 2001. "É um daqueles filmes raros nos quais o elenco todo é excelente", disse Morrissey, "e o filme é forte sem nem um efeito especial nem efeito de som". Ashkenazi interpreta um aluno de Tel Aviv cuja família de judeus da Geórgia está desesperada para arranjar um casamento para ele. Quando tomam conhecimento de seu relacionamento com uma divorciada mais velha e mãe solteira (Ronit Elkabetz), começam uma campanha de intimidação para pôr fim ao caso. *Casamento nada Arranjado* é um relato engraçado, porém bem deprimente a respeito do amor verdadeiro diante de tradições religiosas inflexíveis. Como a *Time out New York* comentou, também tem "o que talvez seja a cena de sexo mais verossímil já filmada".

Morrissey também elogiou o desempenho de Ashkenazi no filme de 2004 *Andando sobre as Águas*, no qual ele interpreta um agente

da inteligência israelense que se torna amigo de um professor alemão homossexual e de sua irmã para poder encontrar o avô dos dois, um criminoso de guerra nazista. O filme se torna ainda mais interessante graças ao uso da canção número um de 1968 de Esther e Abi Ofarim, "Cinderella Rockefeller", sobre a qual, Morrissey, aos 8 anos, escreveu uma "crítica extravagante" na revista semanal caseira de música que ele produzia na infância.

Depois de elogiar Ashkenazi no site TRUE-TO-YOU (e mais tarde mencioná-lo no palco de um festival em 2006, em Istambul), no dia 4 de julho de 2008 Morrissey solicitou uma reunião com o ator em Londres como um precursor de seu primeiro show em Israel naquele verão. Ashkenazi e seu acompanhante daquele dia – o autor de *Andando sobre as Águas*, Gal Uchovsky – escreveram relatos distintos a respeito do encontro com Morrissey para o jornal hebraico *Yedioth Ahronoth* e para a *Time Out Tel Aviv*. Ambos são descrições de um encontro excepcionalmente estranho no hotel Mandarin Oriental no Hyde Park, não muito longe de onde Morrissey seria a atração principal no 02 Wireless Festival naquele mesmo dia.

O encontro começou quando os dois foram levados a uma suíte pela assistente pessoal do cantor, "Sarah", que avisou que a entrevista não duraria mais do que 20 minutos e que sob nenhuma circunstância eles deveriam mencionar os Smiths. Morrissey chegou – "muito educado, mas bem desconfiado", escreveu Ashkenazi – e recebeu de presente alguns DVDs israelenses para "quebrar o gelo". Mas como disse Uchovsky, "depois disso, a entrevista rapidamente foi por água abaixo". Morrissey foi arredio e evasivo ao responder às perguntas mais simples – por exemplo, Uchovsky: "Onde você mora?", Morrissey: "Em nenhum lugar; por que viver em algum lugar?" – e parecia mais interessado em conversar a respeito do festival de canções EUROVISION e falar sobre o fato de Kylie Minogue ter sido condecorada com a Ordem do Império Britânico. Pelo menos, ele disse a Ashkenazi que gostaria de visitar o Mar Morto de Israel para recriar a cena da praia de *Andando sobre as Águas*. O ator disse que isso poderia ser combinado, mas como Uchovsky observou, "Morrissey trabalha a partir de resistência e ódio. Ele costuma ver o lado negativo de tudo".

Ashkenazi e Uchovsky saíram da entrevista confusos e decepcionados, sentindo que eles e Morrissey “não tinham se entendido”. A entrevista foi ainda mais decepcionante para Uchovsky, grande fã dos Smiths que havia trocado alguns e-mails com Morrissey antes da entrevista. Ainda assim, eles foram e gostaram do show de Morrissey no Hyde Park naquela noite e depois o encontraram no camarim, onde ele bebia cerveja Corona e “arrotava sem pudor” na companhia de Chrissie HYNDE, Russell BRAND, sua irmã Jacqueline e seus dois sobrinhos. Antes de partir, Ashkenazi recebeu um cartão com as palavras “Não fale” impressas de um lado e o endereço de e-mail de Morrissey escrito à mão do outro. Três semanas depois, Morrissey tocou no Heatwave Festival, de Israel. Não se sabe se ele chegou a visitar o Mar Morto com ou sem Ashkenazi, durante sua estada. [49, 195, 208, 241, 522, 560]

“Asian Rut” (Morrissey/Nevin), Do álbum KILL UNCLE (1991). Escrita por Nevin com o título provisório de “Idiot’s Funeral”, um canto fúnebre com harmônio e o violino triste de Nawazish Ali Khan, é o cenário para uma das histórias mais polêmicas de Morrissey: um jovem asiático planejando vingar o assassinato racista de seu amigo nas mãos de marginais brancos. Devido à controvérsia anterior em torno de “BENGALI IN PLATFORMS”, os críticos imediatamente suspeitaram do assunto da faixa, “muito incomum” na opinião de um entrevistador. “Eu discordo”, respondeu Morrissey. “Existem muitas pessoas asiáticas. Por que seria tão incomum?”

Desde então, sempre que seus inimigos miram no que parecem ser “tendências racistas” de Morrissey, “Asian Rut” costuma ser colocada em discussão ao lado de “Bengali in Platforms” e o “THE NATIONAL FRONT DISCO”, o que não faz sentido. Analisando a letra friamente, é difícil imaginar como alguém poderia interpretar uma canção que expressa de modo bem explícito choque, horror e surpresa com o círculo vicioso de mortes motivadas por vinganças raciais e aprovar tais ataques. O “corajoso menino asiático” (“brave Asian boy”) é uma história clássica de Morrissey em terceira pessoa em seu arsenal poético de personagens excluídos – uma figura ao mesmo tempo nobre e patética, cujos únicos meios de retribuição

vão acabar não apenas em fracasso, mas em morte. Além disso, o próprio desespero de Morrissey com a violência racista fica claro em sua esperança de, um dia, encontrar um mundo “mais civilizado”. [15, 22, 90]

“Ask” (Morrissey/Marr), 12o single dos Smiths, lançado em outubro de 1986, chegou ao 14o lugar na parada britânica. Estrela de capa: YOOHA JOYCE.

Lançado logo após o álbum *THE QUEEN IS DEAD* e depois de “PANIC”, a efervescente “Ask” foi uma aventura consciente para longe do *agit-pop*. “Se o próximo single [depois de “Panic”] tivesse sido um leve protesto, independentemente dos méritos da canção em si, as pessoas diriam “Lá vamos nós de novo”, raciocinou Morrissey. Intencionalmente leve, “Ask” foi, de fato, os Smiths em sua pior forma. Por baixo da mensagem libertadora aos extremamente tímidos, encontra-se um frisson erótico divertido (sem esquecer da descrição metafórica de Morrissey do desejo sexual “como a bomba que nos unirá” – “bomb that will bring us together”), embora seu retrato de um recluso tímido escrevendo “versos assustadores” para amigos estrangeiros por correspondência pareça bem com o Morrissey adolescente. Como ele já havia explicado anteriormente, “Eu gastava todos os meus centavos em selos. Eu tinha um acordo maravilhoso com o mundo inteiro sem ter de encontrar alguém pessoalmente, apenas pelo maravilhoso correio. A crise de minha adolescência ocorreu quando os selos passaram de 12 a 13 centavos. Fiquei revoltado”. As letras também mostram a possível influência do dramaturgo Alan BENNETT, cujo filme para TV de 1978 *Me, I’m Afraid of Virginia Woolf* trazia a frase “A natureza tem um idioma, sabe? Se ao menos aprendêssemos a lê-lo...”⁴

A celebração dissonante de Marr ficou entre uma das canções mais animadas dos Smiths, ainda que o novo recruta Craig GANNON dissesse, posteriormente, que ele havia ajudado a compor a sequência principal de acordes durante um ensaio para a gravação de “Panic”. Como uma configuração ascendente comum de acordes, faz sentido que Gannon tenha chegado a algo muito perto dela. No entanto, sem necessariamente colocar em dúvida a afirmação de

Gannon, é preciso dizer que Marr havia usado a mesma sequência de acordes em uma demo caseira do que mais tarde iria se tornar "IS IT REALLY SO STRANGE?" muitos meses antes e estava inconscientemente predisposto a usar novamente aqueles acordes específicos como a base de "I WON'T SHARE YOU".

Mais controvérsias cercaram a produção do single, que começou com John PORTER no comando. "Originalmente, 'Ask' foi um certo *tour de force*", diz Porter. "Foi muito complicado com vários trechos de guitarra. Havia um trecho no meio no qual eles queriam o som de uma queda d'água, toda feita com guitarras, e som de gaivotas. Foi maravilhoso, mas foi um quebra-cabeça". Devido às restrições técnicas do estúdio escolhido (Jam, no norte de Londres), Porter pretendia mixar a canção "em outro lugar, posteriormente". Mas aparentemente sem o conhecimento de Porter, as fitas foram entregues ao produtor Steve LILLYWHITE, o marido da cantora de apoio na faixa, Kirsty MACCOLL. Sem as orientações de Porter para montar a faixa, Lillywhite mixou a versão do single. "Eu não conseguia entender por que ela estava dando tanto trabalho, porque tudo saiu com muita simplicidade e com um sentido definido de propósito", comenta Marr. "[A versão final] não foi muito diferente, mas pareceu um pouco abafada. Menos animada, com certeza". Apesar de Porter ainda insistir que "Ask" foi uma sombra do "single fantástico que poderia ter sido", ela manteve a luta dos Smiths para se manterem no Top 20 britânico depois de The Queen is Dead, provocando uma colaboração final em vídeo com o diretor Derek JARMAN. [17, 27, 52, 193, 282, 307]

"Asleep" (Morrissey/Marr), Lado B de "THE BOY WITH THE THORN IN HIS SIDE" (1985). A defesa mais explícita de Morrissey do suicídio, "Asleep" foi uma canção de ninar doce para os intoleravelmente solitários. Suas letras anteciparam a iminente "I KNOW IT'S OVER", dos Smiths (escrita logo depois) e a obra prima final, "LAST NIGHT I DREAMT THAT SOMEBODY LOVED ME", expressando a agonia de uma vida passada sempre sem ninguém ao lado de manhã. Em "Asleep", Morrissey torna específico seu desejo de acabar com sua tristeza matinal escapando para um "outro mundo"; o sono sobre o qual ele

canta – ou que deseja que cantem para ele – é o sono dos mortos, como o famoso solilóquio de *Hamlet*, de Shakespeare, “Ser ou não ser?”. Ainda assim, apesar de toda a depressão subentendida, “Asleep” é muito otimista em sua resolução suicida. Em contraste com toda a desesperança de “Last Night I Dreamt”, Morrissey fica “feliz” por ter assumido as rédeas de seu destino, acreditando, de modo meio cego, que “deve haver” paz do outro lado. Até mesmo as notas de caixa de música do encerramento da canção do tradicional brinde de Ano Novo, “Auld Lang Syne”, pareciam simbolizar um novo começo depois de tudo.

O lado mais forte da canção era sua simplicidade; apenas Morrissey, uma rajada de vento mortal e os toques do piano de Marr. Melodicamente, tinha certas semelhanças com a uma antiga canção com piano originalmente incluída no final da primeira demo dos Smiths, de “SUFFER LITTLE CHILDREN”. “Sem dúvida, é parecida”, confirma Marr, “porque é assim que eu toco o piano, não sei tocá-lo de nenhuma outra forma. ‘Asleep’ foi trabalhada no piano que herdei quando me mudei para a casa em Bowdon [no final de 1984]. O mesmo piano no qual compus ‘Oscillate Wildly’. Ele tinha um som estranho e agradável”.

Como o engenheiro de som Stephen STREET diz, “Asleep” foi gravada em “cerca de duas horas”, certa noite, depois de finalizar o lado B que a acompanhava, “RUBBER RING”; quando foram lançadas juntas no EP de 12 polegadas “The Boy with the Thorn in his Side”, esses dois lados B formaram um *medley* contínuo ligado por uma sequência. Os Smiths só tocaram “Asleep” em um show uma vez, na data final de sua turnê na Escócia, no outono de 1985 (Inverness Eden Court Theatre, 1o de outubro), uma decisão de última hora depois de descobrir um piano na coxia do palco. “Aquele show foi mesmo brilhante”, lembra Marr, “em parte porque sabíamos que faríamos o ‘Asleep’, então tínhamos o tipo de sensação estranha de ‘será que vai dar certo?’ sobre nós”.

Quando um pequeno número de casos isolados de suicídios de fãs dos Smiths veio ao conhecimento deles no ano seguinte ao lançamento da música, Morrissey viu-se respondendo a acusações de irresponsabilidade feitas pela imprensa. “Asleep” não glamoriza

de modo algum o suicídio, mas sua honestidade corajosa a respeito do tema e a empatia com aqueles que chegam a uma decisão mental tão extrema claramente o toleram. (Ver também SUICÍDIO). [17, 18, 28, 38, 206]

astrologia, Para ler sobre o signo de Morrissey, ver GÊMEOS. A configuração astrológica dos Smiths era dois geminianos (Morrissey, Joyce), um escorpiano (Marr) e um capricorniano (Rourke), uma mistura dos elementos ar, água e terra. A chegada de Craig GANNON, em 1986, brevemente lançou um pouco de fogo leonino na equação.

“At Amber” (Morrissey/Street), Lado B de “PICCADILLY PALARE” (1990). Com o título original de “The Bed Took Fire”, essa estranha canção sobre deficiência descreve Morrissey telefonando para um “amigo inválido”⁵ da recepção do Sands Hotel – possivelmente o famoso Sands Hotel, em Las Vegas, sinônimo de FRANK SINATRA e que foi demolido – reclamando a respeito dos momentos ruins pelos quais está passando, e o amigo faz com que ele se lembre de que, pelo menos, pode usar seus membros normalmente. Escrita e gravada no inverno de 1988, nas sessões de “LAST OF THE FAMOUS INTERNATIONAL PLAYBOYS”, no The Wool Hall, perto de Bath, a canção deveria ser o lado B de “INTERESTING DRUG”, mas Morrissey decidiu engavetá-la por tempo indeterminado. No ano seguinte, enquanto gravava seu segundo álbum, BONA DRAG, ele decidiu ressuscitá-la com o novo nome de “At Amber”, em referência aos sinais de trânsito luminosos de padrão britânico. “Amber significa estar em um estado de fluxo”, explicou ele, “sem parar nem ir, mas em algum lugar do meio”. Nada disso ajudou a explicar muito as letras que, como Morrissey também admitiu, “não estavam de fato” se referindo a um amigo deficiente, mas apenas mostrando sua compreensão a respeito de “situações extremas da vida”. Mais tarde, ele revisitaria o mesmo tema da deficiência física com muito mais intensidade na iminente “NOVEMBER SPAWNED A MONSTER”.

Morrissey já estava gravando Bona Drag no Hook End com os novos produtores Clive LANGER e Alan Winstanley quando informou Street, já em conflito com o cantor havia alguns meses, que ele

queria divulgar a canção com seu novo título. Street foi ao Hook End para realizar leves ajustes na sua mixagem original feita no estúdio Wool Hall de "Bed Took Fire"; sua melodia brilhante e o refrão forte ficaram quase intactos, exceto por alguns ajustes no som eletrônico de palmas original de Street, possivelmente o que motivou Morrissey a não lançá-la da primeira vez. "Fui para lá um ou dois dias", relembra Street. "Mas foi esquisito, porque o lance jurídico e a disputa por dinheiro depois de VIVA HATE ainda pesavam sobre nós. Não fiquei muito tempo."

Não sendo, de forma alguma, um dos melhores trabalhos de Street, Morrissey foi esperto em preservar "At Amber" como um lado B decente. Até hoje, ele tocou a música em shows apenas uma vez, em Phoenix, Arizona, no dia 9 de agosto de 2002, um número cheio de falhas que parece tê-lo desmotivado a tentar tocar a música de novo. [15, 39, 70, 422]

atletismo, Ao contrário da imagem estereotipada de Morrissey como um adolescente retraído, o cantor admitiu ter sido "classicamente bom" no que dizia respeito aos esportes na escola, ostentando "uma série impressionante de medalhas". "[O esporte] era a única coisa em que eu era bom e costumava adorar", confessou. "Gostava mais de correr. Mas eu tinha de ser um bom corredor, por motivos que deixarei ocultos... Os 100 metros eram a minha *raison d'être*. Sim, eu vencia tudo. Eu era insuportável nos esportes". Como consequência de seu talento no atletismo, Morrissey conseguiu uma posição de destaque entre os alunos da St. Mary's Secondary School em Stretford. "Em uma escola de classe operária, se você é bom nos esportes, é muito valorizado", explicou ele. "Tudo o que você faz é lindo, e pode fazer o que quiser, sem nenhum problema. Eu era esse tipo de aluno." Apenas quando começou a participar "de círculos nos quais qualquer tipo de atividade ou movimento era esteticamente ilegal", ele teve de escolher entre o esporte e "os outros". Naturalmente, Morrissey escolheu "os outros", e posteriormente fez uma referência a essa luta na mensagem final que deixou na compilação BONA DRAG, de 1990: "Aesthetics *versus* Athletics". [100, 258, 448]

“At Last I am Born” (Morrissey/Farrell), Do álbum RINGLEADER OF THE TORMENTORS (2006). O final pungente do “álbum romano” de Morrissey reflete os pensamentos do grande poeta, dramaturgo e filósofo alemão Johann Wolfgang von Goethe, que, ao chegar à cidade, em 1788, declarou “Em Roma, eu me encontrei”⁵. Morrissey proclama uma descoberta simbólica parecida, pedindo aos historiadores que datem seu “nascimento” aos 46 anos de idade. Despedindo-se da introversão e do sofrimento de outrora, mapeia a trajetória de sua curiosa vida, de quando deixou a infância problemática até a “mão espectral” (“spectral hand”) e seu fascínio mais recente com o ator francês Claude BRASSEUR. Sua revelação final de que não sofria mais a culpa católica “devido à carne” foi prova positiva para aqueles que interpretaram Ringleader como uma confissão de que depois de anos de CELIBATO e negação, Morrissey passou a aceitar sua sexualidade e a praticar sexo regularmente. Normalmente, ele se recusava a falar sobre tais teorias, comentando apenas que “Depois de muito, muito tempo, finalmente, nasci. Algumas pessoas precisam de muito tempo para perceber muitas coisas a respeito de sua vida. Sinto que o último ano tem sido melhor em muitos, muitos aspectos”.

Uma das duas únicas parcerias com o tecladista Michael Farrell, “At Last I am Born” tinha o eco distinto do anfiteatro, um ressoar orgulhoso de tambores militares, efeitos de flamenco, toques de Spaghetti Western e o coral alegre de crianças, ricocheteando juntos em torno de elementos mais neorrealistas de *scooters* e gritos em ruas italianas. No mínimo, Morrissey em sua versão mais resplandecentemente cinematográfica. [159, 235, 389]

Attack Records, Selo⁶ de Morrissey de 2004 a 2007, dentro da gravadora Sanctuary Music Group. O original era um selo de reggae fundado no fim dos anos 1960, em Willesden, Norte de Londres, sob a égide da Trojan Records, cujo catálogo todo foi posteriormente

comprado pela Sanctuary. “Eles tinham comprado muitos selos e não acho que eles sabiam quantos tinham”, explicou Morrissey. “Então, eu simplesmente revirei as gavetas da mesa deles e descobri o selo Attack. Não acho que havia nada fantástico em seu catálogo, mas eu gostava da marca. Gostava daquela palavra.”

Como ele confessou prontamente, o selo Attack nunca teve prestígio, ainda que tenha sido o mais próximo que conseguiu chegar de estar na própria Trojan, lar de muitas de suas músicas favoritas da adolescência, como o “Young, Gifted and Black”, de Bob and Marcia, e “Double Barrel”, de Dave and Ansel Collins. A única referência direta de Morrissey a um lançamento original da Attack foi uma sessão de fotos de 2004, na qual ele mostrava uma cópia do single de 1974 de Gregory Isaacs, “Love is Over-due” — um presente do ex-jornalista da *NME*, Len BROWN, que havia herdado o disco de seu irmão, Don, que cometeu suicídio no início dos anos 1980.

Como parte do acordo com a Sanctuary, Morrissey “ganhou de presente” o selo Attack, podendo contratar outros artistas. “Vou lançar discos ótimos que eu quero lançar”, anunciou ele. “Não estou de olho no sucesso comercial. Não vou me transformar em um executivo de gravadora com espada e botas militares. Quero resgatar algo bom e verdadeiro na música pop. Gostaria de regenerar e reavivar um tipo de fé no single pop. Acredito que as pessoas estão cansadas de investir tanto tempo e fé em álbuns que não valem a pena.”

A maioria dos discos do Attack de outros artistas foi lançada durante outubro de 2004, começando com a gravação do show Morrissey Presents no festival MELTDOWN: The Return of the NEW YORK DOLLS Live from Royal Festival Hall 2004 (Attack009), o álbum homônimo de NANCY SINATRA e o álbum “Seize the Day”, do cantor irlandês Damien Dempsey (os últimos dois pela Sanctuary/Attack sem número padrão de catálogo). Quatro singles em CD em edições limitadas foram lançados no mesmo mês: “LET ME KISS YOU”, de Nancy Sinatra (Attack005), “BORN THAT WAY”, de James MAKER & Noko 440 (Attack007), “I LOVE A GOOD FIGHT”, de JOBRIATH (Attack012) e “WORRY YOUNG” da banda indie Remma (Attack006). Os planos para mais um

single do Attack, do vocalista do Dolls, David Johansen, nunca saíram do papel. A compilação de Jobriath, Lonely Planet Boy (Attack010, novembro de 2004) seria o último álbum do selo de outro artista que não o próprio Morrissey.

Em 2006, quando lançou RINGLEADER OF THE TORMENTORS – seu terceiro álbum pelo Attack depois de YOU ARE THE QUARRY e LIVE AT EARLS COURT – o interesse no selo como uma aventura em paralelo a seus próprios trabalhos pareceu ter desaparecido. Os únicos lançamentos que não foram de Morrissey naquele ano, e os últimos de todos, foram dois singles de Kristeen YOUNG, “Kill the Father” (Attack022, agosto de 2006) e “London Cry” (Attack024, dezembro de 2006). No fim de 2006, o diretor executivo da Sanctuary e então empresário de Morrissey, Merck Mercuriadis, saiu da empresa que, à época, estava enfrentando dificuldades financeiras. No mês de junho seguinte, todo o Sanctuary Music Group foi comprado pela Universal, onde Morrissey acabaria no selo DECCA. A Attack Records acabou de fato com o lançamento do último single do disco Ringleader, “I JUST WANT TO SEE THE BOY HAPPY”. [55, 156, 290, 436]

atuação, Apesar de raramente citar sua semelhança com o ídolo das telas britânicas Stanley Baker, Morrissey não tem qualquer desejo de se tornar ator. “Não acho que conseguiria atuar”, disse ele em 1987. Ele logo mostraria estar certo quando fez uma ponta no programa *spin-off* da novela *BROOKSIDE*, do Channel 4, *South*, quando se esforçou para interpretar a si mesmo. Sua cena, com duração total de 38 segundos, se passa na antessala da Capital Radio de Londres, na qual Tracy Corkhill, de *Brookside*, entra procurando um emprego. Ao sentar-se, de repente ela percebe o queixo proeminente e o topete preto do rapaz esguio diante dela.

TRACY: Eu sei quem você é!

MORRISSEY: E eu também.

TRACY: Você é o Morrissey!

MORRISSEY: Eu sei.

TRACY: Você tocava com os Smiths!

MORRISSEY: (*afirma com um movimento de cabeça, sem nada dizer*)

TRACY: O que está fazendo aqui?

MORRISSEY: Eu... (*pausa desnecessária*)... vim fazer uma entrevista.

TRACY: Legal!

MORRISSEY: (*silêncio mortal*) O que *você* está fazendo aqui?

TRACY: Nada. Por quê?

VOZ FEMININA: (*para Morrissey*) Estamos prontos para recebê-lo.

MORRISSEY: Preciso ir. Prazer em conhecê-la.

O cantor descreveu sua cena como “terrível de se ver... um momento difícil”. “Não sei nada de atuação, o que é muito surpreendente”, explicou ele. “Não consigo ser natural diante da câmera... não consigo ser natural nem mesmo dentro da banheira.”

Depois disso, Morrissey recusou diversos convites para participações desse tipo (incluindo o seriado americano *FRIENDS*) e certa vez afirmou ter recusado um convite para participar em um filme dirigido por Dennis Hopper, já que ele teria de ficar “nu e com o corpo pintado de turquesa”. [71, 115, 412, 469]

Austen, Jane, Romancista popular do início do século XIX cujos livros Morrissey admitiu ter lido. Nascida em uma grande família de classe média em Hampshire, Austen terminou apenas seis romances antes de sua morte, em 1871, com apenas 41 anos, depois de contrair um tipo de tuberculose. Entre seus trabalhos mais famosos estão *Emma*, *Razão e Sensibilidade* e a comédia romântica *Orgulho e Preconceito*, sendo este o romance que Morrissey disse ter lido em casa, aos 20 anos, em vez de sair para as festas de fim de ano/fim de década na última noite dos anos 1970.

Apesar de Morrissey se referir a Austen como um “gênio” em 2006, a sua influência no trabalho dele é leve, inexistente, em comparação à de outros romancistas do século XIX, como George ELIOT, as irmãs Brontë ou até DICKENS. Morrissey tampouco citou Austen como uma de suas escritoras favoritas, nem seus livros. Pode ser que, apesar de admirar seus textos, ele concorde com Eliot, que

afirmou que o trabalho de Austen é emocionalmente atrofiado, que ela mostra “coisas pequenas e trivialidades da vida em excesso e [limita-se] a frases e ações de pessoas chatas, ignorantes e inadequadas, cuja própria realidade nos causa sono”. [206, 232, 362, 388]

autobiografia, Morrissey sempre disse documentar sua vida em suas letras, mas já no começo de 1984, as pessoas começaram a perguntar se ele escreveria suas memórias. No fim dos anos 1990, muito tempo depois de se tornar ícone da história da música britânica e depois do PROCESSO dos Smiths, ele considerava tal ideia improvável. “[Eu] teria de mencionar pessoas que prefiro evitar”, disse ele, “então terei de esperar até que elas morram. Porque não é possível retratar uma imagem inteligente da vida de alguém sem mencionar essas pessoas. Então, vou esperar”.

Apenas durante sua ausência prolongada na virada do milênio ele reconsiderou a ideia. Em 2002, divulgou que uma autobiografia “foi sugerida por diversas [editoras] e até já comecei. Vai servir para organizar um monte de registros. Não sei se chegará às lojas. Com certeza haverá muitos processos. Muitas inverdades surgiram envolvendo o meu nome e a minha vida – talvez todos nós nos sintamos assim, não sei. Mas, sim, já comecei e será algo fascinante de concluir”.

A partir de então, as perguntas a respeito do tema arrancavam promessas hiperbólicas de Morrissey, de que a autobiografia “vai abalar as fundações da Inglaterra” e será “explosiva... podem esperar nomes, fotos e impressões digitais. Tudo será revelado”. O interesse ficou ainda maior quando, em 2004, ele disse a Jonathan Ross, da Bbc, que faltavam apenas “alguns capítulos” para terminar. Logo, boatos de propostas de grandes editoras começaram a surgir na internet, mas o cantor tratou de cortar tais especulações pela raiz. “Resolvi fazer isso por minha própria conta”, disse em 2006, “[mas] nunca conversei com nenhum editor”. Essa afirmação, é claro, contradizia seus comentários a respeito de ter sido cortejado “por várias”, além de sua declaração de que a Faber & Faber estava negociando o lançamento de um compêndio de suas letras (“Achei

isso fantástico”, ele disse à Radio 1, “porque eles costumam publicar apenas poetas consagrados”).

Analisando o futuro, um livro de memórias de Morrissey é altamente provável, apesar de seus receios a respeito de problemas jurídicos que serão causados pelas revelações mais sinceras e ataques serem os grandes empecilhos para a assinatura de um contrato. Sem dúvida, um dos maiores “erros” que sua autobiografia buscará “corrigir” é o processo de 1996 e certamente trará uma descrição escandalosamente ruim do baterista dos Smiths, Mike Joyce. Consequentemente, pode ser que uma autobiografia de Morrissey dê início a uma mini-indústria de memórias como resposta. [48, 159, 192, 231, 410, 424, 425, 451]

2. Como Morrissey nunca comentou diretamente a influência de Neil Young, pode ser apenas coincidência o fato de a letra da canção ter semelhanças com “Revolution Blues”, inspirada em Charles Manson, música do álbum de Young chamado *On the Beach*, de 1974, que traz os trechos “you never see us” e “keep the population down”.

3. Especialistas pedantes em história dos alimentos corrigiram Morrissey por ele ter dito que os Estados Unidos eram a nação que “havia nos dado” o hambúrguer. Suas origens são o centro da Europa e a Rússia, dos exércitos mongóis de Gêngis Khan que amaciavam a carne sob as selas de seus cavalos, até a Alemanha do século XIX, onde uma forma de carne amassada foi popularizada em Hamburgo, daí o nome. Os próprios americanos, é claro, insistem que são os criadores, ainda que como nação eles não consigam determinar o estado, muito menos o restaurante que inventou o famoso hambúrguer.

4. Deixando Bennett de lado, a expressão “natureza como idioma” remonta a séculos na literatura inglesa. Outra das autoras preferidas de Morrissey, George Eliot, faz observação parecida em seu romance de 1859, *Adam Bede*: “A natureza tem seu idioma... mas ainda não conhecemos todas as complexidades de sua sintaxe e, em uma leitura rápida, podemos extrair o oposto de seu sentido real”.

5. O “amigo inválido” da canção pode ter sido a sutil influência de Oscar Wilde, cuja peça mais famosa *The Importance of Being Earnest* envolve um “amigo inválido” de mentira chamado Bunbury.

6. Outros caçadores de fontes foram mais específicos citando uma frase das *Elegias Romanas* de Goethe – “Nun bin ich endlich geborgen!” – como tradução literal do título da canção, apesar de seu sentido mais correto ser “Agora, finalmente, encontrei um refúgio seguro”.

b

“Back to the Old House” (Morrissey/ Marr), Lado B de “WHAT DIFFERENCE DOES IT MAKE?” (1984). Exemplo da química criativa única entre o senso de beleza e a melancolia, respectivamente, de Morrissey e Marr, “Back to the Old House” começou como uma canção romântica com acompanhamento de violão que Marr compôs pensando na namorada, Angie. Usando a base criada por ele, Morrissey aplicou uma reminiscência triste a respeito de um amor perdido e a um lugar ao qual ele não ousa voltar por medo de se chatear mais; tematicamente, uma precursora de sua “LATE NIGHT, MAUDLIN STREET”. A esperança melódica e a tristeza nas letras se uniram e formaram uma música inocente e trágica, um verbete pequeno, porém sublime, no *songbook* de Morrissey/Marr.

Escrita em setembro de 1983, sua primeira gravação para a segunda sessão do grupo na Bbc com John PEEL, como apareceu em *HATFUL OF HOLLOW*, é tida como a versão definitiva por motivos óbvios. Apresentando Morrissey e Marr como uma dupla de *folk*, apenas com voz e toques acústicos modestos, sua simplicidade apenas aumentou a carga nos acordes pungentes. As habilidades de Marr, na época com 19 anos, eram especialmente surpreendentes, sua primeira referência explícita às influências *folk*, como Bert Jansch, do Pentangle.

A versão de estúdio, lançada como lado B, foi gravada naquele inverno durante as sessões do álbum *SMITHS* com o produtor John PORTER, incluindo baixo e bateria, mas reduzindo seu impacto emocional no processo. Nos shows, os Smiths sempre tocavam esse arranjo para banda. Olhando para trás, Marr concorda que a versão acústica de *Hatful* “tem algo especial que a outra não tem”. [12, 17, 19]

Baker, Stanley, Musculoso ator galês e astro de filmes britânicos dos anos 1950 e 1960, que, em determinados filmes e de certos ângulos, tem uma semelhança surpreendente com Morrissey; o mesmo queixo proeminente, o mesmo franzir de testa, um leve

topete preto e, às vezes, até mesmo as mesmas costeletas bem feitas.

Nascido em uma família de mineradores galeses, Baker foi incentivado pela mesma professora de teatro da região que já havia percebido o talento de seu futuro colega de bebedeiras, Richard Burton (que aparece no fundo de palco de *Morrissey*, em 2007). Longe das câmeras, Baker gostava muito de beber e, no começo dos anos 1960, tinha amizade com marginais da vida real, das gangues RICHARDSON e KRAY. Mais famoso como o protagonista do elenco de *Zulu*, de 1964 (que ele também coproduziu), Baker ficou conhecido por recusar o papel de James Bond, deixando, assim, a porta aberta para Sean Connery. Normalmente, ganhava papéis de criminosos da classe operária – até de si mesmo no excelente *thriller* policial de 1967, *Robbery*, que também coproduziu –; seu desempenho como um lascivo universitário sedutor no mesmo ano de *Accident*, de Harold Pinter (com BOGARDE) foi prova suficiente de que era um grande e versátil ator dramático. Sua carreira no cinema decaiu no começo dos anos 1970, apesar de ter sido muito aclamado pela crítica por sua adaptação para a TV, de 1975, na Bbc, da saga de mineiros galeses de Richard Llewellyn, *Como era Verde o meu Vale*. Baker faleceu no ano seguinte de câncer de pulmão, com apenas 48 anos.

Quanto à surpreendente semelhança com Morrissey, os filmes mais famosos de Baker são seus filmes britânicos B, do começo de carreira, e os *thrillers* policiais. No filme de 1954 *The Good Die Young*, ele interpreta um boxeador decadente coagido a participar de um assalto a uma agência dos correios pelo perverso Laurence Harvey; o detalhe de o treinador do personagem de Baker se chamar Bunny pode ser levado em conta como possível fonte lírica de "NOW MY HEART IS FULL". Ainda mais parecido com Morrissey é seu vilão irlandês Johnny Bannion, no filme de 1960, *The Criminal*, um *thriller* fantástico sobre uma prisão, que marcou a estreia de Murray Melvin, *Um Gosto de Mel*. Mas a maior surpresa Baker/Morrissey é *A Mancha Verde (Hell is a City)*, um filme britânico ambientado e filmado em Manchester e redondezas em 1959, ano do nascimento de Morrissey. Dessa vez, Baker está do outro lado da lei, como o

Inspetor Martineau, à procura de uma gangue liderada por um fugitivo da cadeia que matou acidentalmente uma menina durante um assalto. A trilha de crimes de Baker o leva a Saddleworth Moor (ver "SUFFER LITTLE CHILDREN"), para as ruas de RUSHOLME e a um encontro com a futura estrela da capa dos Smiths e do vídeo de Morrissey Billie Whitelaw. Como se já não fosse coincidência suficiente, a estreia de *A Mancha Verde* aconteceu em abril de 1960, no cinema Apollo, de Manchester — onde, em 1978, Morrissey e Johnny Marr se viram pela primeira vez em um show de PATTI SMITH e onde os Smiths, e Morrissey, também tocariam, muitos anos mais tarde.

Surpreendentemente, o estranho fenômeno Stanley Baker/Morrissey raramente foi comentado na imprensa. Uma rara exceção ocorreu em novembro de 1995, quando o cantor participou do programa da Bbc, *Later with Jools Holland*. Durante a curta entrevista, Holland fez uma piada rápida, dizendo que Morrissey estava usando um dos ternos velhos de Baker. [457]

Band Aid, "Indiscutível" supergrupo pop dos anos 1980, formado por Bob Geldof para o single beneficente de dezembro de 1984 "Do they Know it's Christmas?", contra a fome na Etiópia. As críticas de Morrissey ao Band Aid, e ao show que ele originou, o Live Aid, em 1985, provocaram polêmica na imprensa e se tornaram assunto popular nas entrevistas dos Smiths na época.

O *casting* do Band Aid incluía muitos dos maiores nomes do pop inglês dos anos 1980 daquele momento, incluindo Duran Duran, Spandau Ballet, Paul Young, Boy George, George Michael, Bono, Paul Weller, Sting, Heaven 17, Bananarama, Big Country, Status Quo e o coautor da canção, Midge Ure, do Ultravox. Os Smiths, que haviam tido três sucessos consecutivos entre os 20 mais (incluindo um entre as dez mais tocadas), não foram convidados, apesar de serem mais bem-sucedidos do que Marilyn, de apenas um sucesso, que foi visto com cara de vergonha no refrão final "alimente o mundo". Quando perguntaram se ele teria aceitado um convite, Morrissey disse que "teria lido a carta pelo menos 18 vezes"

primeiro, mas disse que teria recusado por conta da canção em si, “aquela coisa feia e nojenta”, que ele dizia “não ter ritmo nenhum”. “Uma coisa é querer salvar vidas na Etiópia, outra coisa é torturar dessa maneira o público inglês. Então, por esse motivo, eu desaprovo totalmente.”

A repugnância de Morrissey em relação ao Band Aid não tinha limites, e ele chamou o disco de “diabólico... a maior autopromoção da história da música popular”, dizendo que Geldof era uma figura “de dar nojo” e que sua banda, a The Boomtown Rats, era uma “coleção de brontossauros”. Não é de surpreender que Geldof tenha respondido a ele em uma entrevista de rádio, uma retaliação que Morrissey estranhamente considerou “totalmente injusta”. Entrevistado logo depois do show Live Aid, de 1985, Johnny Marr foi um pouco mais simpático: “Acredito que a causa é admirável e que Bob Geldof lidou com tudo de modo admirável”, disse Marr, que mesmo assim concordou com Morrissey que “o disco era ruim, e a maioria das canções era ruim, mas talvez isso não importe tanto assim”.

Ainda assim, sob todas as ofensas, Morrissey levantava uma questão política séria sobre “a culpa de a [fome na África] ser colocada nas costas do público britânico” em uma época de desemprego em massa. “A causa toda era salvar as pessoas da Etiópia”, disse ele, “mas a quem eles estavam pedindo para salvá-los? Uma menina de 13 anos em Wigan! Pessoas como THATCHER e a realeza poderiam sanar o problema etíope em dez segundos. Mas a Band Aid passou ao largo disso”. [105, 123, 167, 206]

“Barbarism Begins at Home” (Morrissey/ Marr), Do álbum MEAT IS MURDER (1985). Faixa mais longa dos Smiths (com um pouco menos de sete minutos), sua forte influência funk foi, na época, tida como corajosa mudança musical. Tem um dos solos de baixo mais celebrados de Andy Rourke, com seu riff elástico oferecendo uma âncora para as improvisações de guitarra de Marr, inspirada no Chic. O estilo geral da faixa também remete à primeira banda de Marr e

Rourke, FREAK PARTY, influenciada por grupos pós-punk da época, incluindo os conterrâneos de Manchester A Certain Ratio.

Antecipando MEAT IS MURDER em 18 meses, Marr compôs a música no verão de 1993 enquanto ensaiava em Manchester, antes da primeira reunião com o possível produtor do álbum, Troy TATE. “Foi quase porque nosso primeiro produtor estava prestes a chegar que achei que precisávamos de uma nova música”, diz Marr. Apesar de sua extensão épica e estrutura cíclica terem dado espaço para Morrissey improvisar além da regra do pop de três minutos, ele manteve a letra curta e simples, repetindo uma canção de ninar sinistra ameaçando crianças “desobedientes” com castigo físico. Lembrava Shelagh DELANEY no refrão de “taken in hand” (a frase aparece no Ato II de *Um Gosto de Mel*), e sua estreia ao vivo em dezembro de 1983 incluía frases extras que Morrissey acabou cortando (por exemplo, “I’ve always been such a decent lad”). Posteriormente, ele descreveu a letra como “não autobiográfica, [apenas] um reconhecimento de que o único canal de comunicação aberto para muitos pais é a violência”.

Quando foram gravá-la para Meat is Murder, “Barbarism Begins at Home” já estava nas apresentações ao vivo havia um ano. Conversas sobre lançá-la como single em janeiro de 1985 resultaram em uma edição promocional para rádios de 12 polegadas, com Vivi NICHOLSON na capa, que só foi lançada comercialmente na Europa. Uma canção ótima para ser tocada ao vivo – que às vezes chegava a durar 15 minutos, e a única música que Morrissey cantava em show com o amigo Pete BURNS –, Marr acabou se cansando dela e, hoje em dia, diz que ela está entre uma das músicas dos Smiths de que ele menos gosta. Mesmo assim, ela sobrevive como prova da versatilidade do grupo, além de lembrar a grande importância de Rourke em sua sonoridade, de modo geral. [12, 17, 135, 426, 554]

Bardot, Brigitte, Deusa francesa do sexo, estrela do cinema, cantora pop e ativista pelos direitos dos animais. Como a maior estrela de exportação de filmes da França durante os anos 1950 e 1960, a carreira de Bardot cruzou o caminho de muitas estrelas de capas de discos dos Smiths e de muitos astros preferidos de

Morrissey, desde Alain DELON a Jean MARAIS, Jean COCTEAU e Dirk BOGARDE, apesar de seu principal interesse em Bardot se dever a suas gravações pop de meados ao fim dos anos 1960, principalmente aquelas escritas ou apresentadas com seu mentor e amante, Serge GAINSBOURG.

O amor de Morrissey pela música de Bardot provavelmente foi influenciado pela sua amiga íntima Linder STERLING. Em 1982, a banda de Sterling, Ludus, lançou um cover do single de Bardot, de 1970, "Nue au Soleil" ("Nua ao Sol"). Dois anos depois, e apesar de estar fora de moda, Morrissey disse que a versão de Ludus foi seu single favorito de 1984. É relevante que Morrissey tenha incluído o original de Bardot "Nue au Soleil", entre suas músicas de intervalo em 1999, mas foi na turnê de YOU ARE THE QUARRY, de 2004, que sua obsessão por Bardot se fez mais clara: "Ce n'est pas Vrai", de 1968 ("Isso não é Verdade"), e "Harley Davidson" e "Contact", escritas por Gainsbourg, foram incluídas nas fitas de intervalo daquela turnê, assim como o tributo solo de Gainsbourg, "Initials B.B.". O vídeo promocional do single "Bubble Gum", de Bardot, de 1966, escrito por Gainsbourg e mostrando Claude BRASSEUR fumando e apaixonado, seguindo todos os seus passos, mais tarde apareceu nas montagens de vídeos de intervalo que Morrissey começou a fazer no fim de 2006.

Os defeitos de Bardot como cantora, que sempre adotava um tom (e também um mundo) próprio, eram mais do que compensados por sua sensualidade radioativa, ainda que o resultado final costumasse ser mais afetado do que erótico. Uma exceção notável foi o protótipo de Bardot do dueto quente com Gainsbourg, "Je T'Aime... moi non Plus", posteriormente regravado com Jane Birkin, que ela impediu de ser lançado na época para não ofender seu marido. Bardot aposentou-se em 1973, aos 39 anos, e mais tarde criou a Fundação Brigitte Bardot para o Bem-Estar e a Proteção dos Animais. Infelizmente, seus louváveis esforços a favor dos direitos dos animais têm sido encobertos, senão totalmente anulados, por seus comentários sinceros contra muçulmanos e homossexuais. Apesar de suas objeções contra a comunidade muçulmana serem uma consequência de seu VEGETARIANISMO (em oposição a seus métodos

de abate de carneiros), seus comentários mais abrangentes a respeito da imigração e de casamentos inter-raciais têm sido reprovados pelo governo francês por incitarem o ódio.

Tendo em vista as controvérsias de Morrissey a respeito de questões parecidas, o respeito que ele demonstra por Bardot é potencialmente problemático, como ele percebeu em primeira-mão ao tocar no Olympia de Paris, em abril de 2006. Ao elogiar seus cantores franceses favoritos entre uma canção e outra, sua menção a Bardot foi vaiada por boa parte da plateia. “Sim, eu sei”, Morrissey fez uma careta, “mas ela é muito boa para as aranhas viúvas-negras”. [177, 182, 380, 436]

Barrett, Sean, Ator inglês e astro de capa do single dos Smiths “How Soon is Now?”, apesar de não receber créditos no encarte original. A foto em questão foi retirada do filme de 1958 dos estúdios Ealing, *A Retirada de Dunquerque*, com John MILLS, uma dramatização da retirada de 1940 de tropas aliadas das praias francesas durante a Segunda Guerra Mundial. Barrett interpreta Frankie, jovem que insiste em acompanhar seu chefe (Richard Attenborough perfeito como o covarde-com-consciência) em um dos navios de resgate e fica preso em Dunquerque juntamente com milhares de soldados cansados sem proteção contra o fogo inimigo. A capa de “How Soon is Now?” mostra Barrett ajoelhado e rezando durante uma cerimônia religiosa na praia, na parte final do filme. [497]

bateria, O instrumento musical preferido de Morrissey. Ele contou que teve um “kit de bateria razoavelmente impressionante” aos 14 anos, inspirado por Jerry Nolan dos NEW YORK DOLLS. “Eu pensava: ‘É isso! Lá vou eu!’”, confessou. “Mas não era para mim, e eu não cheguei a lugar algum.” Sua predileção pela bateria fica evidente em diversas críticas que escreveu antes dos Smiths, para a *Record Mirror* entre 1980-81, elogiando os bateristas do The Photos, do Ludus de Linder STERLING e dos CRAMPS. Em 2003, ao abrir sua casa em Hollywood a uma equipe de televisão para o documentário *The Importance of Being Morrissey*, as câmeras registraram a existência

de uma caixa de bateria e alguns bongôs e, posteriormente, ele disse que Dean BUTTERWORTH o presenteou com uma bateria completa “para bater” em casa. O amor de Morrissey pela bateria se torna ainda mais curioso quando nos lembramos das conotações óbvias com seu desafeto, Mike Joyce. [241, 453]

Bassey, Shirley, Diva galesa de voz forte, Dama do Império Britânico e uma das cantoras favoritas de Morrissey.

Nascida a 8 de janeiro de 1937, na área de Tiger Bay em Cardiff, filha de um marinheiro nigeriano e mãe de Yorkshire, Bassey nasceu no mesmo dia em que Elvis PRESLEY e David BOWIE. Morrissey ainda estava no ventre de sua mãe quando ela chegou ao topo da parada britânica pela primeira vez, em 1959, com “As I Love You”. Abençoada com uma voz forte, as interpretações feitas por Bassey de canções de musicais famosos, como *Oliver!* (“As Long as he Needs Me”) e *A Noviça Rebelde* (*The Sound of Music* – “Climb Every Mountain”, seu segundo primeiro lugar, em novembro de 1961), a mantiveram no topo das paradas no começo dos anos 1960. Ela atingiu seu ápice com “Goldfinger”, de outubro de 1964, o primeiro de três temas de James Bond que expandiram ao extremo os limites das regras estabelecidas sobre a música pop. Com letras de Anthony NEWLEY, “Goldfinger” tornou-se a canção mais famosa de Bassey, mas foi apenas um sucesso moderado nas paradas em sua época, chegando ao 21o lugar, como a igualmente teatral e adoravelmente turbulenta “Big Spender”.

As músicas de Bassey que Morrissey mais admira costumam ser mais obscuras. Entre sua seleção de “músicas favoritas para trilha sonora de cremação”, ele listou a estreia dela, em 1966, na United Artists, “Don’t Take the Lovers from the World”, de ritmo bem marcado, que não entrou nas paradas. Sua versão de 1963 de “I (Who Have Nothing)” e a histriônica “This is my Life”, de 1968, também figuraram nas fitas de música de intervalo de Morrissey, e a última foi usada em 2002 para o momento em que ele deixa o palco.

Na história dos Smiths/Morrissey, o disco mais importante de Bassey continua sendo seu single de abril de 1962, lançado pela Columbia, “Ave Maria”, que chegou ao número 31. Uma leitura

contida (para Bassey) da oração católica em música do compositor francês do século XIX Charles Gounod, ela se tornou a música de encerramento dos shows de Morrissey de 1991 até o fim de 1992. O disco é duplamente importante por seu lado B, uma versão de "You'll Never Walk Alone", de Rodgers e Hammerstein, que já tinha sido usada antes como música de encerramento de show dos Smiths ao longo de 1986, e novamente por Morrissey em seu show solo em WOLVERHAMPTON em dezembro de 1988.

O assunto Bassey (ou "Burly Chassis", como ele e outros gostam de chamá-la) também surgiu em diversas entrevistas. Em 1987, Morrissey revelou que estava escutando uma fita cassete dela em seu *walkman*, apesar de ter ficado surpreso com uma participação dela em uma faixa da dupla eletrônica suíça Yello, "The Rhythm Divine", uma faixa composta em parceria com Billy MACKENZIE, do The Associates. "Estou muito, muito irritado", confessou ele, "porque escrevi para ela muitas vezes e enviei diversas fitas e ela nunca respondeu. E agora, ela fez um disco com o Yello!". No ano seguinte, ele continuava elogiando seu talento para a imprensa após ver um show dela. "Ela foi excelente. Adoraria conhecê-la. Adoraria tocar a barra de seu vestido." [120, 175, 203, 304]

Bastedo, Alexandra, Atriz britânica e estrela de capa do disco ao vivo e póstumo dos Smiths, RANK. Alexandra é mais conhecida por interpretar a loira fatal Sharron Macready na série de aventura de 1968 *The Champions*. Sua premissa envolvia três agentes das Nações Unidas que, após um acidente de avião no Himalaia, são resgatados por uma civilização tibetana perdida que lhes dá "poderes fantásticos" que eles então usam para combater neonazistas, tráfico de drogas, cientistas malucos e similares. Apesar de ser possível que, aos 9 anos de idade, Morrissey tenha sido fã do *The Champions*, a capa de Rank nada tem que ver com a série, tendo sido definida após a escolha de um retrato antigo de Bastedo em *Birds of Britain*, uma coleção de fotos de 1967 de John D. Green, que também conta com a participação de Sandie SHAW, Cilia BLACK, Marianne FAITHFULL, LULU, Julie Christie, Hayley Mills e Chrissie (irmã de Jean) SHRIMPTON.

No fim dos anos 1980, Alexandra estava praticamente aposentada e dedicava seu tempo a promover a proteção aos animais. Como Morrissey, ela é apaixonada pelos direitos dos animais e tem um abrigo em West Sussex, o Alexandra Bastedo Champions Animal Sanctuary (www.abcanimal-sanctuary.co.uk). Em 2008, Bastedo voltou para a frente das câmeras em rápidas participações em dois episódios da novela da Bbc, EAST-ENDERS. [374]

“Be Young, Be Foolish, Be Happy”, Um dos discos favoritos de Morrissey, originalmente um single de 1968 do grupo americano The Tams, que alcançou as posições mais baixas da parada TOP 40 britânica quando foi relançado em março de 1970. Durante a época dos Smiths, ele contou ao jornalista Nick Kent que a faixa fazia com que ele se lembrasse dos clubes da região no início dos anos 1970. Com seu marcante espírito do norte e o otimismo sem limites que afirma que “a vida é curta demais para nos preocuparmos com coisas sem importância” (“life is too short to worry about unimportant things”), a canção incorporava o oposto total do estereótipo banal “triste” de Morrissey durante os anos 1980. Ainda assim, como ele explicou, foi em decorrência do sentimento lírico que parecia tão ilusório em sua vida que ele se tornou tão apaixonado pelo disco. “Foi algo que eu nunca senti”, disse ele a Kent, “mas talvez tenha sido por isso que me prendeu tanto”. Morrissey o relacionou como sendo um de seus discos favoritos diversas vezes na época dos Smiths, ainda que a primeira prova registrada de seu interesse seja de dezembro de 1980. Ao escrever a seu amigo Robert MACKIE, ele se despediu com a frase: “Seja jovem, seja tolo e seja feliz, Steven”. [139, 184, 334, 408, 423]

Beatles, Os, Por ser o grupo mais influente na história da música pop, até os Smiths devem algo ao “Fab Four” de Liverpool. À exceção da semelhança óbvia de ser um quarteto do norte com base nas guitarras, as composições de Morrissey/Marr frequentemente foram comparadas às sacrossantas de Lennon/McCartney.

Apesar de Os Beatles estarem bem longe de ser a maior influência de Morrissey, em 1984 ele admitiu ser fã, algo que ele considerava

“drasticamente fora de moda” na época. É importante notar que os Smiths usaram uma canção de Lennon/McCartney – “Love of the Loved”, de Cilia BLACK – como música de abertura dos shows da turnê no Reino Unido para promover o álbum de estreia, naquela primavera. Anos mais tarde, Morrissey também elogiou partes de Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band, de 1967, principalmente “A Day in the Life” e “Lovely Rita”.

A influência dos Beatles nos Smiths fica mais clara em Marr do que em Morrissey. Como muitos críticos perceberam, a gaita de Marr em “HAND IN GLOVE” parece ter sido um reconhecimento simbólico do uso que John Lennon fez do instrumento no equivalente single de estreia dos Beatles, de 1962, “Love me Do”. De fato, o conhecimento de Marr e o gosto pelas músicas antigas dos Beatles ficaram claros logo no começo da carreira dos Smiths. Sobras de estúdio da versão acústica de “JEANE”, de Sandie SHAW, mostram Marr dedilhando “In my Life”, de Rubber Soul, para afinar a guitarra. Mais tarde, ele incorporaria trechos de “Day Tripper”, de 1965, em apresentações da mesma canção. O fato de Lennon escolher um violão Gibson J160 no começo dos discos dos Beatles fez Marr comprar o mesmo modelo em 1984 e usar o instrumento para compor “PLEASE PLEASE PLEASE LET ME GET WHAT I WANT” e “WILLIAM, IT WAS REALLY NOTHING”. Com mais destaque, Marr cita o disco sem título dos Beatles de 1968, apelidado de O Álbum Branco, como uma de suas maiores inspirações ao compor e gravar STRANGWAYS, HERE WE COME. Mais perceptíveis são “DEATH OF A DISCO DANCER”, ao estilo de Lennon, evocando tanto a melodia de “Dear Prudence” como o ritmo de “I’m so Tired”, e “UNHAPPY BIRTHDAY”, ao estilo de McCartney, compartilhando um toque acústico com “Mother Nature’s Son” (uma frase que o próprio Morrissey havia usado na letra de “PRETTY GIRLS MAKE GRAVES”).

Deixando a composição de lado, Marr admirava Os Beatles especialmente pelo talento de um de seus guitarristas preferidos de todos os tempos, George Harrison. “O mais interessante sobre Harrison”, comentou Marr, “é que se você assistir a vídeos antigos dos Beatles e vir a maneira com que ele usava sua Gretsch, às vezes entre versos e refrões, ele está mudando as chaves e usando

diferentes captações para alterar a sonoridade; usando a guitarra como uma máquina elétrica, que é o que ela é. Poucas pessoas faziam isso na época. Ele era ótimo, principalmente o que fazia com *slide* e pedal wah-wah. Como prova do efeito de Harrison em Marr, compare o riff do refrão de "THE HEADMASTER RITUAL" com o de "I Feel Fine", de 1964.

Os universos dos Beatles e dos Smiths quase se encontraram, em 1985, quando a esposa de Paul McCartney, Linda, foi convidada para tocar piano na faixa de THE QUEEN IS DEAD, "FRANKLY, MR. SHANKLY", uma tarefa que ela infelizmente não conseguiu cumprir. As linhagens dos dois grupos se cruzaram desde então graças ao projeto solo de Marr, The Healers, cuja primeira apresentação contou com o baterista Zak Starkey, filho de Ringo Starr. Também há uma conexão puramente gráfica dos Beatles com os Smiths na capa da compilação de 1987, THE WORLD WON'T LISTEN, que usa o trabalho do fotógrafo alemão Jürgen Vollmer, famoso por registrar o período dos Beatles em Hamburgo. (Ver também Linda McCARTNEY). [17, 18, 19, 20, 290, 333, 425]

bebida, Ver ÁLCOOL.

"Bed Took Fire, The" (Morrissey/Street), Ver "AT AMBER".

Bedford, Mark (baixista de Morrissey 1989-91), Ver LOUCURA.

"Because of my Poor Education" (Morrissey/Whyte), Lado B de "I'M THROWING MY ARMS AROUND PARIS" (2009). O tema familiar de amor não correspondido passa por uma mudança quando Morrissey culpa por seu sofrimento sua falta de qualificações formais. O título traz à tona uma verdade interessante que costuma ser ignorada por alguns críticos que confundem as coisas, acreditando que sua inteligência se deva a anos de estudo universitário. Como ele sempre disse, sua educação foi de classe trabalhadora, simples e desagradável. Depois de se formar na sofrível escola St. Mary's Secondary, tema da música "THE

HEADMASTER RITUAL”, no verão de 1976, ele frequentou a Stretford Technical School, e só conseguiu passar em três exames de qualificação de educação secundária: literatura inglesa, sociologia e cultura geral. Ele foi reprovado em uma quarta matéria, História. Ao ser entrevistado na época dos Smiths, ele minimizava a importância até mesmo dessas pequenas conquistas, dizendo que ele só passou no exame de “Carpintaria”. Infelizmente, “Because of my Poor Education” não fala exatamente sobre sua “educação deficitária”, sua curta letra em vez disso é repleta de metáforas óbvias e rimas que reiteram sua solidão emocional. A melodia de Whyte é um pouco fraca à sombra da anterior “TROUBLE LOVES ME”, embelezada pelos arranjos “lounge” de Roger Manning Jr., possivelmente na tentativa de fazer uma balada exuberante ao piano, no estilo de BOWIE, ou até de JOBRIATH, mas sem alcançar seu objetivo. [362, 469]

Beethoven Was Deaf, Primeiro álbum solo de Morrissey ao vivo, lançado em maio de 1993, chegou ao 13o lugar no Reino Unido. Faixas: “YOU’RE THE ONE FOR ME, FATTY”, “CERTAIN PEOPLE I KNOW”, “THE NATIONAL FRONT DISCO”, “NOVEMBER SPAWNED A MONSTER”, “SEASICK, YET STILL DOCKED”, “THE LOOP”, “SISTER I’M A POET”, “JACK THE RIPPER”, “SUCH A LITTLE THING MAKES SUCH A BIG DIFFERENCE”, “I KNOW IT’S GONNA HAPPEN SOMEDAY”, “WE’LL LET YOU KNOW”, “SUEDE HEAD”, “HE KNOWS I’D LOVE TO SEE HIM”, “YOU’RE GONNA NEED SOMEONE ON YOUR SIDE”, “GLAMOROUS GLUE”, “WE HATE IT WHEN OUR FRIENDS BECOME SUCCESSFUL”.

Marcando sua primeira década de carreira fonográfica (foi lançado exatamente dez anos após “HAND IN GLOVE”, dos Smiths), Beethoven Was Deaf foi o único disco de Morrissey de 1993, um ano um tanto ocioso do cantor. O principal propósito era comemorar seu retorno recente aos palcos e comprovar a energia visceral de sua nova banda de apoio com BOORER, COBRIN, DAY e WHYTE. Com o subtítulo de “Dezesseis canções apresentadas ao vivo no The Zenith, de Paris, em 22 de dezembro de 1992, diante de 6.500 pessoas”, quase metade das faixas foi retirada do show da noite anterior no Astoria,

em Londres. Apesar de ser uma boa lembrança da turnê, como álbum, ele não teve o senso de oportunidade de seu antecessor ao vivo dos Smiths, RANK, com muita ênfase em YOUR ARSENAL (o álbum todo, menos "TOMORROW") e pouca intensidade no palco. Pelo menos, ostentava uma versão melhor de "Jack the Ripper" do que outro lado B semelhante, uma agitada versão rockabilly de "Sister I'm a Poet" e uma abordagem maravilhosamente frenética em "The Loop".

O título se referia ao compositor alemão Ludwig Van Beethoven, cujo talento ímpar mudou a história da música, apesar da infeliz perda da audição, que começou a se manifestar quando ele tinha quase 30 anos; acredita-se que a surdez ocorreu em decorrência da sífilis, mas como seus registros médicos foram destruídos na época de sua morte, é impossível afirmar ao certo. Um retrato do compositor feito por Ferdinand Schimon, aproximadamente em 1818, foi utilizado na divulgação do álbum. Pintado nove anos antes de sua morte, Schimon registrou um Beethoven de 48 anos que havia ficado totalmente surdo depois de 16 anos de perda gradual da audição. A expressão incomum em seus olhos é decorrência do excesso de cafeína na corrente sanguínea: Schimon lembrou como Beethoven posou para o retrato afetado pelo poderoso café feito com 60 grãos por xícara que o ressuscitava todas as manhãs. Posicionado no anúncio do lado direito do retrato de Morrissey com cara de bobo e língua de fora, o olhar distraído de Beethoven, resultado da cafeína, passava a impressão de que ele estava olhando para o cantor com desdém.

À exceção do título curioso, Beethoven Was Deaf destaca-se por ser o último disco de Morrissey com uma mensagem escrita a mão na matriz do disco. Suas palavras sábias de despedida: "Você arriscaria isso por um biscoito?". [353, 374]

Belloc, Hilaire, Poeta e escritor nascido na França e criado na Inglaterra, relacionado entre os "simbolistas" favoritos de Morrissey, em 1983. Belloc é mais conhecido por sua coletânea de 1907, *Cautionary Tales for Children*, uma série de versos comicamente macabros e surreais nos quais detalha o destino ruim de, entre outras pessoas, "Rebecca, que Batia Portas por Diversão e Morreu

de Modo Triste”, “Henry King, que Mastigou Pedacos de Barbante e Morreu Agonizando” e “George, que Brincava com um Brinquedo Perigoso, e Sofreu uma Catástrofe de Dimensões Consideráveis”. Morrissey usou uma frase de *Cautionary Tales* em seu livro sobre James DEAN, *James Dean is not Dead*, de 1983: “Havia um menino chamado Jim: os amigos eram muito bons com ele”. Infelizmente, Jim não tem melhor sorte que as outras crianças de Belloc e é devorado por um leão. [184, 279]

“Bengali in Platforms” (Morrissey/ Street), Do álbum VIVA HATE (1988). Com a fama de ser a letra mais controversa que Morrissey já escreveu, geralmente é usada como ponto crucial das acusações de “racismo” feitas por seus críticos. Eles pegam o trecho “life is hard enough when you belong here” (“a vida é dura demais quando se vive aqui”), dirigida ao título Bengali, que, como Morrissey descreve, se esforçou para entrar na cultura ocidental adotando modas ocidentais inadequadas. Como fã de Loudon WAINWRIGHT III, é possível que Morrissey possa ter procurado um pouco de influência em “East Indian Princess”, do terceiro disco de Wainwright, de 1972, uma caricatura parecida de uma menina asiática cujo recém-adotado “estilo de vida inglês conseguiu aquele outro ritmo na vida”. Morrissey continuou dizendo que suas palavras não “foram intencionalmente provocativas”.

O título é de julho de 1987, quando Morrissey tentou continuar com os Smiths sem Marr, contratando o ex-guitarrista do Easterhouse, Ivor PERRY para uma sessão de lados B malogrados nos estúdios Power Plant, de Londres, com Andy Rourke e Mike Joyce. A original “Bengali in Platforms” apresentava um riff forte de guitarra, mantendo o mesmo nível do material do trabalho anterior de Perry no Easterhouse (especificamente seu single inspirado no Clash, de 1986, “Whistling in the Dark”), enquanto o primeiro rascunho de Morrissey se compadecia de um “Bengali perdido” em um suéter horroroso (“A shame it’s an old one/Has anyone told him?”/“Uma pena ser velho/Alguém já disse a ele?”), repetindo o pedido de “shelve your Western plans” (“esquecer seus planos ocidentais”).

Na versão retrabalhada de *VIVA HATE*, a primeira faixa gravada para o álbum apresentava uma melodia muito mais delicada de Stephen Street, ainda que a premissa da letra fosse a mesma. Ainda assim, a única palavra questionável na canção continua sendo “Bengali”. Como Morrissey disse, “Há tantas pessoas obcecadas com o racismo que não se pode mencionar a palavra Bengali. Instantaneamente se torna uma canção racista, mesmo que você esteja cantando ‘Bengali, case-se comigo’. Mas ainda não consigo ver nenhum racismo velado ali”. Analisando com mais atenção, o tema principal da música não é a raça, mas o tema mais tradicional de Morrissey, o de viver deslocado, e sua maior preocupação são os esforços inúteis dos bengalis para serem aceitos pelas pessoas. A frase repetida “life is hard enough when you belong here” apenas reitera o fato de Morrissey, como membro da maioria branca da Grã-Bretanha, não se sentir parte dela. Sua mensagem aos malvestidos bengalis, apesar de expressa de uma maneira que poderia ser vista como ofensiva, serve apenas para celebrar a beleza da própria cultura e não imitar os piores aspectos dos britânicos. Certo ou errado, a polêmica das letras de “Bengali in Platforms” relegou o fato de que, como música, é provavelmente a mais fraca de *Viva Hate*, sem merecer mais análises demoradas. [12, 13, 25, 38, 39, 138, 203, 208, 272]

Bennett, Alan, Dramaturgo inglês cujo trabalho Morrissey relacionaria ao de Shelagh DELANEY, descrevendo-o como “muito original, muito engraçado, muito típico do norte, muito cara de pau”. Além de influenciar a composição de Morrissey, Bennett também virou amigo do cantor quando os dois se tornaram vizinhos em Londres, no começo dos anos 1990.

Nascido em Leeds, Bennett estudou em Cambridge e em Oxford, deixando a sua primeira marca na comédia de 1960 *Beyond the Fringe*, com Peter Cook, Dudley Moore e Jonathan Miller. Seu primeiro grande sucesso no palco foi *Forty Years on*, de 1968, com participação de John Gielgud como o diretor aposentado de uma escola pública inglesa que descobre que seus valores arcaicos foram ridicularizados na peça de fim de semestre da escola. Morrissey fez diversas referências a *Forty Years on* durante o ano de 1987: a frase

“that’s what tradition means” (“isso é o que significa a tradição”) em “I STARTED SOMETHING I COULDN’T FINISH” foi retirada da peça, assim como a mensagem no single de 12 polegadas “GIRLFRIEND IN A COMA”, “and never more shall be so” (“e nunca mais será assim”). O título da canção de abertura de VIVA HATE, “ALSATIAN COUSIN”, composta e gravada naquele mesmo inverno, também foi adaptado da piada de Bennett na peça: “Eu tinha parentesco distante com a família Woolf, por meio de alguns primos alsacianos”.

Bennett, depois de *Forty Years on*, criou as peças *Getting on* (1971) e a paródia ortonesca *Habeas Corpus* (1973), que tinha a frase “you are my quarry”, um possível modelo para o título do álbum de retorno de Morrissey, em 2004. Mas foi o trabalho de Bennett na televisão, e não no teatro, que primeiro “abalou” o jovem Morrissey. “Eu era o carinha gordo de óculos, sentado em uma casa popular de Manchester que assistiu às primeiras transmissões das peças dele em 1978-79,” explicou. “Era a primeira vez que eu via o que eu considerava o meu senso de humor na tela.” Entre elas, estavam as produções de 1978 da LWT *Doris and Doreen* (também conhecida como *Green Forms*) com sua piada sobre NEWPORT PAGNELL, e *Me, I’m Afraid of Virginia Woolf*, uma história de amor gay sutil que tinha a frase “A natureza tem uma linguagem, veja você, se ao menos aprendêssemos a entendê-la”, uma possível inspiração para a letra parecida de “Ask”, dos Smiths. “[Bennett é] tão engraçado”, disse Morrissey, “que quando ele escreve uma frase repleta de tristeza, ela fica ainda mais pungente. Eu também admiro o fato de ele não parecer invejar e nem mesmo se importar com outros escritores”. Sua série de peças de 1982 na Bbc, *Objects of Affection*, incluía mais duas favoritas de Morrissey, *Say Something Happened* (uma atuação clássica de Thora Hird como uma anciã “em risco” que leva uma assistente social mandona às lágrimas) e *A Woman of no Importance*, o primeiro dos monólogos tragicômicos de Bennett que armou a estrutura para seu posterior *Talking Heads*. Usando o título de Oscar WILDE, contava a história de Peggy (Patricia Routledge), uma mulher desesperadamente chata e obcecada com o ritual diário de comer na mesma mesa que os outros funcionários no refeitório (“Para dar mais animação, levo comigo um pouco de meu

molho francês caseiro”). Quando um colega faz com que se atrase para o almoço, ela perde o lugar de sempre e a “rotina tranquila” de sua existência sem graça começa a mudar, afetando sua saúde. Peggy termina a peça no leito de morte no hospital, uma pessoa de dar pena, lentamente acordando para a realidade de sua vida sem sentido. Seus pensamentos antes da morte envolvem sua sorte em pegar ônibus. “Acho que nunca precisei esperar mais de dois minutos para pegar um ônibus... mesmo quando o serviço está muito lento.” Também vale citar o premiado roteiro de Bennett da biografia cinematográfica de Joe Orton, de 1987, *Prick up your Ears* (ver também “DEATH AT ONE’S ELBOW”) e sua única indicação ao Oscar até hoje, por *The Madness of King George*, de 1994, adaptado de sua peça *The Madness of George III*.

Morrissey encontrou Bennett depois de se mudar para o Regents Park Terrace, em Camden, no começo dos anos 1990. Bennett vivia na rua seguinte, a Gloucester Crescent, onde a caixa postal mais próxima ficava exatamente diante da janela da sala de estar do dramaturgo. Como o cantor explicou à imprensa, ele costumava visitar Bennett à tarde e Bennett tinha o hábito de visitá-lo à noite. Enquanto bebiam chá, os assuntos mais comuns tratados eram os obituários dos jornais e Jimmy CLITHEROE. Morrissey presenteou Bennett com uma cópia de BONA DRAG (que o cantor suspeitava que ele nunca tinha ouvido) e tentou, em vão, levá-lo ao simplório pub The Good Mixer, que ficava na esquina da Inverness Street. Para a decepção de Morrissey, Bennett pensou brevemente em citar “THE HEADMASTER RITUAL” em sua peça de 2004, *The History Boys*, mas acabou optando por uma letra do Pet Shop Boys.

Bennett também foi a primeira pessoa que Morrissey contratou para o festival MELTDOWN, em junho de 2004, em Londres. Seu show solo, “An Evening with Alan Bennett”, incluía uma sessão de perguntas e respostas com a plateia durante a qual ele admitiu que nunca tinha “lido” (em vez de dizer escutado) as letras de Morrissey, que havia recusado um título de cavaleiro oferecido por THATCHER e que não sabia usar um computador. [175, 212, 257, 280, 281, 282, 414, 453]

Best, George, Na opinião de Morrissey, o maior jogador de futebol de todos os tempos “sem dúvida”. Ele não era o único a pensar assim a respeito do “Belfast Boy”. Bob Bishop, o olheiro do Manchester United que descobriu Best, na época com quinze anos, na Irlanda do Norte, em 1963, anunciou sua descoberta ao empresário Matt Busby com as seguintes palavras: “Acho que encontrei um gênio para você”. Fora dos campos, Best criou o padrão de comportamento de jogadores de futebol celebridades, com seus defeitos e tudo, apesar de ser sua capacidade de penetrar em uma defesa que o tornou uma lenda. As poucas idas de Morrissey ao Old Trafford na infância, quando era torcedor do Manchester United, teriam coincidido com o ápice de Best no clube, que terminou em 1974. Por ser um ícone da cultura pop com uma ligação clara com Manchester – Best chegou a abrir duas casas noturnas na cidade em seu ápice como *playboy* empreendedor –, ele era escolha certa para a capa de um disco dos Smiths. Morrissey pretendia colocá-lo na capa de seu single de 1985 “THE BOY WITH THE THORN IN HIS SIDE”, mas Best não permitiu; a oportunidade perdida dos Smiths seria aproveitada pela banda indie de Leeds The Wedding Present, que conseguiu permissão para usar uma foto dele na capa do álbum de 1987 chamado George Best.

Depois de uma longa luta contra o alcoolismo, Best morreu em 2005, aos 59 anos. No ano seguinte, Morrissey prestou uma homenagem, um tanto surpreendente, ao citar Best como um de seus maiores ídolos (juntamente com John BETJEMAN) no *The Culture Show*, da BBC2. [374, 444]

“Best Friend on the Payroll” (Morrissey/Whyte), Do álbum SOUTHPAW GRAMMAR (1995). Uma observação incisiva sobre os perigos de misturar negócios com prazer, a música em estilo sitcom “Best Friend on the Payroll” (Steptoe Grammar?) mostrava Morrissey cedendo às exigências de um hóspede/funcionário de sua casa cujos dias, nas duas situações, estão contados. O engenheiro de Southpaw, Danton Supple, está entre aqueles que especulam que a música “poderia bem ser” a respeito do fotógrafo

Jake WALTERS, assistente pessoal de Morrissey que se hospedou na casa do cantor, em Camden, na época do álbum anterior, VAUXHALL AND I. A melodia de lento desenrolar de Whyte e os silêncios prolongados de Morrissey mantiveram grande tensão entre suas esporádicas explosões, com sua mente aparentemente tão focada na seção de “Empresas de mudanças” das *Páginas Amarelas* que ele se esqueceu de completar a outra metade da letra. [4, 40, 221]

Betjeman, John, poeta genuinamente inglês do século XX a quem Morrissey tem se referido como seu “ídolo” e também como o único outro escritor, além dele mesmo, cujas “letras” ele admira. Apesar de acreditar-se que o forte poema de Betjeman de 1937 “Slough” tenha influenciado o single de Morrissey de 1988 “EVERYDAY IS LIKE SUNDAY”, o cantor disse que a semelhança foi inconsciente (“Isso nunca me ocorreu”).

De qualquer modo, apenas em 1995 Morrissey fez uma referência explícita a Betjeman, citando o recital de “A Child Ill”, de Banana Blush, de 1974 – o primeiro de três discos de poemas musicados por Jim Parker –, como a canção que ele gostaria que tocassem em seu velório: em 2002, a mesma faixa foi usada como música de abertura do show de Morrissey.

O fato de gostar do poeta coincidiu com sua mudança no início dos anos 1990 para o norte de Londres, onde Betjeman nasceu, perto de Highgate. Muitos de seus trabalhos mais importantes são descrições nostálgicas da paisagem e da atmosfera do local, fossem os passeios de bonde para “Parliament Hill Fields” ou as “Business Girls” da região adotada por Morrissey, Camden Town. Apesar do bom humor característico, da caricatura e do rico jogo de palavras de Betjeman, o segredo da empatia de Morrissey está no que o *Oxford Companion to English Literature* resumiu muito bem como “a melancolia subentendida do poeta, o arrepio de medo, a religião que se baseia mais na esperança do que na fé”. Isso certamente pode ser dito a respeito de “A Child Ill”, e também de “On a Portrait of a Deaf Man”, também do Banana Blush, no qual ele imagina a

deterioração triste do corpo de um amigo enquanto se volta a Deus, incrédulo. Um discípulo de Oscar WILDE, a quem ele se referiu em diversos poemas, principalmente em "The Arrest of Oscar Wilde at the Cadogan Hotel", Betjeman (bissexual) também manteve contato com o amante de Wilde, Lorde Alfred "Bosie" Douglas e, assim como Morrissey, era apaixonado por CORONATION STREET. Em 1969, recebeu o título de cavaleiro e, em 1972, de poeta laureado. Betjeman morreu aos 77 anos, no dia 19 de maio de 1984, exatamente uma semana antes de os Smiths lançarem "HEAVEN KNOWS I'M MISERABLE NOW", adequada, ainda que não relacionada.

"Everyday is Like Sunday" à parte, exemplos óbvios da influência de Betjeman nas letras de Morrissey são poucos e raros. Certamente, "THE NEVER-PLAYED SYMPHONIES" combina com a famosa declaração de Betjeman em uma de suas últimas entrevistas para a televisão, na qual afirma que um de seus maiores arrependimentos na vida foi "não ter feito sexo o bastante"; de modo significativo, uma entrevista em 2003 para a revista *Word* revelou que Morrissey escutava as fitas de antigas entrevistas de Betjeman enquanto dirigia em Los Angeles. Sendo mais especulativo, pode ser que a descrição de Morrissey, de "retroussé nose", em "THE YOUNGEST WAS THE MOST LOVED" tenha sido inspirada pelo uso da mesma expressão por Betjeman em "The Olympic Girl". [115, 283, 208, 242, 444, 569]

Beyond Belief, Relato dramatizado de 1967 dos "Moors Murders" (ou "assassinatos da pradaria"), feito pelo ator e dramaturgo galês Emlyn Williams, relacionado como um dos livros favoritos de Morrissey no começo dos Smiths e a base da música "SUFFER LITTLE CHILDREN". Publicado um ano depois de Ian Brady e Myra Hindley serem condenados à prisão perpétua pelos assassinatos de Lesley Ann Downey, de 10 anos, John Kilbride, de 12, e Edward Evans, de 17, *Beyond Belief* é um relato semifictício de seus crimes, com base em entrevistas e provas usadas no tribunal, mas com especulação literária preenchendo os vazios da narrativa. Williams tenta explicar como Brady, um garoto que morou no reformatório Borstal, de Glasgow, obcecado por Hitler e pelo Marquês de Sade, conseguiu um emprego em um escritório em Manchester, onde convenceu

Hindley, uma menina comum da região, quatro anos mais nova, a ajudá-lo em suas atrocidades. O livro enfatiza a tragédia humana de seus atos incompreensíveis no contexto da atmosfera social da Manchester do início dos anos 1960, detalhando as investigações policiais que levaram à descoberta dos corpos de Kilbride e Downey, enterrados na região de Saddleworth.

Assim como "Suffer Little Children", *Beyond Belief* trata apenas dos três assassinatos pelos quais Brady e Hindley foram condenados. Apenas 20 anos depois de receberem a pena, eles confessaram o assassinato de mais duas outras crianças que desapareceram no mesmo período, de 1963-65: Pauline Read, de 16 anos, e Keith Bennett, de 12, também enterrados em Saddleworth. O corpo de Keith nunca foi encontrado.

A influência do livro na letra de Morrissey é óbvia. "Suffer Little Children" é o título do Capítulo 20, enquanto outro se chama "Hindley Wakes" ("Hindley desperta", um trocadilho com a peça de Stanley Houghton *Hindle Wakes*). Williams também usa as frases "encontre-me, encontre-me", "o túmulo está na pradaria", "os dois eram uma equipe", descreve "as contas brancas" de Downey, e o "odor generalizado" de morte e inclui a frase de Hindley "por onde ele andou, eu andei". Sua menção ao ditado "o diabo encontra trabalho para mãos ociosas" também pode ter influenciado outra letra do período inicial dos Smiths, "WHAT DIFFERENCE DOES IT MAKE?".

Igualmente significativo é o uso repetido no livro da frase "the Smiths" em referência à irmã mais jovem de Hindley, Maureen, e seu marido, David Smith, que levaram o casal à prisão depois de testemunharem o assassinato de Evans. O fato de Morrissey já ter escrito "Suffer Little Children" antes de seu primeiro ensaio com Marr, no verão de 1982, significa que, no mínimo, a ideia de dar à banda o nome The Smiths já existia, depois de vê-lo impresso em *Beyond Belief*. [184, 395]

"Bigmouth Strikes Again" (Morrissey/ Marr), Décimo single dos Smiths, (do álbum THE QUEEN IS DEAD), lançado em maio de 1986, chegou ao 26o lugar no Reino Unido. Astro da capa: James DEAN.

Uma tentativa divertida de Morrissey brincar com a ideia da santidade, "Bigmouth Strikes Again", assim como sua antecessora, "THE BOY WITH THE THORN IN HIS SIDE", satirizava o tratamento recebido pelo cantor por parte de uma implacável indústria da música. Parece coerente que, menos de dois anos antes, Morrissey tenha expressado sua vontade de "ser queimado na cruz" em defesa do álbum de estreia dos Smiths. Em "Bigmouth" ele realiza esse sonho macabro comparando-se à mártir católica JOANA D'ARC quando, assim como ela, ele também é queimado vivo por seus inimigos. Como Morrissey disse à *NME* alguns meses antes de compor esta música: "A imprensa ainda não está convencida. Eles ainda estão naquele estágio em que se eu salvasse um gatinho do afogamento, eles diriam 'Morrissey Maltrata Gatinho'. Então, o que posso fazer?". "Bigmouth" foi sua resposta caracteristicamente inteligente. A letra explora detalhes explícitos de sua execução – com seu *walkman* e característico APARELHO AUDITIVO ardendo no inferno – só para terminar a canção literalmente rindo na cara dos críticos.

"O título, por si só, já merecia um single", afirma Marr, que se lembra dele como um dos muitos títulos de canções que Morrissey mostrou a ele de forma escrita e não verbalmente. Marr havia composto a música durante a turnê MEAT IS MURDER, em março de 1985, usando as passagens de som com Rourke e Joyce para ensaiar um arranjo básico centrado no riff aciganado de guitarra; apesar de as canções serem diferentes, Marr, certa vez, citou a canção dos ROLLING STONES "Jumpin' Jack Flash" como uma das inspirações simbólicas de "Bigmouth". A cantora Kirsty MACCOLL foi convidada para a gravação inicial no estúdio RAK, de Londres, para fazer os vocais de apoio, embora Marr tenha considerado suas "harmonias muito esquisitas"; mais tarde seriam substituídas pelas tonalidades igualmente estranhas do pseudônimo de Morrissey, Ann COATES.

Escolhida como single de The Queen is Dead – contra oposição clara do que Marr se refere como "certas bancadas", que preferiam "THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT" – "Bigmouth" era The Smiths em sua forma mais intrépida: um disco pop muito forte que começava falando de violência e mais adiante ousou incluir um solo

de guitarra antes do primeiro refrão. Assim, não surpreende que o single não tenha conseguido levar o grupo de volta ao top 20, para decepção de Morrissey. Independentemente de seu desempenho nas paradas musicais, "Bigmouth" tornou-se ponto forte das últimas turnês dos Smiths, com seu *tempo* acelerado apresentando sua ferocidade raramente reconhecida, como foi captada no ótimo bis do álbum RANK. "'Bigmouth' era uma que eu adorava tocar no carro", relembra Marr. "Enquanto viajávamos de ida e volta entre Londres e Manchester, eu devo ter tocado essa música até estourar a fita. Era um daqueles momentos nos quais, quando terminava, eu pensava 'É por isso que montei uma banda'." [17, 18, 38, 135, 472]

"Billy Budd" (Morrissey/Whyte), Do álbum VAUXHALL AND I (1994). Morrissey pegou o título original do filme *Billy Budd*, de 1960 (título em português: *O Vingador dos Mares*), baseado no romance póstumo de Herman Melville, autor de *Moby Dick* e, mais pertinentemente, também a estreia nas telas de Terence STAMP. Ele usou o termo como um apelido brincalhão para um companheiro de longa data e muito sofrido. Como ele descreve, o relacionamento deles provoca ridicularização pública e discriminação, a ponto de Morrissey se oferecer, de brincadeira, para amputar as pernas como um sacrifício pela liberdade de Billy.

A natureza ilusória da letra oferece poucas dicas, além do "12 years on" ("12 anos") para identificar "Billy Budd". Como a canção foi lançada em 1994 (apesar de ter sido gravada em 1993), a frase foi interpretada por muitos como uma referência a Johnny Marr, com quem ele "se uniu" 12 anos antes, em 1982. Essa teoria se torna ainda mais forte com a grande coincidência de que, em 1888, Melville publicou uma coleção de poemas intitulada *John Marr and other Sailors*. A canção também inclui o que parece ser outra breve referência de uma das fontes preferidas de Morrissey, *By Grand Central Station I Sat Down and Wept*, de Elizabeth SMART ("[eles interceptaram os nossos olhares devido ao] que estava em nossos olhos") além de algumas frases que combinam, em conjunto, com "Turn Out the Light" de Joan ARMATRADING (ver verbete). O sample no

fim, "Don't leave us in the dark", foi retirado da adaptação de 1948 de David Lean de OLIVER TWIST, dita pelo jovem Anthony NEWLEY.

Com seu ritmo alegre e gancho punk-pop, "Billy Budd", de Whyte, preservou o toque de YOUR ARSENAL, apesar de sua produção ter sido muito mais sutil. Uma das primeiras favoritas durante o estágio de ensaios e considerada um possível single, de acordo com o engenheiro de som Chris Dickie, foi a primeira faixa gravada para Vauxhall antes da chegada do produtor Steve LILLY WHITE, quando a sessão ainda não estava totalmente terminada. O potencial da canção foi mais bem trabalhado nos shows, especialmente como a abertura da turnê britânica de Morrissey de fevereiro de 1995, com ele agitando o cabo do microfone, como pode ser visto no vídeo INTRODUCING MORRISSEY. [4, 6, 375, 537]

Bindon, John, Ator londrino e criminoso que Morrissey homenageou no encarte de MALADJUSTED ("John Bindon 1943-1993"). O primeiro papel de Bindon no cinema foi em um dos filmes preferidos de Morrissey, A LÁGRIMA SECRETA, de 1967, dirigido por Ken Loach. Ex-detento com conhecimento a respeito da região oeste de Londres, ele foi contratado pelo escritor Nell Dunn como agente de locação para encontrar cortiços autênticos de Wandsworth antes de receber o papel de Tom, o marido ladrão da protagonista feita por Carole White. "Ele teve um passado interessante", disse Loach a respeito de Bindon. "Era um cara ótimo e vimos o lado atraente de sua personalidade. Era muito engraçado e contava várias histórias, então eu o usei para dar mais verossimilhança a algumas cenas". Imitando seu lado vilão da vida real, Bindon interpretou caras parecidos em *Performance* (1970) e *Get Carter* (1971). Seu papel de maior sucesso foi sob a direção de Stanley Kubrick em uma rápida aparição como sargento de recrutamento em *Barry Lyndon*, de 1975. O último papel notável de Bindon foi como traficante de drogas em *Quadrophenia*, lançado em 1979, depois de sua prisão pelo assassinato do gangster londrino Johnny Darke. Apesar de inocentado, o julgamento pôs fim à carreira de ator de Bindon. Anos de promiscuidade (ele foi

amante da esposa de BOWIE, Angie) e vício em drogas pesadas afetaram Bindon e em 1993, ele morreu de aids apenas seis dias depois de seu aniversário de 50 anos.

Uma das mudanças mais bizarras na vida de Bindon foi sua amizade, no início dos anos 1970, com o futuro produtor dos Smiths John PORTER, que na época trabalhava para o ROXY MUSIC. De acordo com Porter, Bindon usou a sua casa como esconderijo para se afastar de círculos criminosos, onde fumava maconha, jogava Scrabble, falava sobre Evelyn Waugh e ouvia Hank Williams. [27, 294, 314, 542]

Black Box, Ver "RIDE ON TIME".

Black, Cilla, Ruiva residente em Liverpool, cujo nome verdadeiro é Priscilla White, trilhou uma carreira muito lucrativa no pop do Reino Unido durante os anos 1960, antes de partir para a televisão, na área de entretenimento. Apesar de o fascínio de Morrissey pelo pop dos anos 1960 e pelas cantoras, em especial, terem sido parte importante da formação da cultura dos Smiths, sua reencarnação como a enfadonha apresentadora dos programas *Surprise, Surprise* e *Blind Date*, da ITV – de muito sucesso durante a existência do grupo –, fez com que a admiração dele por Cilla Black fosse difícil de aturar por parte de seu público. Assim, até mesmo ele se referiu ao interesse que teve pelos primeiros discos dela como "perversões fora do comum".

Juntamente com Sandie SHAW e Billy FURY, Morrissey afirmou que Cilla foi uma das primeiras cantoras que ele se lembra de conhecer na infância. Ela lançou seu single de estreia, "Love of the Loved", em 1963, quando ele tinha apenas quatro anos. Escrito por Lennon e McCartney, que haviam ajudado a "descobri-la" no Cavern Club, em Liverpool, chamando a atenção do empresário Brian Epstein e conseguindo para ela um contrato com a Emi, a canção mais tarde tornou-se a música de entrada dos Smiths na turnê pelo Reino Unido na primavera de 1984 para divulgar seu álbum de estreia. De modo

surpreendente, apesar das conexões com os BEATLES, "Love of the Loved" não foi um sucesso, e chegou apenas ao 35o lugar, mas as músicas subsequentes tiveram maior repercussão. Uma versão mais estridente da balada de Bacharach/David "Anyone who Had a Heart" despidoradamente elevou o original de Dionne Warwick e em fevereiro de 1964 deu a Cilla seu primeiro 1o lugar no Reino Unido. Ela repetiu o feito com sua canção seguinte, "You're my World" (maio de 1964), que chegou a fazer parte da lendária *jukebox* pessoal de Elvis PRESLEY.

Impulsionada pela intensidade de seu surgimento, Cilla vendeu mais do que todas as outras cantoras britânicas da época. "Black fazia tanta piada de seu nariz enorme que a autocrítica era revigorante", comentou Morrissey. "Não, ela não era bela, mas e daí? Ela conseguiu, mesmo assim." À exceção da versão fugaz, senão horrível, e concorrente de "YOU'VE LOST THAT LOVIN' FEELIN'", de janeiro de 1965, do THE RIGHTEOUS BROTHERS" (que de certa forma chegou ao 2o lugar antes de ser derrubada, com justiça, pela original), e da horripilante "Alfie", de março de 1966, Cilla gravou alguns singles muito bons durante seus primeiros quatro anos na PARLOPHONE; em especial a emocionalmente sombria canção de Lennon/McCartney "It's for you", com traços de jazz e valsa (7o lugar, setembro de 1964), a triste "I've Been Wrong Before", de Randy Newman (17o lugar, maio de 1965), e a obra-prima arrebatadora "Love's Just a Broken Heart" (5o lugar, fevereiro de 1966). A música de Cilla de que Morrissey mais gostava era a triste e peculiar valsa-pop "The Right one is Left" (lado B de "Don't Answer Me", 6o lugar, junho de 1966), que apareceu em diversas listas de suas canções favoritas durante o início dos Smiths. Notoriamente, foi sua decisão teimosa de fazer com que os Smiths gravassem outro lado B de Cilla, "WORK IS A FOUR-LETTER WORD", de 1968, que aumentou o atrito entre ele e Marr durante a última sessão de gravação do grupo em maio de 1987, o que apressou o rompimento. [172, 184, 188, 267, 334, 457]

"Black-Eyed Susan" (Morrissey/Whyte), Lado B de "SUNNY" (1995). Uma das primeiras sobras de estúdio das sessões de VAUXHALL AND I, de 1993, a ode de Morrissey a uma moça preguiçosa

ganhou seu título de um melodrama náutico do século XIX, apresentado pela primeira vez em 1829 por Douglas William Jerrold, e mais tarde um “drama juvenil” vitoriano (teatro de papel). A letra – que nada tem que ver com a peça de Jerrold a respeito da esposa de um marinheiro atacada por um tio lascivo durante a ausência do marido – marcou sua primeira referência à frase de Gore Vidal a respeito de ser “uma ateia convertida” (“born-again atheist”), uma frase que ele usaria depois, em “NOBODY LOVES US”. Especulações de que essa Susan pode ser uma referência velada a Siouxsie SIOUX pelo dueto “INTERLUDE” não são corretas, já que ela foi escrita e gravada antes de eles se conhecerem.

Originalmente, a canção também tinha um verso extra descrevendo os “cabelos parecidos com algas” (“hair like seaweed”) de Susan e seu “bronzado intenso” (“air wear cherry blossom dark tan”), apesar de isso ter se perdido quando Morrissey decidiu fazer alterações drásticas à alegre e agradável música de Whyte. “Era mais pesada no começo”, diz o baixista Jonny BRIDGWOOD, “algo parecido com YOUR ARSENAL, mas então Morrissey decidiu que não gostou. Ele disse que queria ‘algo esquisito’ no meio, então o terceiro verso foi cortado e nós improvisamos ‘algo esquisito’, conforme fomos instruídos. Eu lamentei, porque a música já tinha ficado boa”. A nova “Black-Eyed Susan” dominada pelo longo trecho experimental foi arquivada indefinidamente por dois anos antes de finalmente ser resgatada como um dos lados B mais estranhos de Morrissey. [4, 6]

“Black Cloud” (Morrissey/Boorer), Do álbum YEARS OF REFUSAL (2009). Talvez a faixa menos interessante de Refusal, além do mistério envolvendo a identidade da figurativa “Nuvem Negra” de Morrissey, a canção foi uma simples fatura de amor não correspondido combinado com um som descomplicado de guitarra com referência a SOUTHPAW GRAMMAR. Seu trecho mais intrigante foi a afirmação de favoritismo, escolhendo “agradar” ou “excluir” seu amor não alcançado de acordo com sua vontade, uma característica que certamente corresponde a relatos recorrentes do

comportamento quente e frio de Morrissey, por parte de ex-membros e empresários da banda. Mas, musicalmente, "Black Cloud" nunca cumpre a promessa de sua introdução encoberta de toques taciturnos e a voz delicada de uma criança perguntando "Você está vendo a nuvem negra?", o humor logo obliterado por seu alarido rock. Ainda mais estranha é a presença na faixa da lenda do rock Jeff Beck; por ser um convidado tão respeitável, sua participação mal se faz notada.

Bogarde, Dirk, Ator britânico importante que Morrissey considerou, em 1995, a pessoa que ele mais gostaria de conhecer. Infelizmente, Bogarde morreu quatro anos depois, antes que ele pudesse conhecê-lo, apesar de Morrissey ter recebido um cartão de seu ídolo por volta de 1994. "Quase chorei de alegria quando chegou", confessou, um tanto agitado. "Agora, sinto que eu poderia viver e ser Dirk Bogarde."

Nascido em Londres em 1921 como Derek Van den Bogaerde – seu pai era holandês –, ele pensou em usar como nome artístico Simon Garde, mas foi convencido por seu agente a desistir, com a justificativa de que Simon era um nome sem graça e que nunca houve um astro chamado "Simon alguma coisa" (algo depressivamente verdadeiro). Como Dirk Bogarde, ele entrou para a organização RANK em 1947, depois de atuar como oficial na Segunda Guerra Mundial, onde testemunhou os horrores do holocausto em primeira mão como parte das forças aliadas que libertaram o campo de concentração Belsen. O primeiro papel importante foi o do "idiota que atirou em George Dixon" no filme de 1950, *A Lâmpada Azul*, que Morrissey sampleou em sua versão de "MOONRIVER" e que ele planejava incorporar em um vídeo proposto para seu single de 1994 "HOLD ON TO YOUR FRIENDS" até Bogarde misteriosamente negar permissão.

O sucesso de *A Lâmpada Azul* prendeu Bogarde a papéis semelhantes de fugitivos, sendo o seu favorito o do *thriller Hunted*, de 1952, antes de garantir seu *status* de ídolo com *Doctor in the*

House, de 1954, a primeira de quatro comédias nas quais ele interpretava o levemente sem graça Dr. Simon Sparrow. Em 1960, Bogarde já havia atuado em mais de 30 filmes, mas admitiu que só gostava, no máximo, de uma dúzia deles. Em um esforço consciente para mudar a carreira, ele aceitou o papel do advogado homossexual no controverso drama *MEU PASSADO ME CONDENA*, papel que muitos outros atores, incluindo James Mason, haviam recusado. Bogarde, mais tarde, descreveu essa como “a mais sábia decisão que já tomei em minha vida como ator”. Os críticos aplaudiram sua coragem. “Ele correu o risco de perder a adoração de seus fãs”, escreveu Alexander Walker, do *Evening Standard*, “mas prevejo que essa imagem corajosa e sensível de um homem infeliz e terrivelmente desnortado garantirá a ele e a esse filme uma plateia muito mais ampla”. Foi especialmente corajoso, porque Bogarde era um homossexual não assumido e assim permaneceria pelo resto de sua vida.

Meu Passado me Condena, um dos filmes de Bogarde de que Morrissey mais gostava, foi apenas um aperitivo para papéis muito maiores e importantes que apareceram nos anos 1960 e 1970, desde *O Criado*, de Joseph Losey, a *Darling*, de John Schlesinger, e seus dois filmes do diretor italiano LUCHINO VISCONTI, *The Damned*, de 1969, e *Morte em Veneza (Death in Venice)*, de 1971, no qual, de acordo com um crítico, ele fez “a interpretação de sua vida” como o compositor à beira da morte Gustav von Aschenbach, atormentado pelo desejo por um adolescente que não retribuía seus sentimentos.

Além de atuar, Bogarde também foi o autor de diversos romances e muitos volumes de autobiografia, um artista de talento, um poeta dedicado e até se aventurou pela música pop com seu álbum de 1960, pela DECCA, *Lyrics for Lovers*, no qual ele não cantava, mas recitava uma dezena de *standards*, como textos de Cole Porter e George Gershwin. Sua filmografia se entrelaça com a de muitos outros favoritos de Morrissey: Patric DOONAN (*A Lâmpada Azul*), Brigitte BARDOT (*A Noiva do Comandante – Doctor at Sea*), John MILLS (*O Ódio Era mais Forte – The Gentle Gunman*, *A História de um Homem Mau – The Singer not the Song*, *Oh! Que Bela Guerra – Oh! What a Lovely War*), Stanley BAKER (*Estranho Acidente –*

Accident) e até George FORMBY (seu primeiro filme não creditado foi uma participação, em 1939, em *Come on George!*). Por mais uma coincidência, ele também comprou uma casa na França, da atriz YVONNE MITCHELL, a quem ele havia enviado uma carta de fã.

Quando Morrissey sonhava em ser Bogarde, em meados dos anos 1990, ele imaginou que “poderia viver em um apartamento de luxo em Chelsea sem ver ninguém, o que seria a vida perfeita”. Foi em um apartamento assim, em Chelsea, que Bogarde faleceu aos 78 anos de idade, no dia 8 de maio de 1999, muitos anos depois de sofrer um derrame. [114, 286, 382, 486, 550, 559, 569]

Bolan, Marc, Líder do T.Rex, com forte presença de palco, um astro de rock britânico que teve profunda influência sobre Morrissey e Marr no começo dos anos 1970. O primeiro disco que Marr comprou, aos 8 anos, foi uma cópia do single “Jeepster”, do T.Rex, de novembro de 1971, e no verão seguinte, Morrissey, que havia acabado de completar 13 anos, assistiu ao T.Rex ao vivo no Belle Vue, em Manchester: seu primeiro show pop.

Foi em uma sexta-feira, 16 de junho de 1972. Para valorizar ainda mais a ocasião, naquela semana Bolan estava desfrutando de sua quarta semana no primeiro lugar com “Metal Guru” – a quarta e última canção do T.Rex a alcançar o topo das paradas britânicas e que, mais tarde, serviria de base musical para PANIC, dos Smiths. Enquanto o recém-adolescente Morrissey tentava decidir qual roupa vestir para ver o T.Rex – ele acabou escolhendo um paletó de cetim roxo –, Marr ainda estava se recuperando do choque de ver Bolan tocar seu mais novo hit no *TOP OF THE POPS* algumas semanas antes, algo que fez com que ele partisse totalmente histérico em sua bicicleta, percorrendo muitos quilômetros até perceber que havia se perdido, o que virou uma história famosa. No dia seguinte, ele e um amigo roubaram glitter para passar no rosto em uma homenagem.

A vida de Morrissey estava prestes a ser mudada de modo parecido quando seu pai o deixou na porta do local do show. “Acho que ele pensou que eu seria morto e acenou como se fosse a última vez em que me veria vivo”, relembrou Morrissey. “Deve ter sido como perder seu filho para uma seita e talvez tenha sido

exatamente isso... foi um momento de muitas mudanças". Naquele verão, Bolan teve seu melhor momento de "T.Rextasy", algo equivalente à beatlemania no país, que o jovem Morrissey viu pessoalmente. Mais tarde, ele diria não ter conseguido escutar nem uma nota das músicas acima dos gritos dos apóstolos de Bolan que desmaiavam. "Foi incrível, porque as pessoas literalmente estavam praticamente quebrando o pescoço contra o palco. Bem radical. E uma lembrança para guardar".⁷ Quando seu pai o pegou mais tarde, o jovem Steven já era um filho diferente daquele de horas antes. O guru do metal havia falado: seu bajulado evangelho seria agora seguido por Morrissey.

Para Bolan, que tinha apenas 24 anos, aquele sucesso e aquela adulação não tinham ocorrido da noite para o dia. Seu nome verdadeiro era Mark Feld, nascido em Hackney, Nordeste de Londres, em 30 de setembro de 1947; James DEAN morreu quando ele completou 8 anos. Crescendo na época do desenvolvimento do rock'n'roll, no fim dos anos 1950, sua carreira começou em meados dos anos 1960, mudando radicalmente de rumo, e suas influências do momento indo do folk de Dylan ao pop mod e ao R&B psicodélico com o grupo John's Children (que se reuniria décadas depois com Boz BOORER, obcecado por Bolan, na guitarra). Em 1968, Bolan se uniu com o tocador de bongô Steve Peregrin Took para formar a dupla de folk-rock Tyrannosaurus Rex. Incentivados pelo DJ John PEEL, eles seriam conduzidos a seu destino pelo produtor TONY VISCONTI em quatro álbuns subsequentes, entre julho de 1968 e março de 1970. No quarto, A Beard of Stars, Took havia sido substituído por Mickey Finn quando a influência de folk-rock inicial mudou a favor de Finn, com Bolan se eletrificando cada vez mais em todos os sentidos possíveis da palavra.

Em dezembro de 1970, um quinto álbum homônimo anunciou o novo nome abreviado de T.Rex. Foi precedido pelo single "Ride a White Swan", o primeiro a estabelecer os elementos básicos do glam rock, seu riff roubado descaradamente por Alain WHYTE como base para "CERTAIN PEOPLE I KNOW", de Morrissey. Em janeiro de 1971, apenas o saco de ossos geriátrico Clive Dunn a impediu de chegar ao topo da parada. A era de ouro da T.Rextasy havia começado e

duraria mais dois anos e meio com outros dez grandes sucessos, incluindo o quarteto imaculado de primeiros lugares com "Hot Love" (março de 1971), "Get it on" (julho de 1971), "Telegram Sam" (fevereiro de 1972) e o que Morrissey chamou de "momento de completa perfeição de Bolan", "Metal Guru" (maio de 1972). O mesmo período testemunhou a chegada ao 1o lugar do álbum Electric Warrior (setembro de 1971), com a original "COSMIC DANCER", que mais tarde ganhou um cover de Morrissey.

Apesar de ter sido Bolan com toda a sua elegância glitter, rosto maquiado, cabelos encaracolados, roupa e gestos extravagantes que atraiu Morrissey, seus discos preferidos são predominantemente aqueles da era pré-T.Rextasy que ele redescobriu depois; em especial os dois primeiros álbuns do Tyrannosaurus Rex de 1968 – o disco de estreia absurdamente intitulado My People Were Fair and Had Sky in Their Hair... But now they're Content to Wear Stars on Their Brows, e o comparativamente mais fraco Prophets, Seers and Sages, The Angel of the Ages – juntamente com o T.Rex de 1970. O fato de ele especificar este último é especialmente interessante diante de "The Visit", com o vocal característico de Bolan em "truly I do love you" muito parecido com o grito equivalente de Morrissey em "LATE NIGHT, MAUDLIN STREET". Ao escolher uma faixa de Bolan para sua compilação UNDER THE INFLUENCE, de 2003, ele também preferiu o Tyrannosaurus Rex, escolhendo a enebriante faixa "Great Horse", de A Beard of Stars.

O ápice de Bolan já havia passado quando Morrissey procurou seu ídolo para pedir um autógrafo, em 1975. O guru do metal se recusou. Isso não surpreende muito vindo de Bolan, o homem, como disseram pessoas como Tony Visconti. Todas as evidências apontam a imagem vulgar de um egomaníaco tirânico cuja visão da realidade era distorcida pelo álcool, pela cocaína e por uma incapacidade única de reconhecer como sua arte havia estagnado. Em 1974, Bolan estava se tornando embaraçosamente uma versão ruim não só de si mesmo, mas de seu arquirrival David BOWIE. Dezoito meses depois de Ziggy Stardust and the Spiders from Mars, Bolan lançou a clara resposta Zinc Alloy and the Hidden Riders of Tomorrow; mas, por ser Bolan, ele não poderia parar por aí, acrescentando o subtítulo fútil A

Creamed Cage in August. Esse mesmo álbum seria seu último produzido pelo agora amargurado Visconti. Em sua autobiografia de 2007, *Bowie, Bolan and the Brooklyn Boy*, Visconti confessou: "Depois de tantos anos, finalmente consegui deixar para trás a raiva que vinha alimentando devido à maneira como ele [Marc] maltratava a sua banda e a mim mesmo – o que ficou pior durante o declínio de sua popularidade."

Morrissey concordou que a "velocidade de seu declínio" ainda o assustava, apesar de ser uma generalização muito grande (e infelizmente muito comum) rejeitar tudo o que Bolan gravou depois de 1973. Procurando entre *Zinc Alloy*, *Bolan's Zip Gun*, *Futuristic Dragon* e seu último, *Dandy in the Underworld*, de 1977, ainda podem ser encontradas pérolas entre as ideias antigas.

Seis meses depois do último lançamento, Bolan morreu em um acidente de carro. Ele era o passageiro de um Mini dirigido por Gloria Jones que colidiu com uma árvore (um sicômoro) em Barnes, Sul de Londres, no dia 16 de setembro de 1977, um mês após a morte de Elvis PRESLEY. A morte de Bolan, apesar de trágica, deu a ele exatamente o que ele vinha procurando nos últimos quatro anos; é um triste lembrete do tamanho de sua queda comercial o fato de, um mês antes do acidente, ele ter lançado o single "Celebrate Summer", que nunca chegou às paradas. Ao morrer aos 29 anos, ele assumiu um lugar permanente na elite dos mártires do rock'n'roll.

Ao formar os Smiths, o gosto por Bolan foi outro ponto de reforço das fundações da amizade entre Morrissey e Marr. O cantor, posteriormente, contaria uma experiência sobrenatural com Bolan depois do show do grupo no Brixton Academy, em outubro de 1986. Quando era conduzido para a saída da casa de shows, de repente percebeu um enorme pôster de Bolan na área do camarim. "Ele olhava em minha direção", contou Morrissey. "Ele estava me olhando diretamente e, para mim, foi um momento místico muito estranho. Era como se ele estivesse quase encarando. Senti um arrepio na espinha."

O fantasma glitter de Marc Bolan continua a assombrar a carreira de Morrissey, de "Cosmic Dancer" e "Certain People I Know" (incluindo seu single promocional com uma homenagem ao T.Rex no

encarte feito por Linder STERLING) até seu prefácio para a biografia de Bolan, de 1992, *Wilderness of the Mind*, e seu próprio trabalho com Visconti. “Não sei teorizar com inteligência a respeito de Marc”, disse Morrissey. “Eu apenas o adorava.” [20, 139, 168, 290, 389, 394, 422, 428, 569]

bomba H (bomba de hidrogênio), No programa da turnê de divulgação de Kill Uncle, em 1991, Morrissey respondeu à pergunta de como gostaria de ser lembrado. “Como a resposta de Manchester à bomba de hidrogênio.” Esse comentário possivelmente foi adaptado de *Up the Junction*, de Nell Dunn, no qual a frase “A resposta britânica à bomba de hidrogênio” aparece no Capítulo Dois. [141, 306]

Bona Drag, Primeira coletânea da carreira solo de Morrissey, lançada em outubro de 1990, chegou ao 9o lugar da parada britânica: “PICCADILLY PALARE”, “INTERESTING DRUG”, “NOVEMBER SPAWNED A MONSTER”, “WILL NEVER MARRY”, “SUCH A LITTLE THING MAKES SUCH A BIG DIFFERENCE”, “THE LAST OF THE FAMOUS INTERNATIONAL PLAYBOYS”, “OUIJA BOARD, OUIJA BOARD”, “HAIRDRESSER ON FIRE”, “EVERYDAY IS LIKE SUNDAY”, “HE KNOWS I’D LOVE TO SEE HIM”, “YES, I AM BLIND”, “LUCKY LISP”, “SUEDEHEAD”, “DISAPPOINTED”.

Os primeiros dezoito meses da carreira solo de Morrissey foram triunfantes: quatro singles consecutivos nas primeiras posições da parada, um álbum na primeira posição e seu retorno ao palco em WOLVERHAMPTON. Mas no verão de 1989, a lua de mel terminou. Stephen STREET, Mike Joyce e Craig GANNON o haviam deixado devido a divergências financeiras distintas. Morrissey enfrentava os anos 1990 sem um parceiro de composições, sem banda e sem produtor. A saída de Street deixou Morrissey mais vulnerável, ainda que, por algum tempo, o cantor tenha seguido adiante e gravado “Ouija Board, Ouija Board”, de Street, sem ele. O relativo sucesso dessa gravação, antes do ataque dos críticos, deu certo incentivo em relação ao futuro imediato de Morrissey. Sua melhor, senão única, opção foi empregar, ao mesmo tempo, uma série de parceiros

diferentes e músicos de estúdio de confiança, deixando o resto para os produtores de "Ouija Board", Clive LANGER e Alan Winstanley.

Assim, teve início o que Morrissey pretendia que fosse seu segundo álbum solo. A banda era formada pelo baterista Andrew PARESI, do VIVA HATE (que voltou à banda depois de ser brevemente substituído por Joyce), o guitarrista Kevin ARMSTRONG (que havia mostrado seu valor nas sessões de "Ouija Board" e que agora dava sugestões nas músicas) e o ex-baixista dos Smiths, Andy ROURKE, que, diferentemente de Joyce e de Gannon, havia resolvido a disputa financeira com Morrissey fora dos tribunais e agora atuava como seu parceiro. Para ajudar no repertório, Langer foi convidado a enviar demos.

As gravações começaram no inverno de 1989, no Hook End Manor, por cujo charme histórico Morrissey já havia se interessado durante as breves sessões de "Ouija Board". "O ambiente fazia com que ele se sentisse mais confiante", disse Paresi. "No começo, tudo indicava que seria ótimo." Com pouco planejamento, o álbum tomou forma conforme Morrissey demonstrava pouco favoritismo ao escolher praticamente o mesmo número de músicas das demos de Langer, Armstrong e Rourke. Ele também havia escolhido um título, Bona Drag, uma referência aos programas de rádio dos anos 1960 de Julian e Sandy que, da mesma forma, inspiraram duas de suas faixas programadas, "Piccadilly Palare" e "STRIPTease WITH A DIFFERENCE". No "palare", linguajar cheio de gírias, "bona drag" literalmente significa "boas roupas". (Ver também CARRY ON, IV – WILLIAMS.)

Foi apenas com o lançamento em novembro de "Ouija Board" – seu primeiro single solo que não ficou entre os dez primeiros lugares no Reino Unido, malvisto pela crítica – que a confiança de Morrissey sofreu um baque. "A divulgação de 'Ouija Board' o afetou terrivelmente", confirmou Armstrong. "Por isso Bona Drag nunca foi finalizado. Ele ficou extremamente deprimido. Passou muito tempo trancado em seu quarto." Quando o progresso estagnou, enquanto Morrissey se consolava, sua banda jogava boliche em Reading, animada pelo estoque de remédios de Rourke. "Gastamos tempo e dinheiro equivalentes a um álbum todo", disse Winstanley, "mas no fim, simplesmente não tínhamos material decente para um álbum".

Das sete faixas finalizadas, cinco foram divididas entre os dois singles seguintes e seus lados B (“November Spawned a Monster” e “Piccadilly Palare”) enquanto “Striptease” e “OH PHONEY”, de Armstrong, foram engavetadas por tempo indeterminado.

Em vez disso, Bona Drag surgiu mais tarde do que o esperado como uma coletânea incluindo os primeiros sete singles solo de Morrissey, e, mais ou menos, um lado B de cada um deles. “Inicialmente, era para o resto do mundo”, disse Morrissey, “mas a Emi estava determinada a lançá-lo aqui”. Isso se revelou uma estratégia inteligente, bem recebida pela maioria dos críticos e prova forte da abrangência musical e da amplitude lírica dos primeiros três anos de Morrissey como artista solo. Em termos de composição, Bona Drag foi uma coleção ainda mais forte do que Viva Hate (apesar de ambos trazerem “Suedehead”⁸ e “Everyday is Like Sunday”), habilmente sequenciadas e até dando à injustamente criticada “Ouija Board” um contexto digno de reavaliação. O álbum também ajudou a resgatar material de qualidade como “Hairdresser on Fire” e “Will Never Marry” do mero *status* de lado B, permitindo que ganhassem posições de maior destaque na discografia de Morrissey.

Seu impacto cumulativo foi tão forte, que Bona Drag foi um bom presságio para a carreira fonográfica de Morrissey nos anos 1990, uma posição que ele mesmo considerava “uma das coisas mais desafiadoras e interessantes que tinham acontecido à música pop britânica”. Quando Bona Drag chegou às lojas, ele já estava se antecipando, gravando seu segundo álbum, KILL UNCLE: o começo dos anos 1990 estava, de fato, prestes a ser mais “desafiador” do que Morrissey poderia ter imaginado. [1, 15, 25, 29, 70, 138]

Boorer, Boz (guitarrista e parceiro de Morrissey, 1990–), Nenhum músico trabalhou por mais tempo nem com mais lealdade com Morrissey do que Martin James Boorer. Apesar de seus créditos de parceria serem menos numerosos do que os de Alain WHYTE, como diretor musical e consultor técnico, Boorer é a peça principal na banda de Morrissey.

Nascido em Edgware, Middlesex, em 1962, Boorer compartilhava com Morrissey o interesse de juventude por Marc BOLAN e comprou o single "Get it on", do T.Rex, aos 9 anos. Seu talento musical, aparentemente, surgiu cedo, pois ele era competente no que dizia respeito a gravações e também no clarinete antes de aprender a tocar guitarra, aos 12 anos. O apelido "Boz" – nada a ver com o pseudônimo do jovem Charles DICKENS – surgiu no colégio, abreviatura de "Bozzy Boy"⁹. Ele tinha apenas 15 anos quando formou seu primeiro grupo, The Cult Heroes. Extremamente influenciado pelo rockabilly dos anos 1950, mas com som "punk demais", eles mudaram o nome para The Polecats e acabaram assinando com a Mercury Records para liderar o *revival* do rockabilly britânico no começo dos anos 1980.

Enquanto Morrissey ainda estava trancado entre as quatro paredes de seu quarto em Stretford, em 1981, Boorer, três anos mais jovem, já estava na parada das 40 mais, fazendo discos com TONY VISCONTI (produtor do cover que The Polecats fizeram de "Jeepster", de Bolan). O grupo de Boorer chamou a atenção de Morrissey e não foi poupado de sua raiva nem de sua frustração. Aborrecido pelo cover que eles fizeram de "John, I'm Only Dancing", de BOWIE (35o lugar, abril de 1981), ele disse em carta ao amigo de correspondência Robert MACKIE: "Se eles REALMENTE tivessem imaginação, dariam um tiro neles mesmos." A vida do próprio Morrissey teria transcorrido de modo muito diferente se isso tivesse acontecido.

Morrissey conheceu Boorer no inverno de 1990, quando planejava seu "miniálbum de rockabilly", que acabou cancelado, depois de terminar KILL UNCLE. "Eu apresentei Boz a Morrissey", explica o amigo deles em comum, Cathal SMYTH. "Clive [LANGER] me disse que Morrissey queria formar uma banda de rockabilly, então me convidou, por eu ser a única pessoa que ele conhecia dentro do rockabilly. Eu disse a ele: 'Não sou o homem que você procura. Esse homem é Boz'. Isso mudou a vida de Boz." A primeira sessão de Boorer com Morrissey foi em dezembro de 1990, para "PREGNANT FOR THE LAST TIME", convidado para juntar sons de guitarra dos anos 1950 à guitarra de Mark NEVIN.¹⁰ Foi totalmente por acaso que Boorer, posteriormente, tornou-se guitarrista permanente de Morrissey,

quando Nevin não pôde participar da turnê de KILL UNCLE, de 1991. Dos quatro jovens músicos de rockabilly recrutados, Boorer era o mais velho e mais experiente; não tinha 29 anos completos, mas tinha quase 14 de experiência em turnês e em estúdio. Como Smyth disse: "Boz é um cara comprometido, trabalhador e talentoso".

Nos shows, as poses bem treinadas de rockabilly, giros e *duck-walks* deram vigor à turnê de Kill Uncle, como pode ser visto no vídeo LIVE IN DALLAS. Como parceiro, Boorer não teve muita participação no primeiro disco de Morrissey no qual trabalhou, YOUR ARSENAL, de 1992, fazendo sua estreia como compositor com os dois lados B de seu single final, "CERTAIN PEOPLE I KNOW", entre eles a solene "JACK THE RIPPER".

Ele se mostrou totalmente em VAUXHALL AND I, com a criação das cruciais "NOW MY HEART IS FULL" e "SPEEDWAY", e o single de sucesso "THE MORE YOU IGNORE ME, THE CLOSER I GET".

Estilisticamente, as melodias de Boorer costumam ter uma qualidade sombria e dramática, exemplificada por "Jack the Ripper" e "Speedway", ainda que, como Whyte, ele não seja avesso ao sentimentalismo, seja em "Now my Heart is Full" ou na posterior "COME BACK TO CAMDEN". Morrissey distingue o trabalho de Boorer do de Whyte como sendo mais "ligado a ritmos pulsantes", o que certamente pode ser dito a respeito dos singles "SATAN REJECTED MY SOUL" e "THAT'S HOW PEOPLE GROW UP". Em 2006, o cantor disse que "READER MEET AUTHOR" foi "o melhor de Boz" até aquele momento.

Como Morrissey costuma fazer, as canções de Boorer são escolhidas de uma série de demos instrumentais, e a melodia às vezes é modificada de acordo com as ideias do cantor, mas geralmente mantém o mesmo arranjo. Cathal Smyth diz que "Boz escreve o que ele sente que é desejado e não segue totalmente sua criatividade original", o que pode ser verdade, mas provavelmente também se aplica a todos os parceiros de Morrissey pósNevin. O próprio Boorer tem descrito como ele "tenta não enfatizar melodias fortes" nas demos que oferece. Mesmo assim, as criações de Boorer às vezes são mais experimentais do que seus críticos pensam. A atmosfera captada em sua demo original de "Now my Heart is Full" foi tão difícil de recriar, mesmo para um produtor experiente como

Steve LILLYWHITE, que teve de aparecer como *sample* na gravação finalizada. Dizem que a criação mais ambiciosa de Boorer até hoje é "THE TEACHERS ARE AFRAID OF THE PUPILS", que teve como base um *loop* de percussão de hip-hop com um *sample* da Quinta Sinfonia de Shostakovich.

Músicos como o baixista Jonny BRIDGWOOD e o baterista Spencer COBRIN admitiram que uma rivalidade talvez inevitável entre Boorer e Whyte surgiu no passado, apesar de Morrissey negar veementemente qualquer insinuação de favoritismo. Até agora, Boorer não escreveu metade de um disco de Morrissey, apesar de sua presença ser mais notada em Vauxhall and I, YOU ARE THE QUARRY e em YEARS OF REFUSAL. Morrissey também explicou que apesar de Boorer não ter contribuído em RINGLEADER OF THE TORMENTORS, de 2006, "foi o álbum no qual Boz esteve mais envolvido e no qual teve enorme influência".

Deixando seu talento de criação de lado, Boorer, como músico, enriqueceu o trabalho de Morrissey com clarinete, saxofone e banjo e fez enorme diferença como arranjador e eventual engenheiro de som, produzindo sozinho "INTERLUDE", de 1994. "Boz fica o dia inteiro ligado", disse Morrissey, "e se estiver com disposição, Boz deixa todo mundo comendo poeira".

Além dos compromissos com Morrissey, Boorer tem mantido uma carreira à parte no circuito de rockabilly internacional com diversos grupos, incluindo seu Boz & The Bozmen, um renovado The Polecats e The Shillelagh Sisters, formado com sua esposa, Lyn, com quem tem duas filhas; a mais velha, Billie-Rose, pode ser vista no vídeo de "The More you Ignore Me" vestindo uma camiseta do ANGELIC UPSTARTS. Ele também compôs e gravou, com Kirsty MACCOLL, Adam Ant e teve papel ativo na volta do John's Children, antigo grupo dos anos 1960 de seu ídolo Marc Bolan. Resumindo Boorer em 2007, Morrissey o descreveu como "companhia perfeita, além de ser muito engraçado", dizendo que a amizade deles era "longa e preciosa". [4, 5, 15, 22, 36, 40, 66, 92, 242, 245, 272, 334]

"Born to Hang" (Morrissey/Nevin), Sobra de estúdio não finalizada de dezembro de 1990. Gravada no Hook End Manor juntamente com "Pregnant for the Last Time" para um projeto de miniálbum de rockabilly, "Born to Hang" foi a eulogia animada de Morrissey sobre seu próprio afastamento da vida cotidiana. "I'll never have to live like you" ("Nunca terei de viver como você"), canta, recusando a ideia de filhos e um casamento sem amor e disposto a ir à força acreditando que "o laço vai se afrouxar naturalmente". Jonny BRIDGWOOD deu à faixa o toque necessário dos anos 1950 com algumas escalas de contrabaixo poderosas, enquanto Nevin e Boz BOORER contribuíam com suas guitarras intensas. Infelizmente, a mudança de opinião de Morrissey em relação ao projeto de rockabilly o relegou ao esquecimento. "Born to Hang" não é de jeito nenhum um clássico perdido. Teria sido um bom lado B e certamente tinha energia suficiente para funcionar bem ao vivo. [4, 22, 25]

Bowie, David, Morrissey teve muitos ídolos que, se fossem retirados de sua constituição artística, como se fossem genes, deformariam drasticamente o que restasse. Certamente Oscar WILDE e os NEW YORK DOLLS, provavelmente James DEAN, talvez um pouco menos NICO. Mas nenhum gene é mais essencial à formação de Morrissey do que Jean Genie em pessoa. O messias leproso. O duque branco e magro. O gnomo risonho. O único e inigualável garoto de Brixton, David Robert Jones. Ou como ele mesmo se apresentou em uma entrevista coletiva em 1987: "Eu sou David Bowie, vocês não são".

Morrissey descreveria Bowie como "um modelo para uma carreira fantástica", que essencialmente, foi o que ele lhe deu: a chocante ambivalência sexual; a relação messiânica entre fã e astro; a mistura cultural, copiando e colando referências de todas as partes; mas, principalmente, o modelo culto porém glamoroso, o indiferente porém tangível ícone pop inglês, um mito por si só. "Ele mudou o

pop britânico de modo muito perigoso”, explicou Morrissey, “por causa de sua aparência e das coisas que dizia”.

Foi graças a Bowie, contou Morrissey, que seu nome foi publicado pela primeira vez na imprensa especializada em música, em 1972, quando a publicação inglesa semanal *Sounds* fez um concurso para dar uma cópia do próximo disco de Bowie, *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, e o nome dele estava entre os vencedores. “Eu havia comprado o single ‘Starman’ [de abril de 1972]”, explicou ele, “mas não sabia nada sobre David, e não tinha sequer visto uma foto dele”.

Ziggy Stardust foi o quinto álbum de Bowie, de 25 anos, em cinco anos. Nascido no dia 8 de janeiro de 1947 (no mesmo dia que Shirley BASSEY e Elvis PRESLEY), ele tocava em grupos desde os 15 anos, e lançou seu primeiro single em 1964, “Liza Jane”, com seu nome verdadeiro, Davie Jones, com seu grupo de R&B, The King Bees. Ele se tornou David Bowie com a pérola mod-pop de 1966, “Can’t Help Thinking about Me”, um pouco antes de entrar em sua “fase Anthony NEWLEY” de *vaudeville* psicodélico inglês, que teve seu ápice com o engraçado “The Laughing Gnome”, de 1967, que mais tarde entrou em uma fita de intervalo de Morrissey na turnê de KILL UNCLE.

O Bowie real e famoso só surgiu em seu segundo disco, de 1969, com seu próprio nome como título (rebatizado de Space Oddity em homenagem a seu famoso carro-chefe), o primeiro dele a ser produzido por seu colega de quarto, TONY VISCONTI. Eles voltariam a trabalhar juntos no *The Man who Sold the World*, de 1970, o primeiro a trazer Mick RONSON na guitarra e o disco de Bowie de que Morrissey mais gosta. “O primeiro lado, principalmente, é conhecimento musical puro”, disse ele. Como muitos outros, Morrissey descobriu o álbum depois de seu relançamento pós-Ziggy, em novembro de 1972. Naquela época, ele já tinha visto Bowie em um show no Hardrock, em Stretford, no dia 3 de setembro. O show do Ziggy retornou ao mesmo local durante duas noites no fim de dezembro, assim como Morrissey, de 13 anos. “Bowie, naquela época, era odiado”, lembrou ele, “o que fez com que ele se tornasse totalmente adorado por mim. Eu o vi pela primeira vez em

1972, e foi algo incrível, mas não foi popular de maneira alguma. Analisando como as coisas eram, as pessoas acham que artistas como Bowie e o ROXY MUSIC foram mais populares do que eles realmente eram na época”.

Inspirado, em parte, por Vince Taylor¹¹ – um cantor de rock inglês dos anos 1950 que ficou obcecado por Óvnis e que se considerava um messias –, o alterego Zig-gy Stardust marcou e salvou Bowie, que logo derrotaria seu rival, Marc BOLAN, como o único rei do glam no Reino Unido. Mas seu impacto em Morrissey foi muito mais pesado. “Manchester, naquela época, era repleta de violentos fanáticos por futebol e *skinheads*”, explicou ele, “mas eu vi o surgimento de Bowie como um enorme ato de bravura. Para mim, era preciso coragem para ser David Bowie, não para ser um *skinhead* de merda dentro de um bando... ele simplesmente não estava nem aí. Não era perseguido por nada. Eram as pessoas que se opunham que eram perseguidas. Eu me senti muito contente, apesar de não ter nada que ver comigo me vestir como ele ou imitá-lo”.

Morrissey vai de Space Oddity, produzida por Visconti, e The Man who Sold the World, até Hunky Dory, de 1971 (incluindo “Kooks”, uma possível influência lírica em “SHEILA TAKE A BOW”, dos Smiths), Ziggy Stardust, culminando com Aladdin Sane, de 1973, com a original “DRIVE-IN SATURDAY”. Aos 14 anos, Morrissey assistiu boquiaberto à televisão em junho de 1973 quando Bowie disse a Bernard Falk, do *Nationwide*, da Bbc: “Acredito totalmente no papel que represento... e eu o interpreto com tudo o que tenho, porque é assim que faço minhas apresentações. Faz parte do que Bowie tem de ser. Sou um ator”.

Bowie logo “matou” Ziggy, no palco do Hammersmith Odeon, no dia 3 de julho de 1973, menos de um mês depois de Morrissey adorar mais uma vez a apresentação ao vivo de “Rock ‘n’ Roll Suicide” no Free Trade Hall, em Manchester. Vieram covers em Pin Ups e a ópera glam orwelliana de 1974, Diamond Dog, antes da virada drástica de Bowie na direção do *soul* branco em Young Americans, de 1975 – um álbum que Morrissey culparia “totalmente”

pelo que ele descreveu como, musicalmente, “o pior ano da história social”.

Na verdade, existem poucas evidências de que Morrissey continuou, como ele poderia dizer, “adorando o templo de David” pelo resto dos anos 1970. Nas cartas de Morrissey a seu amigo de correspondência escocês e fã de Bowie Robert MACKIE, ele se gaba por ter visto Bowie se apresentar “14 vezes”¹², a última delas em 3 de maio de 1976, no Wembley Empire Pool, de Londres, promovendo Station to Station. (Até hoje, esse é o único registro de que Morrissey visitou Londres naquela semana, um pouco antes de seu aniversário de 17 anos, e pode ter coincidido com sua tentativa, sem sucesso, de viver na capital, como mencionado em “HALF A PERSON”, dos Smiths, ficando apenas uma semana em um hotel barato.)

As cartas a Mackie também revelam seu gosto por Lodger, de 1979 (o último da “Berlin Trilogy”, com colaboração de Visconti e ENO), especialmente a majestosa faixa de abertura, “Fantastic Voyage”, e Morrissey também provocou Mackie com a mensagem misteriosa do single “Boys Keep Swinging”: “Your bicameral mind... mind your bicameral”. Apesar de suas correspondências com Mackie coincidirem com o lançamento de Scary Monsters, de 1980, os poucos comentários de Morrissey a respeito do material de Bowie foram reservados e pouco entusiasmados, por exemplo: “É muito ruim o fato de ‘Up the Hill [Backwards]’ ser o próximo single.”

Morrissey só conheceu Bowie depois dos Smiths, em 7 de agosto de 1990, no camarim do show de Bowie no Maine Road de Manchester, na turnê “Sound + Vision”, promovida como a última chance de escutá-lo tocar seus maiores sucessos com um *setlist* em parte determinado pelo voto do público por telefone: em uma das ideias mais inspiradas da *NME*, eles começaram uma campanha pedindo às pessoas que escolhessem “The Laughing Gnome”, um pedido que ele infelizmente ignorou. Morrissey posteriormente contou como Bowie lhe deu sábios conselhos de carreira em um momento em que a onda de críticas pós-Smiths começava a se virar contra ele: “Você precisa levantar e revidar”.

Os mundos de Suffragette City e SALFORD LADS CLUB voltariam a colidir mais publicamente em Los Angeles no verão seguinte. Como convidado muito secreto e especial de Morrissey, no show do dia 2 de junho de 1991, no Great Western Forum, Bowie subiu ao palco no bis, para um cover de "COSMIC DANCER", de Bolan, em dueto com Morrissey. Foi uma jogada espetacular para Morrissey, mas igualmente para Bowie, que naquela época precisava de toda a credibilidade que pudesse obter por ter embarcado recentemente em um quase suicídio de carreira que foi o no mínimo polêmico Tin Machine. Dois anos depois, em seu show solo de 1993, pós-Tin Machine, com Black Tie White Noise, Bowie cantou "I KNOW IT'S GONNA HAPPEN SOMEDAY", de Morrissey, que havia prestado homenagem ao clássico de Ziggy "Rock 'n' Roll Suicide". "Acho que ele [Morrissey] é um dos melhores letristas da Inglaterra e um excelente compositor", disse Bowie, que se referiu à canção como "uma brincadeira carinhosa". Sua versão mais gospel da música fez Morrissey "derramar lágrimas de felicidade absoluta".

A relação Bowie/Morrissey seria desgastada a ponto de quase se romper em novembro de 1995, quando eles se uniram em uma turnê por grandes estádios no Reino Unido para promover seus novos discos pela rca: 1.Outside, de Bowie, e SOUTHPAW GRAMMAR, de Morrissey. Naturalmente colocado no papel de coadjuvante, Morrissey subiu ao palco quando os enormes locais estavam pouco ocupados e em sua maioria por fãs de Bowie pouco interessados; sua plateia fiel se reuniu na frente do palco da melhor maneira possível, mas não houve muito clima.

Após dez shows em duas semanas, Morrissey decidiu que já tinha aguentado o suficiente. No dia 29 de novembro, a turnê chegou ao S.E.C.C., de Aberdeen. O grupo fez a passagem de som normalmente e tudo parecia bem até 20 minutos antes do início. "O empresário da turnê entrou no camarim", lembra o baixista Jonny BRIDGWOOD. "Ele chamou todos os envolvidos, todos os membros. Disse que não tocaríamos naquela noite e que o restante da turnê estava sendo cancelado, o que já era bem ruim. E então ele disse: 'Morrissey foi embora e levou o ônibus da turnê'. E foi exatamente o que fez. A meia hora do show, ele simplesmente entrou no ônibus e

mandou o motorista partir. Acho que ele voltou para a casa da mãe, em Manchester. Então, além de não tocarmos naquela noite, ficamos presos em Aberdeen. Todo mundo voltou para o hotel e se embebedou. Depois, no dia seguinte, voltamos para casa de avião, pagando as próprias passagens.” Morrissey, posteriormente, poria a culpa em Bowie por abandonar a turnê. “Ele me colocou sob muita pressão, e eu achei tudo aquilo exaustivo demais”, disse. “Ele foi muito esquisito comigo e me pediu para cantar algumas de suas músicas em meu show, o que eu considerei errado. Eu disse: ‘Não posso fazer isso’. E então ele perguntou se ele podia aparecer no fim de meu show e, em seguida, eu deixasse o palco, para que um show emendasse no outro, para que eu não desse bis. Quando tocamos em Dublin, eu fui embora e ele entrou, e boa parte da plateia ainda gritava o meu nome. Ele estava fazendo o show dele e disse: ‘Não se preocupem, Morrissey vai voltar depois’. Mas eu já estava na estrada, a 100 quilômetros dali. Achei que aquilo fosse o *showbiz* e, na verdade, é bem a cara de David Showie.”

O fato de ele ter cancelado o restante dos shows de abertura para Bowie fez com que a MEN Arena devolvesse o dinheiro de 6 mil ingressos. “Certamente não foi a coisa mais inteligente que fiz em minha carreira”, concluiu ele. “Mas Bowie é, principalmente, um negócio, e eu não consigo imaginar que ele telefone para a própria mãe sem pensar nas implicações que isso pode ter em sua carreira. David se cercou de pessoas muito fortes, e é esse o segredo de seu poder: tudo o que ele faz será visto de uma determinada maneira.”

Depois desse fim amargo, Morrissey comparou Bowie a “um vampiro... sempre à procura de sangue fresco para sugar”, chegando a provocá-lo com humor ao dizer que, ao interromper a turnê, “percebi que na verdade ele achava que eu fosse o cantor do Suede – um verdadeiro horror”. (Ver “MY INSATIABLE ONE”.)

Ainda assim, em parte por meio de seu trabalho subsequente com Tony Visconti, Morrissey acabou exaltando a influência de Bowie com mais intensidade do que nunca. Avaliando o impacto dele como “maior do que o punk, porque ele foi uma revolução de um homem só”, Morrissey também comentou que só por “Starman” e “Drive-In Saturday”, ele podia perdoar Bowie “por qualquer coisa”. Como esse

gene branco e magro é tão essencial para a personalidade e o estilo de Morrissey, ele provavelmente não tem muita escolha. [4, 68, 69, 84, 95, 130, 196, 213, 266, 334, 351, 389, 453, 457, 575]

boxe, O período de dois anos, começando em 1994, aproximadamente na época do lançamento de VAUXHALL AND I, até o final de 1995, ao fim da turnê de SOUTHPAW GRAMMAR, pode ser chamado de “fase de boxe” de Morrissey. Nessa época, ele sempre procurava imagens de boxe para seus encartes de discos e vídeos, falava sobre o esporte em entrevistas e, por fim, incorporou o assunto em suas letras.

Por mais estranho que pareça o fato de esse vegetariano sensível (pelo menos, como a imprensa gostava de retratá-lo) sentir emoção em um esporte de homens seminus trocando socos, o amor de Morrissey pelo boxe foi um sintoma lógico de seus interesses tanto pelos elementos mais rústicos da cultura da classe trabalhadora como uma apreciação estética do físico masculino. “Para mim, é a sensação de *glamour* que atrai”, explicou ele. “O drama – que claramente é enorme, como bem sabe qualquer pessoa que já tenha assistido a alguma luta –, mas basicamente é a agressão que me interessa. Faz com que eu pule da cadeira na hora e parta para as cordas para participar. E me dá muita satisfação, porque na minha vida, obviamente, não existe agressão nenhuma. Existe poquíssima expressão física, além de cantar sobre um palco.”

A primeira referência visual explícita de Morrissey ao boxe foi no vídeo de março de 1994, “THE MORE YOU IGNORE ME, THE CLOSER I GET”, que mostrava a imagem de um jovem lutador com os punhos nus – na verdade, uma foto do ator David Baxter, dos anos 1950, amigo de Terence STAMP, retirada da autobiografia dele, de 1988, *Coming Attraction*. A ambientação do vídeo, um corredor comprido com lâmpadas baixas, também lembra os corredores dos bastidores de um ginásio de boxe comum, como foi mostrado no filme *O Invencível*, de 1949, com Kirk DOUGLAS. Na mesma época, Morrissey foi entrevistado pela revista *Select*, escolhendo fazer a sessão de fotos no ringue do York Hall, em Bethnal Green. A matéria da *Select* foi a primeira menção ao peso supermédio britânico Cornelius CARR,

que mais tarde participou do vídeo de "BOXERS" e da foto de capa do disco *WORLD OF MORRISSEY*. Além de ser um espectador do esporte – supostamente estava na primeira fila da luta de outubro de 1993, no Old Trafford, entre Chris Eubank e Nigel Benn – Morrissey também confessou já ter disputado alguns *rounds* sobre um ringue. "Na luta, você reage instantaneamente", explicou ele. "Seu corpo obedece ao senso de ataque que há dentro da mente. É ótimo."

Sua fase do boxe teve o ápice em 1995 com o single "Boxers", cuja capa no Reino Unido mostrava uma foto do campeão meio-pesado Billy Conn, um irlandês-americano que atuou no fim dos anos 1930 e início dos 1940, retirada de uma edição antiga da revista de boxe americana *The Ring*. O álbum *Southpaw Grammar*, daquele mesmo ano, trazia mais uma foto da *The Ring*, dessa vez do boxeador americano dos anos 1950, o peso leve Kenny Lane, por acaso, um boxeador canhoto (em inglês, também chamado de *southpaw*), que se tornou o pano de fundo da maior parte de sua fatídica turnê de apoio a David BOWIE naquele inverno. Apesar de Morrissey ter usado a imagem de Lane novamente no material de divulgação da turnê de 1999 no Reino Unido, anos depois ele expressou arrependimento por todos os encartes com tema de boxe dessa época, insistindo em que, apesar de ter mostrado as imagens, elas não eram "feitas" por ele; quando o *Southpaw Grammar* foi relançado em 2009, a capa de Lane foi substituída por um autorretrato.

No fim de 1995, ele parecia cansado de exagerar desnecessariamente seu interesse pelo boxe, o que estava rapidamente se tornando um novo *cliché* de Morrissey. "Eu lancei um single chamado 'Boxers' e todo mundo achou que eu era uma autoridade no assunto, e não sou", enfatizou ele. "Apenas gosto do aspecto violento do esporte." Tais afirmações acarretaram críticas justificáveis de que seu interesse no esporte era apenas uma afetação. "Bem, algumas pessoas sempre dirão alguma coisa", respondeu ele. "Não sou um especialista. Sou apenas um cara na multidão que gosta do esporte talvez por um aspecto errado. Mas gosto do lado desagradável. E do fato de ser algo da classe trabalhadora."

O disco *Southpaw Grammar* foi o último respiro do período de boxe de Morrissey, apesar de terem ocorrido *flashbacks* subsequentes. Em turnê pelos Estados Unidos e pela América do Sul em 2000, Morrissey tocou "Boxers" outra vez contra uma projeção de fundo de Kirk Douglas socando seu armário no já mencionado filme *O Invencível*, enquanto, de acordo com as notícias da imprensa, ele ainda era visto "saindo" com ex-boxeadores famosos, como Chris Eubank, um pugilista que ele já havia descrito como "uma máquina arrebatadora".

Mas existe uma nota muito dolorosamente irônica a respeito do amor de Morrissey pelo boxe. As regras do esporte foram devidamente estabelecidas na Inglaterra nos anos 1860 com as "regras de Queensberry" – o mesmo Queensberry pai de Lorde Alfred "Bosie" Douglas e os famosos litigantes que levaram à ruína o ídolo de Morrissey, Oscar WILDE. [40, 54, 114, 153, 217, 378, 490]

"Boxers" (Morrissey/Whyte), 18o single solo de Morrissey, lançado em janeiro de 1995, chegou ao 23o lugar no Reino Unido. Conforme Morrissey foi se interessando cada vez mais por BOXE durante os anos 1990, "Boxers" foi a homenagem musical inevitável a sua nova obsessão, chegando ao ponto de incorporar uma amostra de áudio do comentarista de boxe da Bbc, Reg Gutteridge. Simpatizando com um lutador derrotado na frente de seu público, Morrissey destaca a humilhação pessoal testemunhada pela "esposa cansada" e pelo sobrinho que o adorava cegamente. O boxeador derrotado é apenas mais um de seus personagens trágicos, um perdedor romântico cuja queda física e pública torna-se uma forma perversamente heroica de martírio. Também não seria exagero sugerir que Morrissey tenha se referido ao lutador no ringue como metáfora de sua própria condição de artista. "É uma música muito importante para mim", admitiu ele. "Adoro. É muito, muito próxima a mim."

Com todo o sangue e as lágrimas de sua letra, "Boxers" se agarra a uma melodia que nos vocais de Morrissey e nos acordes sensíveis de Whyte enfatiza a beleza dentro do barbarismo. A canção foi

uma das quatro gravadas em uma sessão de cinco dias no estúdio Olympic, em Londres, em outubro de 1994, todas para o mesmo EP. "Morrissey não estava presente nos primeiros dois dias", contou o baixista Jonny BRIDGWOOD. "Fizemos diversas versões de cada música em diferentes tons e entregamos todas a ele. Então Morrissey apareceu no final e cantou no tom que melhor combinava com ele." As quatro foram pré-mixadas no último dia. "Morrissey gostou delas como estavam", diz o engenheiro Danton Supple. "As pré-mixagens se tornaram as versões finais."

O que seria o EP "Boxers" acabou se transformando em um single de três faixas com a quarta, "SUNNY", deixada para um posterior lado A naquele mesmo ano. O vídeo de "Boxers" ainda fazia referência ao anterior, usando "Sunny" como o nome do lutador fictício que recebe uma surra de Cornelius CARR. Filmado no York Hall, em Bethnal Green, Morrissey fez apenas uma breve participação, na qual é visto apertando a mão de Sunny no fim.

O single precedeu a primeira turnê de Morrissey no Reino Unido em mais de dois anos, em fevereiro de 1995, apesar de não ter alcançado uma posição de destaque na parada. Ao apresentar "Boxers" nos shows, ele lamentou amargamente o destino dela, descrevendo-a como "um enorme sucesso em lugar nenhum". [4, 40, 422]

"Boy Racer, The" (Morrissey/Whyte), 20o single solo de Morrissey (do álbum SOUTHPAW GRAMMAR), lançado em novembro de 1995, chegou ao 36o lugar no Reino Unido. Outra caricatura de Morrissey na mesma linha de "DAGENHAM DAVE", "The Boy Racer" descrevia um típico "bad boy", que dirigia perigosamente e saía com todas as mulheres, provocando a raiva assassina do cantor. Ainda assim, por trás de seu ódio, havia certa inveja – um sentimento que Morrissey explorou mais na música "TEENAGE DAD ON HIS ESTATE". Ele parece um tanto ressentido pelo fato de alguém poder ficar em pé diante de um mictório acreditando segurar "o mundo todo em suas mãos" ("the whole world in [their] hands"). Quando perguntaram a

Morrissey se ele se sentia da mesma forma a respeito de sua masculinidade, ele respondeu secamente: "Não preciso ir em direção ao mictório. Eu já sei".

A pegada mais forte de rock foi um componente vital para confirmar a aspereza musical intencional de Southpaw, mas sofreria como single, dificultado pela falta de novos lados B de estúdio. Mas deu espaço, pelo menos, para um vídeo divertido, uma sequência direta para "Dagenham Dave" (onde "The Boy Racer" foi apresentado pela primeira vez, indo embora com a namorada de Dave no fim), no qual Morrissey é penalizado por ultrapassar o limite de velocidade e é revistado pela polícia. [40, 153]

"Boy with the Thorn in his Side, The" (Morrissey/Marr), Nono single dos Smiths, lançado em setembro de 1985, chegou ao 23o lugar no Reino Unido. Astro da capa: Truman CAPOTE. (Uma versão remixada foi lançada posteriormente no álbum THE QUEEN IS DEAD.)

No verão de 1985, Morrissey completava quase dois anos de fama. "The Boy with the Thorn in his Side" foi seu primeiro conjunto de letras relatando suas experiências pessoais em relação à indústria da música e, nesse caso, suas ansiedades sobre as conclusões equivocadas sobre ele publicadas na imprensa. Essa questão incômoda foi motivo de grande preocupação para ele durante o verão de 1985, o que ficou evidente nas canções escritas nesse período, juntamente com "The Boy", todas elas abordando o mesmo assunto de perspectivas sutilmente diferentes: "RUBBER RING", "BIGMOUTH STRIKES AGAIN" e seu ataque a Geoff Travis, da ROUGH TRADE, "FRANKLY, MR. SHANKLY". Dessas, "The Boy" foi a mais sincera, sem o lado satírico e cínico das outras. Morrissey deixou claro que o "eu" e o "nós" da canção eram ele e os Smiths. "O espinho é a indústria da música", especificou ele. "Todas as pessoas que nunca acreditam em nada do que eu falo, que tentaram se livrar de mim, que não tocavam os discos... acho que chegamos a um estágio no qual sentimos que, 'se eles não acreditam em mim agora, será que um dia acreditarão?' ("If they don't believe me now, will they ever believe me?"). De modo inteligente, o toque metafórico da canção fez com que a maioria dos fãs interpretasse o "nós" como eles

mesmos, transformando "The Boy" em um hino delicado unindo o grupo e a plateia contra os inimigos comuns daqueles que duvidaram do amor de ambos.

Marr lembra a melodia alegre "tocando sem parar no ônibus" durante a turnê de MEAT IS MURDER na primavera de 1985. "Era uma música simples com um espírito simples. A experiência de fazê-la foi como a experiência de ouvi-la. Tranquila e muito simples." Depois de voltar para Manchester no começo do ano, "The Boy" foi gravada no princípio de agosto no ambiente familiar dos estúdios Drone, onde a formação final dos Smiths, com Morrissey, Marr, Rourke e Joyce, tinha tocado junta pela primeira vez para uma demo malsucedida patrocinada pela Emi, em dezembro de 1982. "Foi uma escolha esquisita", explica Marr, "voltar para aquele lugar onde fizemos nossa primeira demo com Andy, principalmente para uma banda que tivera alguns sucessos e que vinha sendo muito celebrada. Mas foi minha ideia, porque estávamos em Manchester, longe da Rough Trade e de toda a imprensa. Aquele tinha sido o motivo para voltarmos para lá, para começo de conversa, para fazer a nossa música, voltar a ser um grupo, sem ninguém espiando". Foi sintomático dessa gravação tranquila o fato de que quando Marr e Rourke descobriram uma marimba no estúdio, o primeiro a usou para incluir uma harmonia improvisada na canção. "Estávamos perdendo tempo tocando o riff de "Under my Thumb", dos ROLLING STONES", lembrou Rourke. "Johnny achou que ficaria bom se nós a utilizássemos, então foi o que fizemos."

Feita para ser uma demo, a gravação acabou se tornando o single seguinte, lançado no fim de setembro para coincidir com uma turnê curta pela Escócia. Pressionado pela Rough Trade, o grupo concordou, ainda que contrariado, em fazer o primeiro vídeo promocional oficial dirigido por Ken O'Neil: uma apresentação com *playback* padrão gravada no mês seguinte no estúdio RAK de Londres, onde eles tinham começado o trabalho preliminar de The Queen is Dead. "Foi horrível", diz Marr, "então, simplesmente nos embebedamos".

Posteriormente, durante as principais sessões de Queen is Dead, Morrissey e Marr decidiram incluir "The Boy" no repertório e

acrescentaram camadas extras de sons eletrônicos de cordas. “Alguns críticos, desde então, disseram que ela não deveria ter entrado no disco”, comentou Marr, “mas eu e Morrissey achamos que seria bom porque, se analisar as outras faixas, verá que precisávamos de um pouco de luz ali. ‘The Boy’ oferece um pouco de alívio necessário”.

“The Boy with the Thorn in his Side” é exatamente isso: os Smiths em seu momento mais leve e brilhante. Ainda assim, a letra simples parece ter mais sentido pessoal para Morrissey: em 2003, ele afirmou que essa era a sua música favorita entre todas que havia escrito, ao lado de “NOW MY HEART IS FULL”. [17, 18, 28, 38, 207, 473]

Bradford, Richard, Ator texano¹³ e astro da capa do single dos Smiths, “PANIC”. A imagem era da série de TV da ITC, do fim dos anos 1960, *O Homem da Valise*, um dos programas favoritos de Morrissey com Bradford como McGill (não tinha o primeiro nome), um “resolvedor de problemas”, investigador americano fumante e grisalho vivendo na Inglaterra.

Descoberto pelo magnata inglês da televisão Lew Grade no filme de 1966 de Arthur Penn *A Caçada Humana*, com Marlon Brando, em *O Homem da Valise*, a abordagem com base em “método teatral” de Bradford fez com que ele se destacasse de heróis de ação rasos da TV na época, como *The Saint* ou *The Avengers*. McGill era um herói existencialista: um solitário ao estilo de Morrissey, mais James DEAN que James Bond, moldado por seus antigos empregadores da CIA, com a sina de levar uma vida de mercenário como matador de aluguel sem mulher e sem casa. Seus bens materiais – aparentemente uma arma, óculos de sol, diversos ternos e roupas de veludo cotelê – são mantidos em uma valise surrada, que dá nome ao programa.

“Brando foi um dos motivos pelos quais eu me tornei um ator”, afirma Brad-ford. “Ele me alertou: ‘Você precisa lutar com esses caras’, ou seja, as pessoas por trás da câmera. Então, foi o que fiz quando cheguei à Inglaterra para fazer *O Homem da Valise*. Eu estava lutando o tempo todo para representar o papel como eu queria. McGill foi concebido para ser um cara engraçado, como

Mickey Spillane, mas eu queria fazer algo que não tinha sido visto na televisão ainda. Mais verdadeiro, mais honesto. Eu não fumo, mas fumei como uma chaminé naquele programa porque eu imaginava que McGill seria o tipo de cara que fumava.”

Outra das características peculiares de *O Homem da Valise* eram as surras às quais McGill era submetido constantemente. “Eu estava muito interessado em mostrar dor de verdade”, explica Bradford. “Eu batia a cabeça no chão de linóleo, de concreto, me arrastava em cima de cacos de vidro, mas, na maior parte do tempo, eles nem sequer moviam a câmera para me filmar. Eu tinha a sensação de ser a única pessoa que se importava com o que estávamos fazendo. O mais triste é que, analisando o passado, agora percebo a liberdade que eu tinha para fazer aquele programa.”

Foram feitos apenas 30 episódios de *O Homem da Valise*, transmitidos na ITV entre setembro de 1967 e abril de 1968, quando Morrissey tinha oito anos. De acordo com o cantor, um dos episódios mais interessantes é “Web with Four Spiders” (“Teia com Quatro Aranhas”), no qual o trabalho de McGill o leva a Manchester. Chegando de trem à Piccadilly Station, ele se aventura em um bar perto de Salford, chamado Gulliver’s: o proprietário é um *gangster* com cicatrizes no rosto interpretado por Fred Elliott, de CORONATION STREET (John Savident).

Quando a série terminou, Bradford voltou para os Estados Unidos. Esforçando-se para encontrar papéis parecidos, ele realizou participações especiais em *Os Waltons*, *Kojak* e, muito depois, em *CAGNEY & LACEY*, como o pai desaparecido de Lacey. “E sim, eu me lembro dos Smiths”, diz Bradford. “Eles quiseram usar a minha foto, e eu concordei. Soube que eles eram uma ótima banda, mas eles me mandaram a capa finalizada sem o disco dentro. Então, nunca escutei ‘Panic.’” [2, 175, 374]

Bragg, Billy, “O bardo narigudo de Barking”, cantor e compositor de letras românticas/políticas que se aproximou dos Smiths e desde então tem trabalhado com frequência com Johnny Marr.

Em 1977, Bragg formou seu primeiro grupo, o Rife Raff, com seu vizinho/melhor amigo Wiggy. Inicialmente inspirado por grupos

como The Faces e THE ROLLING STONES, depois de descobrir The Clash, Bragg mudou de rumo, levando o grupo na direção de um som punk seminal de Essex. Depois de um EP com a Chiswick Records, "I wanna be a Cosmonaut", de 1978, e diversos singles no selo independente que tinham, o Geezer, o Rife Raff acabou em 1981. Sem rumo, Bragg tomou a decisão aparentemente mal calculada de se alistar no exército, abandonando-o depois de completar o treinamento básico pagando uma multa, à qual se referiu como as "£175 mais bem gastas da minha vida".

Em Civvy Street, Bragg corajosamente se relançou como um trovador solitário com uma guitarra. "Naquela época, era considerado normal ser um artista solo, mas apenas com violão", afirma Bragg. "Eu não queria isso – ser um Nick Drake e tocar em bares folk – porque eu sabia que a plateia pela qual eu procurava não estava ali." Uma novidade minimalista para alguns, a simplicidade da apresentação de Bragg destacava a beleza, a intensidade e o brilho do repertório que logo formaria seu miniálbum de estreia de 1983, *Life's a Riot with Spy Vs Spy*. As canções de amor de Bragg emocionavam e divertiam ao mesmo tempo ("Sou um leiteiro de bondade humana, e sempre deixo um litro a mais"), geralmente com tons sociopolíticos, como na profunda "A New England", que mais tarde se tornou um sucesso com Kirsty MACCOLL. O padrinho dos Smiths, John PEEL, rapidamente apoiou Bragg, que caiu nas graças do DJ depois de escutá-lo dizer no ar estar com desejo de comer um biryani de cogumelos, e então aparecer na Bbc Radio 1 uma hora depois com o tal prato de curry picante e uma cópia de seu disco. Felizmente, Peel gostou mais do disco de Bragg do que do biryani e imediatamente deu a ele a primeira sessão de rádio naquele mês de agosto; não se sabe ao certo se o músico de *skiffle*, Lonnie Donegan, de quem Peel gostava muito, teve alguma influência subliminar obscura.

Bragg conheceu os Smiths em fevereiro de 1984, abrindo o show deles no London Lyceum, onde, nos bastidores, de acordo com Bragg, Morrissey e Marr o parabenizaram pela estreia. A greve dos mineradores daquele ano afetou Bragg profundamente, cujas canções acabariam se tornando mais políticas, como ficou claro em

seu segundo álbum, *Brewing up with Billy Bragg*, e o EP de 1985, "Between the Wars" (15o lugar em março de 1985). Em junho de 1985, Bragg abriu de novo um show dos Smiths na primeira turnê americana do grupo, durante a qual apresentou uma versão *cover* de "JEANE", canção que o grupo já tinha deixado de fora do *setlist*. Incentivada pela interpretação de Bragg, a banda voltou a incluí-la no set no meio da mesma turnê. Bragg gravaria ainda duas versões diferentes de "Jeane", uma mais "agressiva", como de hábito, em uma sessão para Peel, em setembro de 1985, e outra, com arranjo mais lento, utilizada como lado B.

O bom relacionamento de Bragg com Marr levou ao breve envolvimento dos Smiths com a turnê de janeiro de 1986 do RED WEDGE (ver verbete). Marr também realizou uma participação especial no terceiro disco de Bragg, produzido por John PORTER, *Talking with the Taxman about Poetry*, dando um floreio ao estilo dos Smiths a "Greetings to the New Brunette" – com Kirsty MacColl e lançado como single – e impregnando "The Passion" com magia similar. Durante a gravação de *Taxman*, Bragg escutou casualmente Marr tocar os acordes do cover de 1967 da banda Four Tops "Walk Away Renee", de The Left Banke, uma das canções favoritas de sua infância da coleção de singles de sua mãe. Bragg decidiu gravar o arranjo de Marr, com violão ao estilo da versão de "BACK TO THE OLD HOUSE" em *HATFUL OF HOLLOW*, acrescentando seu monólogo a respeito da perda da mulher de seus sonhos para o "Sr. Cabeça de Batata". Intitulada "Walk Away Renee (Version)", ela rendeu um bom lado B para o dramático single "Levi Stubbs' Tears", de Bragg (a canção recebeu esse nome em homenagem ao vocalista do Four Tops). Marr foi citado no encarte do single com o curioso pseudônimo de "Duane Tremelo".

Afetado pelo fracasso de *Red Wedge* depois da terceira vitória consecutiva de Thatcher nas eleições, em 1987, Bragg deu um tempo na política com o *Workers Playtime*, de 1988, a dissecção romanticamente dolorida de uma relação de longa data recentemente terminada. Veio depois de um single que não parecia ter possibilidades de chegar ao número um, depois que a versão de Bragg da canção "She's Leaving Home", dos BEATLES, foi lançada em

um lado A duplo com um cover de "With a Little Help from my Friends", do Wet Wet Wet, ambos escolhidos da compilação da instituição de caridade ChildLine, patrocinada pela *NME*, Sgt. Pepper Knew my Father, para a qual Morrissey também foi convidado a participar, mas recusou.

Ao redescobrir sua força política com The Internationale, dos anos 1990 (incluindo "I Dreamt I Saw Phil Ochs Last Night"), Bragg se reuniu com Marr para seu "grande álbum de pop", Don't Try this at Home, de 1991, com Kirsty MacColl e Michael Stipe. Marr coproduziria e contribuiria para "Cindy of a Thousand Lives" e a primeira composição de Bragg/Marr, "Sexuality". "Originalmente, 'Sexuality' se parecia com 'Louie, Louie'," diz Bragg. "Mas Johnny chegou, se apoderou dela e começou a tocar belos acordes em cima. Depois, ele a levou de volta a Manchester e mexeu nela, e trouxe de volta esse belo exemplo de pop. Como Johnny havia aumentado o nível, tivemos de criar o álbum ao redor disso e tentar colocar tudo no mesmo nível." "Sexuality" foi um sucesso modesto no verão de 1991, chegando ao 27o lugar e saindo das paradas quando "PREGNANT FOR THE LAST TIME", de Morrissey, entrou.

Bragg se reuniria com Marr de novo em 1997, reciclando uma melodia que o guitarrista tinha dado a ele alguns anos antes como base de "The Boy Done Good", lançada como single, e no minialbum Bloke on Bloke, que também tinha o *cover* de Bragg de "NEVER HAD NO ONE EVER", dos Smiths. Os anos 1990 terminaram com a colaboração de Bragg com a banda americana Wilco e a filha do lendário cantor de protestos americano Woody Guthrie, que encomendou a ambos músicas para as letras "perdidas" de seu pai. O projeto rendeu dois álbuns aclamados pela crítica, os volumes um e dois de Mermaid Avenue.

Ainda escrevendo e gravando, nos últimos anos, Bragg tem priorizado sua atividade política, desafiando noções nacionalistas inglesas e de identidade nacional, o tema de seu álbum England, Half-English, de 2002, e seu livro de 2006, *The Progressive Patriot*. O principal objetivo de Bragg nessa área é a promoção da Inglaterra como uma nação multicultural como meio de contra-atacar a propaganda oportunista de extrema direita em uma década de fortes

problemas raciais. Conseqüentemente, Bragg critica muito os comentários de Morrissey a respeito da imigração e reprovou a entrevista considerada racista dada à *NME*, em 2007. Mas sua admiração por Morrissey como letrista não é afetada por tal discórdia política. Sempre muito engraçado nos shows, entre as histórias favoritas que Bragg tem para contar sobre Morrissey há uma em que Morrissey o convidou para ficar em sua casa, certo Natal. De acordo com o relato bem ensaiado de Bragg, ele foi acomodado em um quarto de hóspedes do andar de cima, onde descobriu que por baixo do lençol havia uma proteção de plástico, para o caso de ele urinar na cama. Bragg também afirmou ter acordado no meio da noite e encontrado outro convidado, o vocalista do Bronski Beat/Communards, Jimmy Somerville. [3, 20, 94, 124, 315]

Brand, Russell, Comediante nascido em Essex, além de ator, é apresentador de televisão e rádio, escritor e apóstolo devotado de Morrissey. Ex-viciado em heroína que também passou por tratamento contra o alcoolismo e a compulsão sexual, Brand é conhecido por sua aparência peculiar, desgrenhada, ao estilo do personagem alemão Struwwelpeter, às vezes descrito como “Edward Mãos de Tesoura sem a tesoura”, e é tido como um dos talentos cômicos mais originais, inteligentes e provocantes do novo milênio. Ele conheceu Morrissey em dezembro de 2006, quando entrevistou o ídolo em seu programa de rádio na Bbc Radio 2 e o convidou para tocar uma música em seu programa do Channel 4, que ficou no ar por pouco tempo, o *Russell Brand Show*. Morrissey imediatamente retribuiu a homenagem, apresentando-se como “Russell Brand” ao público de seu show na Wembley Arena naquele mesmo mês.

Brand admitiu em suas apresentações *stand-up* que às vezes chicoteia com o cabo de seu microfone em homenagem ao cantor, e que também deu o nome Morrissey a seu gato. No fim de 2007, houve rumores de que Brand participaria do vídeo de “THAT’S HOW PEOPLE GROW UP”, mas Morrissey mudou de ideia no último minuto. Naquele mesmo ano, Brand publicou sua autobiografia de sucesso, *My Booky Wook* (ou, como Morrissey se referiu a ela posteriormente,

"*My Story Wory*"), na qual ele citou uma frase de "NOWHERE FAST", dos Smiths, e deu a um capítulo o título de "Hare Krishna Morrissey" (referindo-se a seu gato).

Em janeiro de 2008, Brand, juntamente com o comediante David Walliams e o apresentador Jonathan Ross, da Bbc, tentou acalmar o público irado na quarta noite do show de Morrissey no London Round, quando o cantor abandonou a apresentação depois de quatro músicas por conta da garganta inflamada. Na mesma semana, em sua coluna sobre futebol no *Guardian*, Brand contou uma história divertida a respeito de uma vez em que ele, sem querer, comparou Morrissey a Hitler na presença do cantor durante uma discussão a respeito do WEST HAM; o texto entrou no livro de 2008 que reúne suas colunas, *Articles of Faith*.

Mais tarde, naquele mesmo ano, Morrissey voltou como convidado ao programa Radio 2, de Brand, onde se esquivou de todas as perguntas mais delicadas, obrigando Brand a preencher as lacunas contando mais histórias sobre quando foi a um pub com o cantor e este se recusou a explicar a referência a *O Pior dos Pecados* em "NOW MY HEART IS FULL", direcionando a conversa para o sitcom dos anos 1970 *Man about the House*. A entrevista terminou com Morrissey "forçando" Brand a cantar o hino do West Ham, "I'm Forever Blowing Bubbles". Brand, desde então, deu início a uma carreira bem-sucedida em Hollywood e entrevistou Morrissey para o quadro "Wrestle with Russell", incluído como bônus na edição especial do DVD com YEARS OF REFUSAL. O encontro deles terminou com Morrissey mais uma vez insistindo para que o amalucado Brand cantasse o hino dos Hammers, para diverti-lo. [287, 288, 414, 415, 478]

Brasseur, Claude, Astro francês do cinema ao qual é feita referência em "AT LAST I AM BORN" e que, posteriormente, foi citado por Morrissey como um de seus atores prediletos. O cantor comentou que "durante um período muito pesado", ele encontrou consolo assistindo aos filmes de Brasseur. "Durante alguns meses, ele me ajudou, me ergueu, e sou muito grato." O filme de Brasseur

de que Morrissey mais gosta é *Bande à Part* (*Grupo de Desconhecidos*)⁸, de 1964, dirigido por Jean-Luc Godard e reverenciado como um clássico da *nouvelle vague* francesa; os “desconhecidos” do título são dois azarados candidatos a gângsteres (Brasseur e Sami Frey) e a moça pela qual os dois são apaixonados (Anna Karina). Brasseur também fez uma participação no vídeo “Bubble Gum”, de Brigitte BARDOT, que foi exibido nas fitas dos vídeos de intervalo que Morrissey apresentou pela primeira vez em turnê em 2006.

“Break up the Family” (Morrissey/Street), Do¹⁴álbum VIVA HATE (1988). Escrita e gravada poucas semanas depois de o fim dos Smiths ser confirmado na imprensa, à primeira vista, “Break up the Family” parecia metáfora muito óbvia da situação de Morrissey no momento, dando adeus aos “velhos amigos” e pedindo a eles com carinho que lhe desejassem sorte em seu futuro. No entanto, Morrissey negou que a canção fosse um epitáfio dos Smiths, afirmando que ela era uma reflexão nostálgica a respeito do início de sua adolescência, em 1972, quando ele passava tempo com um grupo “intenso” que geralmente discutia sobre a “tênue linha entre a vida e a morte”. “A família da canção é [aquele] círculo de amigos”, disse ele. “Era quase como se, por sermos tão idênticos, para alguém ter progresso na vida, tivéssemos de nos separar. Porque *não* havia força em nossa união. E foi o que aconteceu, todos nós seguimos caminhos distintos na vida, e naturalmente isso não foi bom. Eu vi um deles recentemente, e foi uma experiência muito estranha.”

Lida como uma autobiografia, a letra é extremamente reveladora, fazendo alusão a uma paixão por um aluno veterano, que o leva para casa em um carro caindo aos pedaços, revisitando a tensão sexual de passageiro/motorista de “THIS CHARMING MAN”, “THAT JOKE ISN’T FUNNY ANYMORE” e “THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT”. Ainda mais raro no caso de Morrissey, ele faz uma declaração positiva a respeito de estar apaixonado, em contrapartida a “dor e sofrimento”

mais característicos de "A RUSH AND A PUSH AND THE LAND IS OURS", gravada apenas seis meses antes.

Uma das faixas favoritas de Stephen Street em Viva Hate e a última finalizada para o disco, ele ficou surpreso positivamente com o fato de Morrissey ainda estar disposto a seguir um caminho musical que, para seu histórico, era "inesperadamente *funky*". O ritmo lânguido da melodia foi reforçado pelos oníricos vocais harmônicos de Morrissey em meio a pouca instrumentação. [25, 39, 208, 272]

Bridgwood, Jonny (baixista de Morrissey 1990, 1993-97), Azarado por ter um nome que frequentemente aparece errado nos créditos dos discos de Morrissey, Jonny Bridgwood (não "Johnny" nem "Bridgewood") foi membro das bandas do revival *rockabilly/garage* The Stingrays e Fireball XL5. Foi o guitarrista Boz BOORER a primeira pessoa a sugerir Bridgwood como possível baixista em dezembro de 1990, quando o produtor Clive LANGER recebeu a tarefa de encontrar músicos para o miniálbum de rockabilly proposto por Morrissey. Ao lado de Boorer e Alain WHYTE (na gaita), Bridgwood foi chamado para a primeira sessão de gravações no Hook End Manor. Depois de gravar "PREGNANT FOR THE LAST TIME", o grupo foi dispensado sem grandes explicações. Na semana seguinte, Bridgwood foi chamado de novo para gravar a incompleta "BORN TO HANG", mas, logo depois, Morrissey deixou de lado a ideia do miniálbum.

Pouco mais de dois anos se passariam até Bridgwood trabalhar com Morrissey outra vez. Enquanto isso, o cantor se contentou em usar a banda da turnê de KILL UNCLE, formada por Boorer e o trio de rockabilly de Whyte, The Memphis Sinners, com Gary DAY no baixo e Spencer COBRIN na bateria. De modo confuso, Bridgwood recebeu créditos por engano no encarte do single "SING YOUR LIFE", de 1991, do qual ele não participou, mas não foi citado nos créditos de "Pregnant for the Last Time", da qual participou.

Depois da turnê de 1992 de promoção de YOUR ARSENAL, Morrissey decidiu mexer na formação da banda e dispensou Day e Cobrin. Na primavera de 1993, Boorer convidou Bridgwood para um ensaio nos

estúdios Nomis, em Shepherds Bush, juntamente com seu novo recruta, o baterista Woodie TAYLOR. Depois de passar alguns dias ensaiando quatro novas canções sem o vocalista, Morrissey fez sua entrada triunfal para escutar os frutos do trabalho deles. “Ele escutou, não disse muita coisa, e foi para um pub”, conta Bridgwood. “Não teve um ‘O emprego é seu’ oficial ou um ‘Ótimo! Você vai participar do disco!’. Nada foi dito. Obviamente, ele deve ter ficado contente com o que tocamos, mas foi bem discreto.”

Algumas semanas depois, Bridgwood voltou ao Hook End Manor e permaneceu até o fim de VAUXHALL AND I. “Quando o disco foi finalizado, Morrissey disse para mim: ‘até mais’”, relembra Bridgwood. “Eu não fazia ideia se voltaria a trabalhar com ele. Boz já havia dito a mim e a Woodie que nós não participaríamos da turnê. Ali podia ser o fim de tudo.” Apesar do excelente trabalho de Bridgwood no Vauxhall and I, Morrissey decidiu não chamá-lo para a sessão seguinte, que marcaria a gravação do lado B do single “HOLD ON TO YOUR FRIENDS”. “Ele levou Gary e Spencer no meu lugar e no lugar de Woodie”, explica Bridgwood. “Parece que as coisas não deram muito certo. Morrissey perguntou a Boz por que estava sendo tão difícil em comparação com a gravação de Vauxhall. A resposta foi que aquela não era a mesma banda.”

Assim, Bridgwood – ou “Jonny Wide Boy”, como o cantor costumava chamá-lo – voltou para o single BOXERS”, e foi o baixista de Morrissey pelos três anos seguintes, incluindo os discos SOUTHPAW GRAMMAR e MALADJUSTED (o único álbum no qual o nome dele foi escrito corretamente nos créditos). Ao contrário do aviso de Boorer, Bridgwood também tocava em todas as turnês de Morrissey de 1995 e 1997 antes de entregar sua carta de demissão no final daquele ano. “Eu e Spencer já havíamos decidido sair”, explica Bridgwood. “Havia problemas com contratos, coisas relacionadas a finanças, mas, pessoalmente, eu sentia que no âmbito musical, as coisas estavam ficando muito iguais, como se estivéssemos andando em círculos. Nunca me arrependi de sair. Analisando o passando, foi o momento certo. Além disso, com Morrissey, nunca sabíamos quando seríamos dispensados. Podia ser a qualquer momento.” Desde que deixou a banda de Morrissey, Bridgwood continua tocando baixo

elétrico e acústico com diversos artistas, principalmente a cantora/compositora inglesa Kathryn Williams. [4, 5, 40]

Brontë, Charlotte e Emily, Ver JANE EYRE e O *MORRO DOS VENTOS UIVANTES*.

Brookside, Novela inglesa ambientada em uma rua sem saída de Liverpool, lançada em 1982 como parte da nova emissora do Reino Unido, Channel 4. Morrissey afirmou que ela era sua novela favorita durante os Smiths e mais tarde faria sua primeira e única participação especial em um programa derivado de *Brookside*, de 1998, chamado *South*.

“Existe algo arrebatador em *Brookside*”, afirmou Morrissey em 1985. “Eles trabalham muito duro. E o roteiro é bem engraçado... de modo inteligente, não óbvio. O mais importante é que é realista.” Em seus primeiros anos de transmissão, *Brookside* foi uma novela radical e exageradamente política que abordava alguns dos problemas sociais mais controversos da época, desde o desemprego e a destruição conservadora dos sindicatos até a política “Care in the Community” em relação a doenças mentais e vício em heroína entre profissionais da classe média, homofobia e a vergonha e o estigma sofridos por vítimas de estupro. Morrissey ficou especialmente impressionado com o retrato feito dos jovens, com muitas das histórias envolvendo adolescentes e alunos de Brookside Close. O elenco original contava com uma das atrizes preferidas dele, Katrin CARTLIDGE, como a rebelde de classe média Lucy Collins, e outra atriz do programa, Shelagh O’Hara (que interpretava a aluna Karen Grant), participou com Morrissey e a atriz Margi Clarke de um quadro cômico gravado em um banheiro, como parte de um programa sobre a turnê escocesa dos Smiths em 1995, no programa *The Tube*, do Channel 4.

Outra relação *Brookside*/Smiths foi criada pelo dramaturgo adolescente Shaun Duggan, de Norris Green, em Liverpool. Em janeiro de 1987, Morrissey voltou ao *The Tube* para entrevistar Duggan a respeito de sua peça, *William*, inspirada na música “WILLIAM, IT WAS REALLY NOTHING”, dos Smiths. Durante a conversa,

Duggan comentou sua admiração por *Brookside*, dizendo que poderia escrever “facilmente” para o programa, uma vez que adorava os personagens e os conhecia muito bem. Foi uma conversa muito profética. Em meados de 1990, Duggan havia se tornado um dos principais roteiristas da novela e confessou em uma revista feminina que frequentemente incluía frases das músicas dos Smiths em seus diálogos, como uma piada particular.

Quando Morrissey disse à imprensa que era “perdidamente viciado” em *Brookside*, ofereceram a ele a chance de fazer uma participação especial; dizem que uma das ideias do roteiro era dar ao cantor o papel de potencial comprador do bangalô de propriedade do avaro Harry Cross. Mas ele acabou participando de *South*, uma produção derivada da franquia de *Brookside* de duas partes, gravada em Londres, que foi transmitida em março de 1988 como parte do segmento educacional da ITV, o *The English Programme*. Morrissey interpretou a si mesmo, aparecendo em uma cena rápida na sala de espera da Capital Radio, com Justine Kerrigan¹⁵ e Tracy Corkhill, de *Brookside* (ver o verbete ATUAÇÃO).

Nos anos 1990, a novela preferida de Morrissey era outra, *EASTENDERS*. Enquanto isso, os roteiros de *Brookside* se tornaram mais sensacionalistas, com episódios abordando temas como incesto, assassinato e cultos religiosos fanáticos. Quando a audiência despencou, o programa foi tirado da programação, tendo seu último episódio transmitido no dia 4 de novembro de 2003, 21 anos depois de sua estreia. [71, 146, 473, 474, 576]

Brown, Len, Jornalista britânico, produtor de televisão e conhecido de longa data de Morrissey, desde que entrevistou o cantor pela primeira vez para a revista *NME*, em 1988. Por meio de seu trabalho na indústria da música e na televisão, Brown diz que “entrevistou Morrissey mais vezes do que qualquer outro jornalista”.

Os muitos encontros foram a base de seu livro de 2008, *Meetings with Morrissey*, lançado pela editora Omnibus, que, como diz o título, foi uma compilação das entrevistas dele com o cantor como base de uma análise personalizada da carreira. O livro oferece uma visão fascinante de Morrissey em sua intimidade, longe dos

holofotes, seja assinando suas correspondências de modo críptico com o nome do ator obscuro do filme *CARRY ON*, Julian Orchard, ou sua reveladora falta de jeito quando Brown sem querer esbarra com ele em uma filial da Waterstone, em Manchester, e eles terminam falando sobre o poeta A. E. HOUSMAN. Brown também reconta a tragédia pessoal de seu irmão mais novo, Don, um obcecado pelo Joy Division que cometeu suicídio em 1982 e cuja cópia de um single de Gregory Isaacs de 1974, lançado pela ATTACK RECORDS, foi dada a Morrissey logo depois que ele ressuscitou o selo em 2004: Morrissey usou o mesmo disco como adereço em uma sessão de fotos para a *NME*. Brown também teve o raro privilégio de ser citado em um show: quando Morrissey tocou no Opera House de Manchester, em maio de 2006, ele disse à plateia: “Centenas e centenas de anos atrás, como Len Brown pode confirmar, eu vim aqui para ver o Mott the Hoople”. [290]

Brownmiller, Susan, Ver FEMINISMO.

Burns, Pete, Cantor afetado do grupo de pop dos anos 1980 Dead or Alive que se tornou amigo íntimo de Morrissey durante os Smiths. Nascido em Merseyside em agosto de 1959, a primeira vez em que Burn teve o gostinho de chegar às paradas de sucesso foi com um cover da KC & The Sunshine Band, “That’s the Way (I Like It)” (número 22, abril de 1984). Morrissey imediatamente declarou que seu vídeo de promoção, mostrando Burns com luvas de látex caminhando ao redor de fisioculturistas do sexo feminino em uma academia para mulheres, foi “o primeiro vídeo de que gostei de verdade”, referindo-se a Burns como “maravilhoso” e “a única pessoa que quero conhecer”.

Não demorou muito para isso acontecer, pois Morrissey se apresentou a Burns nos bastidores do *TOP OF THE POPS* no início de fevereiro de 1985, quando os Smiths estavam agendados para tocar “How Soon Is Now?” na mesma semana em que “You Spin me Round (Like a Record)”, do Dead or Alive, estava perto de terminar sua trajetória ascendente de 14 semanas em direção à posição número um. Morrissey e Burns tinham muito em comum: os dois cresceram

na região nordeste durante o glam e o punk rock, os dois ganharam notoriedade por serem excêntricos (Burns foi expulso da escola aos 14 anos por ter aparecido com os cabelos vermelhos, sem sobrancelha e com um brinco enorme) e ambos eram, na época, analisados à exaustão pela imprensa por sua personalidade pop atípica dos anos 1980 – Morrissey, o agitador celibatário e vegetariano; Burns, o *disco queen* sem papas na língua. “Ele é uma das poucas pessoas com quem sinto uma forte afinidade”, disse Morrissey a respeito de Burns. “Em primeiro lugar, porque ele diz exatamente o que quer. E isso, claro, é um pecado enorme no mundo da música.”

“You Spin me Round (Like a Record)” foi o maior sucesso de Burns e o primeiro número um para a equipe de produção de Stock, Aitken e Waterman. Apesar de, mais tarde, chamá-los de “Stock, Face-ache e Waterbed”, Morrissey considerou o disco “um marco na música britânica”. A música ainda estava entre as 20 primeiras quando Burns se uniu aos Smiths no palco do Royal Albert Hall, em Londres, no dia 6 de abril de 1985, para um bis “totalmente mal ensaiado” de “BARBARISM BEGINS AT HOME”, tornando-o o único cantor, além de Sandie SHAW, a se apresentar com o grupo em um show.

Ao longo de 1985, Morrissey continuou elogiando Burns na imprensa, admitindo sonhar que os dois fizessem um disco juntos (“Seria muito divertido”) e aprovando sua atitude de “corromper uma geração” quando Dead or Alive tocou em CORONATION STREET (“o ponto alto de sua carreira – eu pedi e eles concordaram totalmente”). A curiosidade a respeito da amizade entre Morrissey e Burns acabou levando os dois a serem entrevistados juntos para falar sobre a relação em uma matéria de capa da revista *Smash Hits* naquele mês de outubro. A reportagem, intitulada “A Friendship Made in Heaven” (“Uma Amizade Criada no Céu”), foi uma conversa leve realizada na casa de Burns e de sua esposa, Lynne, na qual eles falaram sobre a admiração que sentiam um pelo outro enquanto comiam doces de café. Infelizmente, Morrissey ficou profundamente incomodado com o que ele considerou uma armação, a entrevista impressa repleta de “um simbolismo que nunca ocorreu”. “Eles nos transformaram em Hinge e Bracket”, disse ele. “Fez com que eu

parecesse um pouco bobo. Pete ficou menos irritado, mas eu disse a ele 'Você nunca disse aquilo, você não me chamou de Joan Collins' [*sic* – na matéria, Burns chama Morrissey de "Joan Rivers"]. A reação dele foi 'Esqueça isso'. Mas não sou assim. Acho que a matéria foi total e pateticamente idiota." Na verdade, além das inferências que podem ser feitas das revelações de que Burns e Morrissey costumam mandar flores um ao outro (Burns: "Ele se entrega a *qualquer um* por pouco"), a matéria foi muito mais inofensiva do que sua ira sugere.

Burns permaneceu no círculo de amigos de Morrissey depois do fim dos Smiths. Por intermédio de Burns, Morrissey conheceu Pete HOGG, seu assistente pessoal durante os anos de BONA DRAG/KILL UNCLE, e Burns também pegou emprestado o título "UNHAPPY BIRTHDAY" dos Smiths para uma canção no álbum do Dead or Alive de 1990 Fan the Flame (Parte 1). Durante a maior parte dos anos 1990, Burns e o Dead or Alive raramente eram vistos fora do Japão, onde eles haviam conquistado um bom número de fãs para compensar sua obsolescência em sua terra natal. Enquanto isso, ele passou por uma transformação física drástica depois de diversas cirurgias plásticas, e nem todas saíram conforme o planejado. Quando ele ressurgiu no início dos anos 2000, sua aparência trouxe à tona a frase que Morrissey dissera em 1989, de que "se Cher e Pete Burns trocarem os passaportes, os agentes da imigração no aeroporto não perceberão".

Promovendo uma coletânea de grandes sucessos do Dead or Alive em 2003, Burns disse a um jornal do Reino Unido que não era mais amigo de Morrissey porque "comprei um casaco de pele e ele pirou". No ano seguinte, Morrissey negou a história. "Nunca deixei de ser amigo dele. [O Pete] tem uma personalidade muito forte e é preciso ser meio atleta para acompanhá-lo... Ele era um crítico *intenso* das pessoas que o cercavam, o que se torna um pouco desgastante."

Burns chegou ao fundo do poço em 2006 ao participar do *reality show* do Channel 4 *Celebrity Big Brother*, fazendo "críticas intensas" a colegas de confinamento e dando início a uma investigação criminosa ao dizer que a pele de seu casaco era de gorila, de uma espécie em extinção. O casaco foi recolhido e submetido a testes

que determinaram que ele não tinha sido feito com pele de gorila, mas, sim, de macaco Colobus, outra espécie em extinção; Burns escapou da condenação provando que as peles tinham sido importadas no Reino Unido antes de o macaco ser classificado como espécie em extinção, em 1975. Depois de ficar em quinto lugar no *Celebrity Big Brother*, Burns sofreu problemas mentais e foi internado em um hospital de Londres alegando “exaustão e insônia”. Desde então, ele se recuperou e continua participando de diversos *reality shows* na TV, entre eles o especialmente ruim *Pete Burns’ Cosmetic Surgery Nightmares*. [52, 87, 129, 145, 175, 192, 200, 204, 206, 475]

Buzzcocks, Primeiro e melhor grupo de punk rock de Manchester e muito influente na geração seguinte de grupos do nordeste, incluindo os Smiths. Deixando a demagogia política para seus colegas do sul, os Buzzcocks cantavam a respeito de assuntos de importância universal muito maior – masturbação, autossuficiência, decepções amorosas, suicídios, a vida como uma ilusão e o amor como um sonho. Eles eram, ao mesmo tempo, intensos, engraçados, poéticos, harmoniosos, filosóficos, sensuais e profundos. Ou como um empolgado Morrissey os elogiou em carta de 1977 à *NME*: “a melhor banda de rock do país”.

Os Buzzcocks começaram com os amigos Howard Trafford e Pete McNeish, que haviam se conhecido no Bolton Institute of Technology, em 1975, e se aproximaram por serem fãs de BOWIE, Brian ENO e The Stooges. Em fevereiro de 1976, eles leram uma crítica de um dos primeiros shows dos SEX PISTOLS no Marquee, de Londres, na *NME* intitulada “Don’t look over your shoulder but the Sex Pistols are coming” (“Não olhe para trás, mas os Sex Pistols estão chegando”). A descrição que o jornalista Neil Spencer fez da apresentação dos Pistols com “No Fun”, do The Stooges, juntamente com frases da banda como “não curtimos música, curtimos o caos”, foram suficientes para inspirar Trafford e McNeish a pegar um carro emprestado e seguir rumo ao sul para ver o show dos Pistols no High Wycombe College of Further Education no dia 20 de fevereiro. Como o jornalista Paul Morley diria mais tarde, Trafford e McNeish

“gravaram o show dos Pistols” no High Wycombe [e então] o estudaram com muita atenção, como se fosse uma escritura, uma série de códigos para decifrar e transformar em sua própria série de símbolos criptografados.

Dois momentos muito importantes viriam após a peregrinação ao High Wycombe. Em primeiro lugar, eles firmariam uma parceria com o empresário dos Pistols, Malcolm McLaren, para marcar os dois shows do grupo no Lesser Free Trade Hall, em Manchester, em junho e julho de 1976 (ver o verbete dos Sex Pistols). Em segundo lugar, eles formariam o próprio grupo, pegando o nome do bordão “[it’s/that’s/get] the buzz, cock!”, frase que era dita em um novo drama musical televisivo, o *Rock Follies*, e repetida em uma crítica do programa na edição do guia de Londres *Time Out*, que eles tinham lido enquanto viajavam pelo Sul.

Tornar-se o Buzzcocks fez com que Howard Trafford se tornasse Howard DEVOTO, enquanto Pete McNeish tornou-se Pete Shelley (de acordo com Morley, o nome que McNeish “teria se tivesse nascido menina”). Unidos por Steve Diggle no baixo e por John Maher na bateria, que havia acabado de completar 16 anos e era estudante da Stretford – xará de Johnny Marr e contratado por Devoto quando estava “prestes a voltar para a escola para se preparar para os exames de química” –, essa primeira formação do Buzzcocks abriu para os Pistols no segundo show no Lesser Free Trade Hall em 20 de julho, assistido por Morrissey, então com 17 anos.

Uma semana após o Natal de 1976, o Buzzcocks gravou o EP *Spiral Scratch*, o primeiro disco de punk rock independente do Reino Unido lançado por seu selo New Hormones em janeiro de 1977. Mas justo no momento em que o Buzzcocks estava começando a deixar sua marca, Devoto saiu. Em fevereiro de 1977, ele divulgou uma carta na *NME*. “Não gosto da maior parte dessa música *new wave*”, explicou. “Não gosto de música. Não gosto de movimentos. Apesar de tudo isso, as coisas ainda precisam ser ditas. Mas não acredito na intenção do Buzzcocks de sair dessa terra árida da *New wave* para ir a um lugar de onde essas coisas poderiam ser ditas. O que já foi demasiadamente novo agora está ultrapassado.” Devoto retornou mais tarde naquele ano com o Magazine (ver o verbete DEVOTO).

Enquanto isso, Shelley foi para o centro do palco, como líder do Buzzcocks, e Diggle passou para a guitarra e, às vezes, assumia os vocais. Com o som de Maher e do baixista Steve Garvey, que acabou se tornando membro integral, surgiu a beleza do Buzzcocks. Como o jovem Morrissey enfatizou em sua carta à *NME*: “Eles têm um brilho de originalidade (que já foi importante, vocês se lembram?) e a música deles dá a impressão de que eles passam mais tempo do que os habituais dez minutos para preparar tudo e começar a compor”.

Um dos últimos grupos a ser abocanhado pelas gravadoras e selos punk naquele ano, eles acabaram assinando com a United Artists no dia 16 de agosto de 1977, no dia em que Elvis PRESLEY morreu. O primeiro lançamento deles no selo naquele mês de outubro foi tão ofensivo para os operários da fábrica que prensava os discos que eles entraram em greve. Anunciando a estreia de Shelley cantando – um cacarejo asfixiado, ao mesmo tempo alegre e desafiador – e com letras de Devoto, que havia deixado a banda recentemente, “Orgasm Addict” foi uma ruminância explícita a respeito dos perigos do onanismo com sonorização devidamente distorcida. Igualmente importante foi o encarte, uma colagem de Linder STERLING de uma mulher nua com bocas no lugar dos mamilos e um ferro a vapor no lugar da cabeça; Morrissey, posteriormente, utilizou fotocópias da imagem como papel para escrever. Outra colagem de Sterling inspirou o título do álbum de estreia do grupo, de março de 1978, *Another Music in a Different Kitchen*.

Se “Orgasm Addict” foi um amontoado de faixas barulhentas e fáceis, o single seguinte, “What Do I Get?” – que seria um dos favoritos de Morrissey para as fitas de intervalo, aparentemente inspirado pela afeição de Shelley por Linder –, foi onde o Buzzcocks, sem Devoto, finalmente conseguiu encontrar a fórmula do sucesso para uma grande canção de amor punk. Seu potencial foi elástico o suficiente para se repetir diversas vezes, desde o audaciosamente sucinto “Love you More” até o triste colosso “Ever Fallen in Love (with Someone you Shouldn’t’ve)” (12o lugar, novembro de 1978). Ao mudar a sua temática punk, saindo dos comentários urbanos e dos *slogans* anarquistas e passando para a mecânica desajeitada das

relações sexuais, o Buzzcocks espalhou as sementes do que acabaria florescendo como o indie rock dos anos 1980.

Apesar de o comentário de Shelley ao *Guardian*, em 2002, de que “sinceramente, acho que Morrissey roubou a minha ideia da letra sem especificação de gênero” ter sido um pouco exagerado, é verdade que Shelley e Morrissey eram muito parecidos ao falar sobre a tristeza com amores não correspondidos. Por exemplo, “I only get sleepless nights/ Alone here in my half-empty bed” (“What Do I Get?”); “A fiction romance/ I love this love story/ That never seems to happen in my life” (“Fiction Romance”); “I don’t know what’s gone wrong with my life/ But you know I never do seem to win” (“I don’t Know what to do with my Life”). Até mesmo Marr daria créditos aos solos simplistas de guitarra de Shelley como inspiração para o final monofônico em “STOP ME IF YOU THINK YOU’VE HEARD THIS ONE BEFORE”. De sua parte, Morrissey rapidamente reconheceu o legado do Buzzcocks no começo da carreira dos Smiths. “Eles tinham um quê deliciosamente confuso”, disse ele em 1984, “com traços do norte, adoravelmente simples e popular”.

No que dizia respeito aos singles, o Buzzcocks raramente errava, como vemos em *Singles Going Steady*, de novembro de 1979, uma coletânea impecável de lados A e B, tão boa quanto a de qualquer outro grupo da história do pop. Apenas no terceiro álbum, *A Different Kind of Tension*, de 1979 – que tinha o single “YOU SAY YOU DON’T LOVE ME”, do qual Morrissey fez um cover –, o brilho deles começou lentamente a se apagar. Apesar de um trio final de singles razoáveis ter vindo em 1980, quando as sessões para um quarto disco não deram certo, Shelley se uniu ao produtor do Buzzcocks, Martin Rushent, que havia acabado de fazer *Dare!*, do *The Human League*. O resultado foi o álbum de estreia da carreira solo de Shelley em 1981, *Homosapien*, cujo carro-chefe tinha a mesma sequência de baixo de “Does your Mother Know?”, do *Abba*, claramente uma referência à bissexualidade de Shelley (I don’t want to classify you like an animal in the zoo). “As coisas ficaram um pouco confusas”, disse Shelley a respeito do rompimento. “Eu queria fazer essa coisa eletrônica. Pensei que o Steve e todo mundo

continuariam o Buzzcocks sem mim.” Em vez disso, com a carreira solo de Shelley, o Buzzcocks oficialmente se dissolveu.

Quando o Buzzcocks voltou a se reunir em 1989, os Smiths já tinham brilhado e terminado. Shelley já havia aberto o show deles na Brixton Academy no dia 12 de dezembro de 1986, o que seria o último show deles. Depois que Maher saiu, em 1990, para seguir carreira com carros de corrida (e mais tarde se mudaria para Isle of Harris), os Buzzcocks contrataram o ex-baterista dos Smiths, Mike Joyce. “Eu havia aprendido a tocar bateria batendo na parte de trás do sofá da minha mãe, escutando o Buzzcocks”, diz Joyce, que fez turnês com o grupo até 1991. “John Maher foi meu ídolo, e o Buzzcocks, minha banda predileta. Eu era obcecado. Muito louco por eles. Poder *entrar* no Buzzcocks foi, usando um clichê, um sonho que se tornou realidade. Foi irreal.” Shelley e Diggle continuariam fazendo novos álbuns do Buzzcocks ao longo dos anos 1990 e durante o século XXI em meio a seus projetos solo; o mais importante até hoje foi o álbum de 2002 de Shelley e Devoto, *Buzzkunst* – uma parceria única dos ex-Trafford e McNeish, marcando 25 anos desde o *Spiral Scratch*. [14, 31, 267, 340, 366]

Butterworth, Dean (baterista de Morrissey 2002-04), Após a saída de Spencer COBRIN, a vaga de baterista de turnê na banda de Morrissey foi preenchida em 1999 por Spike T. Smith, que mais tarde tocou no The Damned. Três anos depois, na turnê intermediária de Morrissey, de 2002, Smith foi substituído pelo músico de 25 anos nascido em Rochdale, Califórnia, Dean Butterworth, que antes era membro da Innocent Criminals, de Ben Harper. O cantor gostou o suficiente de Butterworth para mantê-lo para a gravação do disco *YOU ARE THE QUARRY*, de 2004, e sua turnê mundial. Com estilo parecido ao de Ringo e um belo moicano, “Deano” (seu apelido) era sempre muito cortejado com gritos apaixonados de uma parte mais dedicada do público de Morrissey. Como baterista, o estilo de tocar de Butterworth estranhamente não era agressivo, “atacando” seu kit como um budista provavelmente espantaria uma mosca com o poder da influência

cármica. Após o final da turnê QUARRY, em 2005, Butterworth deixou a banda de Morrissey por vontade própria para entrar na banda de roqueiros tatuados Good Charlotte. Ele foi substituído em RINGLEADER OF THE TORMENTORS por Matt CHAMBERLAIN e na turnê por Matt WALKER, e os dois achavam bem menos assustador tocar a bateria com força do que o medroso “Deano”.

***By Grand Central Station I Sat Down and Wept*, Ver SMART, Elizabeth.**

7. As lembranças que Morrissey tem do show não são tão exageradas quanto podem parecer. Nick Logan descreveu na *NME*, na semana seguinte à apresentação, como a multidão, “a maioria apenas crianças” formou uma pirâmide humana em direção ao palco, com “montanhas de pessoas gritando e acenando – e cada mudança no rosto ou corpo de Bolan provoca novas explosões de histeria”. De acordo com Logan, um homem quebrou a mandíbula quando, depois do show, o local “ficou parecendo um campo de batalha”. O show também ganhou destaque na edição da *Sounds*, da semana seguinte. “Fiquei surpreso com a conduta das pessoas do show do T.Rex no Belle Vue”, reclamou Beverley Smith, de Gorton, em Manchester. “Como eles podem dizer que são fãs se só gritaram e brigaram para chegar perto da banda?”.

8. A repetição de “Suedehead” em *Viva Hate* e *Bona Drag* inspirou um divertido debate entre o cantor americano Ryan Adams e o guitarrista e cantor de apoio David Rawlings. A discussão entre eles foi gravada e usada como faixa de abertura do álbum solo de estreia de Adams, *Heartbreaker*, chamada de “Argument with David Rawlings Concerning Morrissey”.

9. Boorer é relacionado como “Boz” em todos os discos de Morrissey, com exceção de *Maladjusted*, de 1997, o único a dar créditos a ele como “Martin Boorer”.

10. O primeiro encarte de Morrissey no qual ele recebeu créditos foi no single de 1991, “Sing your Life”, no qual aparece como “segunda guitarra”, apesar de Boorer nunca ter tocado na faixa, tampouco nos lados B.

11. Morrissey incorporaria um vídeo promocional de 1961 de “There’s a Lot of Twistin’ Going On”, de Taylor, em suas montagens de vídeo pré-show, de 2006.

12. Os 14 shows de Bowie são verossímeis, mas para isso Morrissey na adolescência teria de ter viajado para outras cidades. Ainda que ele tenha ido a todos os shows de Bowie em toda a região de Lancashire durante os anos especificados – incluindo Preston e Blackburn –, seriam apenas oito. Além disso, ele não poderia ter mais de 14 anos, já que Bowie não se apresentou nenhuma vez entre o “The 1980 Floor Show”, de 1973, o show do fã-clube

no Marquee, de Londres, e o show em Wembley, Londres, em maio de 1976. O próprio Mackie não se convenceu dessa afirmação. "Problema SEU", disse Morrissey.

13. Bradford nasceu em Tyler, no Texas, e pode ter sido por isso que Morrissey fez referência ao mesmo condado durante seu show no Palladium Ballroom, em Dallas, Texas, em abril de 2009.

14. *Bande à Part* é famoso por sua cena de dança, na qual Brasseur, Frey e Karina realizam o passo de dança madison em um café de Paris. Coincidentemente, a cena foi usada mais tarde por Quentin Tarantino, como modelo para a cena de dança de John Travolta e Uma Thurman no filme de 1994 *Pulp Fiction – Tempo de Violência*, que é ambientado em uma boate inspirada no restaurante do filme *O Bacana do Volante (Speedway)*, de Elvis Presley, o filme favorito de Morrissey com o cantor, no qual também participou Nancy Sinatra.

15. Kerrigan virou manchete em 2007 quando descobriram que ela estava dando aula de atuação para os pacientes do hospital psiquiátrico Ashworth, para detentos com distúrbios mentais, onde vivia Ian Brady, um dos "Assassinos da Pradaria", tema da canção "Suffer Little Children".

C

Cagney & Lacey, Série policial de TV americana popular nos anos 1980 e citada por Morrissey como seu programa de TV preferido por volta de 1986. O programa girava em torno da vida pessoal e profissional de duas detetives da polícia de Nova York, Christine Cagney (Sharon Gless, precedida por Loretta Swit no piloto de 1981, e Meg Foster, na primeira temporada de 1982) e Mary Beth Lacey (Tyne Daly). Antes de *Cagney & Lacey*, os roteiros de programas policiais americanos eram protagonizados exclusivamente por homens ou retratavam policiais do sexo feminino como objetos sexuais, especificamente o antecessor dos anos 1970, *Police Woman*, que contava com a atuação da sempre glamorosa Angie Dickinson. Em contrapartida, Cagney e Lacey eram exemplos de força, inteligência e credibilidade que lidavam com desafios domésticos de todas as mulheres que trabalhavam fora, passando ainda pelo estresse de combater o crime. Durante os seis anos em que ficou no ar, entre 1982 e 1988, a série também abordou o alcoolismo, o aborto e o estupro. Sua representação intensa das mulheres e os roteiros inteligentes e sagazes obviamente chamavam a atenção de Morrissey, a ponto de ele criticar um entrevistador por não conhecer o programa (“Você não assiste? Caramba, você perdeu pontos comigo!”). Coincidentemente, Cagney & Lacey contou com participações especiais ocasionais do astro da capa do single “PANIC”, Richard BRADFORD, que fez uma ponta pela primeira vez na quinta temporada, em 1986, interpretando o pai de Lacey, havia muito desaparecido. [183, 206]

cajun, O amor de Morrissey pela música nativa da Louisiana – definida como “folk sincopado”, geralmente cantada em francês acadiano e com muito acordeão, rabeca, violão de aço e gritos – foi revelado pela primeira vez em 1989, quando ele gravou o lado B “GET OFF THE STAGE” com uma melodia guiada pelo acordeão cajun de Andy Rourke.

Apesar de não ter influência de música cajun em sua obra depois disso, Morrissey frequentemente revelou seu gosto pelo gênero em suas fitas de intervalo ou em uma entrevista na qual disse que “começou a gostar de música cajun” na época do lançamento do *KILL UNCLE*, de 1991, ou em sua inclusão de “Saturday Nite Special” do *The Sundown Playboys*, em sua compilação *UNDER THE INFLUENCE*. Seu artista cajun preferido é o acordeonista Nathan Abshire, que gravou “Hey Mom” no início dos anos 1960 para o produtor J. D. “Jay” Miller, que Morrissey afirmou, certa vez, ser “sua canção favorita de todos os tempos”. Dois minutos e catorze segundos de toques fortes com um vocal quase evangélico, que por questões de autorizações não pôde ser incluída em *Under the Influence*. [207, 437]

Calígula, Famoso imperador romano e pervertido sexual mencionado na canção dos Smiths “HEAVEN KNOWS I’M MISERABLE NOW” (1984). Nascido Gaius Julius Caesar Augustus Germanicus em 12 d.C., Calígula (um apelido derivado do latim para “pequenas botas”), governou de março de 37 d.C. a janeiro de 41 d.C., quando foi morto a facadas pelo próprio guarda-costas, aos 28 anos. Como indicou sua sorte, Calígula foi um governante pouco querido; cruel, egoísta e tão maluco que ficou conhecido por querer que seu cavalo preferido se tornasse um senador. Magro e pálido, ele era tão paranoico com seus cabelos ralos e traços caprinos que olhar para ele de cima ou mencionar um bode em sua presença eram motivo para pena de morte. Muitos historiadores atribuem sua loucura a um afrodisíaco potente que lhe foi dado por sua quarta esposa (a primeira cometeu suicídio). Seu desejo sexual exagerado – tema do filme de 1979, de Tinto Brass, com Malcolm McDowell e John Gielgud – foi registrado. Se as escrituras antigas são verdadeiras, seu apetite era insaciável; homens, mulheres, até mesmo parentes consanguíneos (suas três irmãs, a quem ele também “cafetinava” a amigos). A citação divertida de Calígula feita por Morrissey – no caso, desafiado a realizar um ato tão ousado que até o imperador “teria corado” – não foi a primeira. Bette DAVIS fez uma piada parecida em sua autobiografia de 1962, *The Lonely Life*. Elogiando a

atriz Theda Bara, do cinema mudo, Bette Davis escreveu: "A enorme malícia [de Bara] não teria sido tolerada por Calígula em suas aventuras mais profundas nem mesmo por um momento". Também é possível que a música de Prokofiev, "Romeo & Juliet" usada para abrir alguns shows dos Smiths, tenha sido inspirado por seu uso nos créditos de abertura do filme de 1979 já mencionado. [298, 321]

Campbell, Beatrix, Ver FEMINISMO.

Cantona, Eric, Metafísico jogador de futebol francês e centroavante do Manchester United por quem Morrissey foi obcecado por um período, em meados de 1995. No dia 25 de janeiro daquele ano, Cantona foi expulso de campo durante uma partida do United contra o Crystal Palace, fora de casa, por ter chutado um de seus zagueiros. Enquanto caminhava em direção ao vestiário, que ficava perto da torcida adversária, foi submetido a uma série de ofensas feitas por um "torcedor" de 20 anos do Palace, perto da linha de campo. Cantona reagiu com um forte "chute de kung fu" seguido por diversos socos, e recebeu por isso uma suspensão de nove meses e multas no valor de 30 mil libras, impostas pela Football Association, e 120 horas de serviço comunitário depois de ser considerado culpado pela agressão. Cantona, então, surpreendeu a imprensa com uma coletiva de imprensa surreal, na qual chegou, sentou-se, recitou o provérbio filosófico "quando as gaivotas seguem o barco pescador, é porque acham que ganharão sardinhas", levantou-se e saiu. Aumentando a polêmica, o torcedor agredido também foi considerado culpado por comportamento e linguajar ameaçadores e piorou sua situação agredindo seu advogado fisicamente no tribunal (mais tarde, soube-se que ele já tinha sido processado por tentativa de assalto a mão armada e era conhecido por frequentar manifestações de extrema direita).

Duas semanas depois, Morrissey começou sua turnê no Reino Unido para promover o single "BOXERS". No oitavo show, no Ilford Island, no leste de Londres, ele falou no palco sobre o incidente envolvendo Cantona. "Achei que Eric foi totalmente inocente... apesar de eu poder estar totalmente enganado." No fim da turnê,

ele começou a escrever "Eric", "Cantona" ou os dois nomes no tamborim que costumava jogar para a plateia todas as noites. Foi no outono, ao promover *SOUTHPAW GRAMMAR*, que ele deixou clara sua admiração pelo jogador, chegando a posar para uma sessão de fotos na revista *Q* usando uma camiseta de Cantona. "Eu aprovei porque foi muito divertido e eu considere as testemunhas na multidão muito suspeitas", disse Morrissey. "Quando vi na televisão, comemorei. Assisti a todos os noticiários. Ele também é um ótimo jogador. A publicidade negativa não importa, assim como não importam os torcedores do Crystal Palace. Acho que ele deu um bom exemplo. Achei muito estimulante, glamoroso e emocionante. E não foi tanto um caso de violência, mas sim de legítima defesa. Ele é um ser humano, e a violência à qual foi sujeitado foi incrivelmente pessoal e perturbadora. Como ele se sentiria se não tivesse reagido? Todo mundo concorda com ele, mesmo que secretamente."

Após sua punição, Cantona voltou para o United como capitão, marcando o gol da vitória da FA Cup de 1996 contra o Liverpool (1-0) e levando a equipe a vencer a Premiership na temporada seguinte, de 1996 e 1997. Para tristeza dos torcedores do United, o "Rei Eric" se aposentou dos gramados no fim daquela temporada, aos 30 anos, entregando a liderança da equipe a Roy Keane (ver "ROY'S KEEN"). Infelizmente, a admiração de Morrissey por Cantona terminou bruscamente quando, de acordo com o cantor, seus caminhos se cruzaram e o jogador "me ignorou de modo revoltante". [153, 170]

Capote, Truman, Famoso escritor americano, sarcástico e astro da capa do single dos Smiths "THE BOY WITH THE THORN IN HIS SIDE". Capote havia morrido um pouco mais de um ano antes do lançamento do single, no dia 25 de agosto de 1984, aos 59 anos. No verso do disco, o crédito impresso indicava apenas "Truman". A imagem em questão mostra Capote fotografado saltando em Tânger, em 1949, por Cecil Beaton. (Anos mais tarde, Morrissey insinuaria que na primeira vez que Mike Joyce viu a capa, ele achou que era uma foto do comediante Ernie Wise.) Quando tinha vinte e poucos anos, com a ajuda do amigo e autor de *MEMBER OF THE WEDDING*,

Carson McCullers, Capote encontrou um agente e editor para seu primeiro romance, o semiautobiográfico livro de 1984, *Other Voices, Other Rooms*. A história de um adolescente estranho que precisa aceitar a morte de sua mãe (a mãe de Capote cometeu suicídio quando ele tinha 11 anos) e lidar com sua própria homossexualidade (sobre a qual Capote sempre foi muito sincero) foi um sucesso instantâneo, ainda que controverso. Uma década depois, veio o romance *Bonequinha de Luxo*, que posteriormente, em 1961, se tornou um filme de Hollywood com Audrey Hepburn e com a canção original "MOONRIVER", da qual Morrissey fez um *cover*. A obra-prima de Capote foi lançada em 1966, com seu "romance de não ficção" *A Sangue Frio*, relato do assassinato, em 1959, de um fazendeiro do Kansas e de sua família por dois ex-detentos, que mais tarde, em 1967, tornou-se um filme de Hollywood. A criação do livro também foi a base do filme biográfico *Capote*, de 2005, estrelado por Philip Seymour Hoffman, outro ator favorito de Morrissey. Seu último trabalho antes da morte foi a coletânea de 1980 *Music for Chameleons*, cujo capítulo final foi uma "autoentrevista" intitulada "Nocturnal Turnings or how Siamese Twins Have Sex". Seu ápice foi a declaração de Capote: "Sou um alcoólatra. Sou um viciado em drogas. Sou homossexual. Sou um gênio."

Entre os livros de Capote preferidos de Morrissey, há uma coleção de entrevistas com Lawrence Grobel, *Conversations with Capote*. "Não sei ao certo se Truman era escritor ou simplesmente alguém que ficava apenas observando", concluiu o cantor, "mas ele era engraçado." [133, 244, 293, 374]

Carr, Cornelius, Campeão de boxe peso médio, britânico, nascido em Middlesbrough e astro da capa da coletânea WORLD OF MORRISSEY. Na sexta-feira, 11 de março de 1994, Carr, de 24 anos, estava lutando no York Hall, em Bethnal Green. Morrissey escolheu a ocasião e o local para as fotos de uma entrevista dada à revista *Select*, para divulgar VAUXHALL AND I. Carr derrotou seu adversário James Cook e foi fotografado depois da luta sendo parabenizado por Morrissey.

Carr apareceu em seguida no vídeo de janeiro de 1985 do single "BOXERS". Foi o vídeo dele que serviu para o encarte de World of Morrissey (usado como pano de fundo de sua turnê no Reino Unido naquele mês de fevereiro) e também para o CD maxi-single americano "SWEET AND TENDER HOOLIGAN", dos Smiths, lançado no mesmo ano. No começo de novembro de 1995, Morrissey citou Carr como seu "boxeador favorito" e o "melhor". A previsão de Morrissey deve ter sido um mau agouro, pois duas semanas depois, Carr perdeu a luta pelo título dos supermédios da WBO para Steve Collins, de Dublin. Carr se aposentou em 2001, com apenas quatro derrotas em 35 lutas. [114, 457]

carros, Desde o início dos Smiths, os veículos a motor e o ato de dirigir sempre figuraram muito nas letras de Morrissey: no banco de trás de um carro em "YOU'VE GOT EVERYTHING NOW", o veículo "charmoso" de "THIS CHARMING MAN", o acostamento em "THAT JOKE ISN'T FUNNY ANYMORE" e, na referência mais famosa de todas, o romance no banco do passageiro de "THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT". Os carros também têm sido um assunto recorrente em sua carreira solo: a viagem sem freio de "BREAK UP THE FAMILY", a história de "DRIVING YOUR GIRLFIEND HOME", o obcecado por velocidade "BOY RACER" (e "DAGENHAM DAVE" com seus adesivos de para-brisa), o Jensen Interceptor de "TEENAGE DAD ON HIS ESTATE" e o melodrama forte de "THAT'S HOW PEOPLE GROW UP".

Morrissey afirmou que seu fascínio com carros começou quando ele ainda era criança. "Na infância, nos anos 1960, quando os bancos dos carros eram feitos de couro, para mim, havia algo altamente erótico em estar dentro de um automóvel. Sempre achei os carros altamente eróticos." Ao terminar os estudos, Morrissey fez aulas de direção, mas, aos 18 anos, foi reprovado no exame teórico ("sem dúvida o primeiro grande choque pelo qual passei"). No fim dos Smiths, em 1986, ele comprou um Ford Consul 1961 todo original da "viúva de um homem que havia morrido duas semanas depois de comprar o automóvel... que ficou intocado dentro da

garagem por 25 anos". Ainda sem carta de habilitação, Morrissey não podia dirigi-lo, pelo menos não dentro da lei. "Está esperando na garagem pelo dia mágico em que aprenderei a dirigir", suspirou ele. "O que, claro, nunca vai acontecer, porque não consigo entender os códigos de trânsito."

Os carros eram igualmente importantes para Johnny Marr (o riff de "HAND IN GLOVE" foi criado no banco do passageiro do Fusca de sua futura esposa, Angie). "Meus carros e meus quartos eram onde os Smiths ficavam quando não estávamos no palco ou em estúdio", conta Marr. "Era onde escutávamos as músicas, circulávamos e levávamos a vida." Como Morrissey, Marr também dirigia sem carta de motorista, mas no começo de novembro de 1985, o guitarrista levou um baque da realidade ao bater seu BMW 528-i a poucos metros de sua casa em Bowdon, depois de beber "vinho tinto e tequila". "Eu havia deixado Mike Joyce em casa perto das 2h30 da madrugada", explica ele. "Eu estava escutando o que pensei ser o silêncio, mas que, na verdade, era o lado em branco de uma fita, no volume máximo. Quando parei no sinal vermelho, a fita virou para o outro lado de uma demo na qual eu estava trabalhando, possivelmente 'SHOPLIFTERS OF THE WORLD UNITE'. Então, disse 'Vamos lá!', pisei no acelerador, na chuva, e fui passear um pouco antes de ir para casa. Segundos depois, o carro perdeu o controle. Bateu em um muro, deslizou e bateu em outro muro, e meio que tombou e aí bateu em outro muro. O volante foi parar no teto. Se você visse fotos do acidente, ia ficar surpreso por eu ter saído dele sem ficar muito, muito machucado. Analisando agora, foi um momento muito significativo da minha vida. Eu havia levado as coisas ao extremo. Muitas coisas tiveram de mudar depois daquilo."

Morrissey aumentou sua coleção de carros em 1988 com um Golf GTi branco "bem moderno" que às vezes ele mesmo dirigia, mas, na maior parte das vezes, o motorista era um "amigo a quem eu pago por um determinado período quando preciso fazer alguma coisa, e ele dirige". Entre os amigos choferes de Morrissey na década de 1990 estavam Pete HOGG e Jake WALTERS. Enquanto viveu em Londres em meados dos anos 1990, ele retomou as aulas de direção e às vezes podia ser visto passeando por Primrose Hill com seu Golf

GTi com a placa de “novo motorista”, indicada por um L [*learner*], como mandava a lei. De acordo com o engenheiro de som Danton Supple, Morrissey passou no exame na época em que estava produzindo *SOUTHPAW GRAMMAR*, de 1995. “Soubemos que ele havia passado porque, um dia, ele apareceu no estúdio dirigindo seu Porsche 911 de teto solar”, diz Supple. “Ficamos totalmente surpresos. O carro que menos tinha ‘a cara’ de Morrissey que se pode imaginar.” O cantor disse à imprensa, mais tarde, que ele considerava o “carro uma necessidade enorme” e descreveu a si mesmo como “um ótimo motorista.”

Depois de se mudar para Los Angeles, em 1998, Morrissey comprou um Jaguar e um Aston Martin 1977, preferindo o primeiro por ser “mais silencioso”, porque o motor do outro parecia “o de um helicóptero”. “Acho que dirigir é muito libertador”, confessou ele. “É uma pena que os carros estejam destruindo o planeta, mas quando se está sozinho, sua mente fica limpa e você dirige para relaxar o cérebro, apesar de a direção estar, agora, totalmente associada à ira ao volante.” O documentário de 2003 do Channel 4 *The Importance of Being Morrissey* revelou que ele era igualmente bom sobre duas rodas, e já foi visto pilotando uma *scooter* Vespa nos montes de Hollywood; como o cantor Liam Gallagher, do Oasis, disse: “O Moz tem uma moto legal”. [19, 40, 47, 61, 88, 115, 119, 130, 144, 150, 226, 422]

Carry on, Série britânica de comédias para o cinema criada pelo diretor Gerald Thomas e pelo produtor Peter Rogers, que durou 20 anos, de 1958 a 1978. Dos 29 filmes *Carry on* originais, Morrissey considerava “pelo menos seis deles” como “arte de qualidade”. O primeiro deles, *Quatro Recrutados de Morte (Carry on Sergeant)*, recebeu seu nome graças a uma expressão militar britânica comum. Filmes subsequentes da série mantiveram nos títulos originais o prefixo *Carry on*, mas substituíram o “Sergeant” pelo ambiente ou profissão apropriados, fosse sobre a escola em *Com Jeito Vai, Professor (Carry on Teacher*, fonte do local fictício que deu nome à música de Morrissey “LATE NIGHT, MAUDLIN STREET”), a polícia (*Quartel do Barulho – Carry on Constable*) ou hospital (*Quarenta Graus de*

Amor – Carry on Nurse / Manda Ver, Doutor – Carry on Doctor / Carry on Matron). A partir de meados dos anos 1960, eles também se revezaram parodiando outros filmes e/ou gêneros contemporâneos, desde James Bond (*Carry on Spring*, de 1964) à Cleópatra de Taylor e Burton (*Os Apuros de Cleópatra – Carry on Cleo*, de 1964) e um dos melhores, uma paródia de 1966 dos filmes de horror da Hammer, *Carry on Screaming!*

Produzidos rapidamente e com pouco dinheiro, os roteiros de *Carry on* eram repletos de insinuações sexuais, um mundo de “gostasas”, “peitudas”, “boazudas”, “bundudas!” e “Matron!”, que ficou mais rasteiro à medida que a série perdia popularidade diante da obscenidade inevitável dos anos 1970. Por esse motivo, Morrissey declarou que “eles acabaram artisticamente em 1968”, embora em termos de sucesso comercial a série tenha alcançado seu ápice com *Fuzarca no Camping (Carry on Camping)*, de 1969, o filme mais grosseiro do Reino Unido naquele ano. O roteirista-chefe Talbot Rothwell – cujo nome, assim como o do ator de *Carry on*, Julian Orchard, Morrissey mais tarde usou como um pseudônimo bem-humorado em cartas – foi muito responsável por definir o estilo *Carry on* desde o começo dos anos 1960, mas se aposentou com estafa depois de *Carry on Dick*, de 1974. A qualidade já em declínio dos roteiros acabaria despencando para o vulgar, culminando com o sofrível *Carry on Emmanuelle*, de 1978.

À exceção dos roteiros, os *Carry ons* devem seu apelo duradouro ao fluxo estável de atores britânicos cômicos. Como disse Morrissey, “Quando se pensa em Charles Hawtrey, Kenneth Williams, Hattie Jacques, Barbara Windsor, Joan Sims, Sid James... uma riqueza de talentos!”. Quatro desses chamaram mais a atenção de Morrissey do que os outros, e talvez não surpreenda o fato de sua preferência ser por aqueles tão loucos e excêntricos na tela quanto torturados e arrasados fora dela:

i) Charles Hawtrey, o desanimado, impossivelmente insignificante, quatro-olhos filhinho da mamãe de 23 filmes *Carry on*, começando com *Quatro Recrutados de Morte*. Anteriormente, um jovem Hawtrey havia figurado em algumas comédias no início dos

anos 1940 com Will Hay (relacionado entre as “pessoas estranhas” preferidas de Morrissey, como o próprio Hawtrey), além de ter aparecido tocando piano em um bar no clássico dos estúdios Ealing, *UM PAÍS DE ANEDOTA*. Hawtrey é o único astro de *Carry on* cujo diálogo poderia – isso é uma grande especulação – ter inspirado um título de canção dos Smiths: no roteiro de Rothwell de 1964, *Os Apuros de Cleópatra*, durante uma cena em uma galera romana, ele diz de modo modesto: “Stop me if you’ve heard this before” (“Interrompa-me se você já escutou isso”).

Fora das telas, Hawtrey não escondia sua homossexualidade, mas mantinha grande discrição no que dizia respeito a assuntos pessoais. Alcoólatra crônico, ele entrou em conflito com os produtores de *Carry on* quando eles se recusaram a dar a ele o papel de protagonista em um especial de Natal para a televisão, de 1972, e nunca mais trabalhou para eles. No mesmo ano, *Carry on Abroad* foi sua última participação na série; as cenas de Hawtrey nesse filme com um colchão de ar foram usadas posteriormente em um vídeo de Tim Broad para o single de Morrissey de 1988 “EVERYDAY IS LIKE SUNDAY”. Meses depois de a canção ficar entre as dez mais no Reino Unido, Hawtrey faleceu no dia 27 de outubro de 1988, aos 73 anos. Morrissey lamentou sua morte referindo-se a ele como “o último gênio cômico... eu o adorava”.

Em homenagem à memória de Hawtrey, Morrissey usou imagens do ator em credenciais de bastidores de seu show em WOLVERHAMPTON, de dezembro, e continuou a homenageá-lo no vídeo do ano seguinte, “INTERESTING DRUG”, com a fictícia “Hawtrey High’ School. Morrissey posteriormente revelou que no fim dos Smiths, ele havia escolhido uma entre diversas imagens de Hawtrey para a capa de um disco, mas com o rompimento do grupo, percebeu que elas nunca seriam usadas. Hawtrey finalmente figurou na compilação pós-Smiths de 2001 lançada pela Warner, *The Very Best of The Smiths*, um lançamento realizado sem a contribuição de Morrissey nem de Marr, que a citou como sendo “a pior capa que já vi”.

ii) Hattie Jacques, outra das “pessoas estranhas” relacionadas por Morrissey, juntamente com os astros Hawtrey e Kenneth

Williams, de *Carry on, Jacques* (pronuncia-se "Jakes") era a mulher grandalhona de 14 filmes da série, estereotipada no *Carry on Matron*, de 1972, que, em sua opinião, era "o vulgar com falsa sofisticação... isso meio que resume os *Carry ons*, não é?". Antes de participar da série no primeiro filme, *Quatro Recrutados de Morte*, Hattie Jacques fez uma pequena participação em outro dos filmes favoritos de Morrissey, *OLIVER TWIST*, de David Lean, e mais tarde entrou para o elenco fixo do programa de rádio dos anos 1950 de Tony Hancock, *Hancock's Half Hour*, juntamente com Williams e Sid James. Muito preocupada com seu peso e por ele ser usado como piada frequente nos roteiros, nos bastidores Hattie Jacques era uma mãezona para os artistas mais solitários do elenco de *Carry on*, e costumava convidar Hawtrey, Williams e Joan Sims para a ceia de Natal em sua casa. Sua afinidade com homens gays, incluindo os atores citados, era tão grande que, de acordo com o biógrafo, "amigo de Hattie" era um eufemismo equivalente a "amigo gay". Jacques se casou com o ator John Le Mesurier, com quem teve dois filhos; um deles, Robin, tornou-se guitarrista da banda The Wombles. Sua última participação na série foi no filme de 1974, *Carry on Dick*. Morreu de ataque cardíaco seis anos depois, em outubro de 1980, aos 58 anos.

iii) Joan Sims, o fato de a obsessão de Morrissey por *Carry on* no fim dos anos 1980 ter aumentado depois da morte de Williams e Hawtrey parece óbvio, principalmente porque, em 1989, ele convenceu Joan Sims, estrela de 24 filmes da série, a participar do vídeo de "OUIJA BOARD, OUIJA BOARD". Posteriormente, ele descreveu isso como o destaque do ano, "principalmente porque ela foi excelente, grandiosa e talentosa, e eu estava ali, um banana de um cantor qualquer de Manchester".

Diferentemente da maioria dos atores dos filmes *Carry on*, Sims nunca interpretou um tipo de personagem específico, alternando tipos pudicos, chatos ou maliciosos, de acordo com os roteiros. Antes de participar do filme de 1959, *Quarenta Graus de Amor*, Sims já tinha feito diversas comédias (incluindo o adorado por Morrissey *A VERDADE NUA E CRUA*) e foi uma das atrizes leais que seguiu até o fim

da série, com *Carry on Emmanuelle*. Reprimida por uma mãe dominadora, Sims também lutou em vão contra o alcoolismo. Apesar de se referir a Hattie Jacques como “uma irmã e uma mãe para mim”, seu vício em álcool impossibilitou que fosse ao velório de Hattie. Ao falar sobre o vídeo de “Ouija Board”, o guitarrista Kevin ARMSTRONG, que participou de uma refeição em grupo com Sims depois do trabalho, lembrou-se dela com uma descrição sucinta, de “uma pessoa levemente solitária”. Sims morreu em junho de 2001, aos 71 anos, um ano depois de publicar sua autobiografia, *High Spirits*. A única menção a Morrissey no livro está na penúltima página, quando Sims fala sobre a internet, referindo-se ao que considera uma “desanimadora” página de testes para fãs relacionando apenas o fato de ela ter participado do vídeo de “Ouija Board” e de nunca ter se casado.

iv) Kenneth Williams, o verdadeiro rei de *Carry on*, principalmente por ter participado de 26 dos 29 filmes originais, ficando de fora apenas de *Carry on Cabby* (1963), *Cuidado que o Bicho Pega* (*Carry on up the Jungle* – 1970) e *Carry on Girls* (1973). A voz anasalada de Williams, o sorriso sarcástico, os tiques nervosos e a pantomina se uniam para tornar suas falas as mais memoráveis: “Frying tonight!”, “Infamy! Infamy! They’ve all got it infamy!” ou o suspiro “Ooh! Matron!”, que em três simples sílabas alongadas e incomuns definiam não apenas a personalidade do personagem de Williams, mas o gênero todo de *Carry on*. Ironicamente, Williams era um crítico ferrenho dos filmes, frequentemente desaprovando a “falta de graça” dos roteiros apressados e geralmente horrorizado com o resultado final (uma rara exceção foi o *Carry on Again Doctor*, de 1967, que ele considerou “muito bom, mesmo”).

Como Jacques, a carreira de comediante de Williams deslanchou com *Hancock’s Half Hour* (primeiro no rádio, depois na televisão), interpretando um estranho nerd *cockney* cuja provocação para “parar de enrolar” rapidamente tornou-se um bordão popular. Por outro lado, seus primeiros papéis em *Carry on* tinham menos falas até *Carry on Spying*, de 1964, o primeiro no qual ele mostrou o que ficou marcado como sua “voz sarcástica”.

Ao longo dos *Carry ons* dos anos 1960, Williams continuou a trabalhar no rádio como presença constante em *Beyond our Ken* e *Round the Horne*, da Bbc. Este último, escrito por Barry Took e Marty Feldman, trazia a dupla Hugh Paddick e Williams como os famosos Julian e Sandy, dois atores “entre empregos” que tentavam trabalhar com tudo, desde jardinagem a fisiculturismo. A cada semana, o mais novo “empreendimento” os colocava em contato com o apresentador Kenneth Horne, o palhaço que participava das tiradas ousadas, com gírias e brincadeiras de duplo sentido sobre a homossexualidade. Os quadros de Julian e Sandy inspiraram a letra de “PICCADILLY PALARE”, de Morrissey, e os títulos de BONA DRAG e “STRIPTease WITH A DIFFERENCE”. O primeiro esboço de Julian e Sandy, de março de 1965, “Rentachap”, também foi usado por Morrissey para descrever seu ex-assistente pessoal, Peter HOGG, e um pós-escrito ao esboço do *sketch* de março de 1966, *Round the Horne*, passou a mensagem incomum do single de 12 polegadas de INTERESTING DRUG, “The Motorcycle Au-Pair Boy”.

Williams também se tornou amigo do dramaturgo Joe Orton (ver “DEATH AT ONE’S ELBOW”), unindo-se a ele e a seu amante/assassino Kenneth Halliwell em férias em Tânger. Diferentemente de Orton, Williams não conseguiu lidar muito bem com sua homossexualidade e levou uma vida de extrema solidão, celibato relutante e autocrítica intensa. A dimensão de seu desespero foi revelada com a publicação póstuma de seus diários, em 1993. Em uma entrevista dois anos depois, Morrissey confessou ter lido os textos “duas vezes, e em ambas as vezes, foi uma pancada na cabeça. Um livro incrivelmente deprimente. É muito inteligente e bem escrito, mas a verdade nas entrelinhas é absolutamente assassina. Acho que ele sempre foi deprimido, porque os diários se estendem por um período de 40 anos e, mesmo no começo deles, ele dizia: ‘Por que estou vivo? Para quê?’. E isso foi em 1952. É de surpreender que ele tenha durado tanto”.

O fascínio mórbido de Morrissey por *The Kenneth Williams Diaries* – suficiente para que ele o lesse “duas vezes” – diz muito sobre sua identificação com o isolamento profundo de Williams. Às vezes, é fácil imaginar as palavras de Williams na voz de Morrissey. “Fico me

perguntando se alguém um dia saberá a respeito do vazio de minha vida”, escreveu Williams em agosto de 1963. “Fico me perguntando se alguém vai entrar em um cômodo onde eu tenha vivido, tocar as coisas que fizeram parte de minha vida e pensar em mim, e tentar imaginar que tipo de homem eu fui. Como dizer a elas? Como explicar? Como dizer que eu nunca encontrei o Amor – como dizer que foi tudo culpa minha –, que quando eu o vi, senti medo e o bani, ou ri dele, ou fui cruel e o matei; mesmo sabendo que, fazendo isso, eu estava matando a mim mesmo.”

Depois da sentença de morte de *Carry on Emmannuelle* em 1978, Williams continuou popular na televisão britânica. Ele faleceu em abril de 1988 aos 62 anos, de overdose acidental, depois de misturar remédios para úlcera no estômago com comprimidos para dormir. No último texto de seu diário, ele escreveu: “Oh... para que isso?”. Naquele mesmo mês, Morrissey prestou uma homenagem: “Eu adorava seu forte traço britânico, sua atitude intocável, sua figura imponente, estilosamente não sexual; os traços de seu rosto eram tão engraçados como as coisas que ele dizia... A paixão ausente em sua existência celibatária transbordava e influenciava seu trabalho. Mais uma parte insubstituível da personalidade britânica se vai”. [12, 70, 175, 206, 290, 337, 371, 374, 397, 532, 540]

Casa Sinistra, A (Old Dark House, The), Comédia de terror de 1932 da Universal, relacionada por Morrissey como um de seus filmes preferidos. Baseada no romance de J. B. Priestley (ver *AN INSPECTOR CALLS*), a história é ambientada em uma mansão estranha no interior do País de Gales onde vive a extremamente bizarra dinastia Femm. Uma tempestade muito forte leva um grupo de viajantes a procurar abrigo sob o teto deles (entre eles, o astro de *PAPAI É DO CONTRA*, Charles Laughton, em seu primeiro papel em Hollywood), e isso libera toda a maluquice dos Femm em apenas uma noite curta, mas inesquecível. Reunindo o diretor e o astro de *Frankenstein*, do ano anterior – James Whale e Boris Karloff, como um psicopata mudo –, *A Casa Sinistra* fez pouco sucesso quando foi lançado, mas desde então ganhou *status* de filme *cult*. É importante registrar que Morrissey citou o filme em uma lista de 1980 para a

NME, que também incluiu Ernest Thesiger, que interpreta o especialmente macabro Horace Femm, que está entre os “sujeitos esquisitos” preferidos do cantor. O termo não faz jus ao extremamente peculiar Thesiger, um ator de teatro, costureiro e pintor inglês muito magro e parecido com um duende,¹⁶ amigo de Noël COWARD, que celebrou suas habilidades no livro *Adventures in Embroidery*. Thesiger trabalharia mais uma vez com Whale no filme de 1935 *A Noiva de Frankenstein (The Bride of Frankenstein)*, interpretando o absurdamente estranho e maluco Dr. Pretorius, antes de voltar para a Inglaterra. Entre seus filmes posteriores está a comédia de 1951 dos estúdios Ealing *O Homem do Terno Branco*, com Alec GUINNESS e Patric DOONAN. [175, 377, 528, 536]

Cartlidge, Katrin, Jovem atriz britânica que morreu repentinamente no dia 7 de setembro de 2002, depois de contrair pneumonia e septicemia. Duas semanas depois, Morrissey dedicou oficialmente a ela “LATE NIGHT, MAUDLIN STREET” em seus dois shows no London Royal Albert Hall a Cartlidge. “Fiquei totalmente chocado com sua morte”, explicou ele posteriormente. “Ela estava com 41 anos. Eu achava que ela tinha grande presença em cena e era uma das poucas atrizes britânicas modernas que eu considerava talentosa de verdade. Terrivelmente triste. Mas a vida é muito esquisita.”

Cartlidge começou sua carreira em 1982 em uma das novelas preferidas de Morrissey, *BROOKSIDE*, na qual interpretou Lucy Collins, a filha rebelde de uma estereotipada família de classe média do sul, sempre em conflito com seus vizinhos de Liverpool. Seus papéis mais famosos foram em filmes de Mike Leigh, que a dirigiu em *Naked* (1993), *Garotas de Futuro (Career Girls – 1997)* e no drama de época *O Espetáculo* (1999). Morrissey demonstrou interesse especial em *Garotas de Futuro* ao saber de “uma cena de sexo interessante [na qual] uma das pessoas no filme está usando uma camiseta com o meu rosto... que é provavelmente o mais perto que chegarei de uma cena de sexo”. O filme conta a história de duas ex-colegas de quarto (Cartlidge e Lynda Steadman) que se

reúnem para um fim de semana em Londres depois de passarem seis anos sem se ver. A cena de sexo ocorre durante um *flashback* de quando eram estudantes nos anos 1980, e nela Cartlidge, nua, monta em um jovem repulsivo que veste uma camiseta dos Smiths. Por uma coincidência cósmica estranha, a localização do apartamento das meninas do filme era a Rousden Street, em Camden, onde o guitarrista de Morrissey Alain WHYTE vivia na época.

Cartlidge foi especialmente brilhante no angustiante, porém memorável, *Ondas do Destino* (*Breaking the Waves* – 1996), de Lars Von Trier, e fez algumas de suas últimas participações no cinema com o vizinho de Morrissey em Los Angeles, Johnny Depp, no filme de 2001 sobre JACK, O ESTRIPADOR, *Do Inferno*. Depois de sua morte, uma organização que oferece bolsas de estudos de arte anuais foi criada em sua homenagem, a The Katrin Cartlidge Foundation. Homenagens à atriz e detalhes a respeito da bolsa de estudos podem ser encontradas no site www.katrincartlidgefoundation.org.uk. [403, 577, 489]

catolicismo, Ver RELIGIÃO.

celibato, O mais comentado e conhecido aspecto da personalidade de Morrissey quando os Smiths apareceram na imprensa do Reino Unido em 1983 foi sua confessa abstinência sexual. Apesar de, desde 2007, ele afirmar não mais ser celibatário, isso continua sendo um componente essencial de sua mitologia.

Em uma entrevista de 2006, Morrissey reclamou dizendo: “Eu só usei a palavra ‘celibatário’ em agosto de 1984, e ela tem me assombrado como um fantasma em todo lugar que vou”. Na verdade, o cantor falou sobre seu celibato em diversas ocasiões ao longo de sua trajetória com os Smiths, e a primeira menção registrada foi na primeira entrevista deles para a *Sounds*, em junho de 1983. “Eu quero um novo movimento de celibato”, declarou. “Quero que as pessoas se abstenham.” No começo dos anos 1980,

um astro pop celibatário era um conceito revolucionário, tão chocante, de certo modo, como a provocação de Bowie na *Melody Maker* em 1972: "Sou gay e sempre fui". Enquanto a condição homossexual havia se tornado aceitável na época dos *new romantics* e de Boy George (significativamente, a estreia dos Smiths no *TOP OF THE POPS* em novembro de 1983 foi feita depois de uma apresentação do arquétipo "andrógino" Marilyn), o celibato desafiava a primeira regra do credo "sexo, drogas e rock'n'roll", transformando Morrissey em uma criação pop inconcebível. "Acho que a minha atitude é muito desafiadora", disse ele, "porque não aconteceu antes, apenas com Cliff Richard, e ele não conta. Parece impossível que uma figura pública em 1984 seja um celibatário, por isso as pessoas acham estranho. Sabe, a ideia de um astro pop banhado em sexualidade, bocejando antes da próxima sessão de orgias".

Foi essencial para sua pessoa pública que ele enfatizasse seu celibato como "uma decisão involuntária" e "algo que não me deu escolha". Ao fazer isso, Morrissey passou a ser um mártir para uma geração inteira de adolescentes que tentavam lidar com sua sexualidade e todos os medos relacionados, como rejeição e falta de capacidade. Como Marr disse em 1984, quando perguntaram a ele quais problemas e doenças um disco dos Smiths podia curar: "Pode amenizar a paranoia de ser celibatário". "Para mim, [o celibato] foi a decisão certa", disse Morrissey na época. "E é uma decisão que defendo e da qual não me envergonho. Simplesmente foi provocada por uma série de experiências diretas e, felizmente, breves e horrendas, que fizeram com que eu decidisse me abster, e isso me parece uma decisão bem fácil e natural."

O lado genial da posição de celibatário de Morrissey foi que, ironicamente, sua abstinência o transformou em símbolo sexual. Tradicionalmente, os astros do pop provocam seu público com a falsa promessa de permitir que suas partes íntimas sejam desfrutadas. Morrissey, por outro lado, apresentou um novo dilema a seu público: por mais que ele rebolesse de modo sugestivo, estava claro que suas partes íntimas não poderiam ser desfrutadas. Ao se mostrar como inalcançável, ele permitiu que os fãs dos dois sexos pudessem fantasiar, como nunca antes, ser aquele que quebraria

seu celibato autoimposto. Morrissey rapidamente percebeu os benefícios dessa imagem que ele havia criado. “Depois de um tempo, percebi que era bem interessante”, reconheceu ele. “Pensei ‘Vou manter isso’.”

Apenas quase no fim dos Smiths, Morrissey retirou seu pedido por “um novo movimento de celibato”, admitindo, no começo de 1986, que ele tinha sido “pego desprevenido” e “mudado um pouco”. “Eu nunca quis empunhar a bandeira dos celibatários”, disse em 1987. “Foi por acidente que isso aconteceu em primeiro lugar, e agora se tornou uma bandeira sem graça. Fui muito perseguido por isso, e a afirmação que faço é que não tenho nada que ver com isso... É apenas a maneira como escolhi viver e a maneira como sempre vivi. Não posso nem recomendar. Simplesmente é o certo para mim e errado para o resto da população.” Ainda assim, Morrissey não deixava de suavizar sua abstinência, brincando ao dizer que estava “a poucos centímetros de um mosteiro” e frequentemente tinha de morder um travesseiro “pela frustração”.

Céticos já sugeriram que essa gradual aversão a promover o celibato foi um medo da hipocrisia: que, com o fracasso dos Smiths, ele não poderia mais afirmar não ter mantido relações sexuais. Mesmo assim, em uma coletiva de imprensa de 1992, em Chicago, ele respondeu à famosa pergunta dizendo que “infelizmente” continuava celibatário, “mas não quero ser”. Cinco anos depois, no entanto, ele não queria mais falar sobre o assunto, referindo-se ao celibato como “chato” e afirmando sempre ter gostado de sexo, “só não fazia” – e o uso do tempo passado foi uma das primeiras sugestões públicas de que sua abstinência já havia terminado. Todas as perguntas no mesmo sentido foram tratadas com sarcasmo, como quando ele disse a uma emissora de rádio que só era celibatário “no Natal e nos feriados bancários”. Em 2002, o fim do celibato de Morrissey não era mais segredo, apesar de ele se recusar a dar detalhes de como, quando e com quem a condição terminou. “Eu não me orgulho disso”, disse ele. “Não foi fácil. Mas terminou.”

É impossível negar que seu celibato teve um papel importante na veneração de Morrissey como um astro pop inglês totalmente original, mesmo que ele tenha condenado abertamente a imprensa

por fazer dele “um ícone do celibato”. “Fui sincero nessa questão, por pouco tempo, falei sobre ela por pouco tempo e me arrependo”, lamentou em 2006. “Se você anuncia que nada nunca acontece com você, então você está afirmando que não consegue se relacionar com nenhuma pessoa. A maioria se apega ao ‘nenhu-ma pessoa’. A maior parte das pessoas sempre fica com alguém. Com certeza, se você é um homem da classe trabalhadora, é um pecado dormir sozinho. Por isso muita gente acaba se casando às pressas, sem pensar. Machos da classe operária não dormem sozinhos. Eu estava nesse ambiente e dormia sozinho. Então, eu era uma bizarrice.” (Ver também HOMOSSEXUALIDADE, SEXO.) [54, 58, 63, 69, 120, 128, 130, 132, 144, 152, 165, 166, 191, 196, 204, 206, 404, 411, 448, 453, 567]

“Cemetery Gates” (Morrissey/Marr), Do álbum THE QUEEN IS DEAD (1986). O gosto de Morrissey por vagar por cemitérios começou no fim de sua adolescência, quando ele e o melhor amigo Linder STERLING passavam tardes caminhando por seu cemitério favorito em Manchester.¹⁷ “Costumávamos caminhar nas tardes ensolaradas até o Southern Cemetery”, lembrou Linder. “Era muito tranquilo e muito bonito, mas não fazíamos isso por morbidez”. Mesmo depois de formar os Smiths, Morrissey confessou que ele ainda mantinha esse “passatempo muito interessante”, às vezes na companhia do cantor Howard DEVOTO. Na música com o curioso erro de ortografia, “Cemetery Gates” – curioso porque esse erro nunca foi explicado, dividindo opiniões de pessoas que pensam que o erro foi proposital e aquelas que acreditam ter sido apenas um erro –, Morrissey usa tais passeios como ambiente para um enredo bem-humorado sobre o plágio enquanto ele e um amigo começam uma sensual disputa intelectual.

Foi extremamente irônico, senão uma autoparódia intencional de Morrissey, abordar a questão do plágio em uma canção que descaradamente trazia frases que não eram dele. Uma grande parte do primeiro verso (começando com “all those people”/“Todas aquelas pessoas” e terminando com “I want to cry”/“Quero chorar”) é adaptada do roteiro de um de seus filmes preferidos de Bette DAVIS, *SATÃ JANTA CONOSCO* (ver também Sheridan WHITESIDE), e a

frase "salutation to the dawn" teve origem no Ato V de *RICARDO III*, de Shakespeare. Também foi a primeira canção em que abriu o jogo ao declarar seu amor por Oscar WILDE, rindo das influências inferiores de seu parceiro, de John Keats e W. B. Yeats.

Por mais que "Cemetery Gates" tenha sido uma confissão do frequente furto lírico praticado por Morrissey, também foi um revide muito inteligente e mordaz aos críticos "enxeridos" que tentaram desmascará-lo expondo suas fontes anteriores. "Adoro a letra de 'Cemetery Gates'", conta Marr, "porque eu, também, estava me cansando de pessoas que não nos conheciam muito bem ridicularizando Morrissey por fazer algo que eles adorariam ter chegado perto de conseguir fazer. Gente muito metida a besta da imprensa e da ROUGH TRADE também. Alguns caras metidos a sabichões que mereciam um chega para lá verbal. Acho que Morrissey conseguiu isso muito bem".

Marr também dá crédito a Morrissey por ter "salvado" a música do lixo. "Foi um daqueles momentos em que duas cabeças pensaram melhor do que uma nos Smiths", explica ele. "A música era só uma coisa que eu estava fazendo de brincadeira. Eu estava pensando em The Kinks, quase como 'Dandy' ou 'Days'. Era em sol, tom que eu tentava evitar usar porque parecia algo certinho. Fiz isso em 'THE BOY WITH THE THORN IN HIS SIDE' e também em 'Ask', mas evitava porque não parecia haver cantos escuros para explorar. Então, eu poderia tê-las jogado no lixo se Morrissey não tivesse, por acaso, me escutado tocando quando eu estava afinando a guitarra na minha cozinha. Foi ele quem disse: 'Isso é uma levada legal' e sugeriu que a transformássemos em uma música. E ele tinha razão."¹⁸

Uma das últimas a serem incluídas em *The Queen is Dead*, "Cemetery Gates" foi um dos maiores prazeres de Morrissey e Marr, terminando a primeira metade predominantemente sombria e pesada do disco com inteligência e delicadeza. [17, 18, 57, 190, 206, 333, 468, 485, 529]

"Certain People I Know" (Morrissey/ Whyte), 14o single solo de Morrissey (do álbum *YOUR ARSENAL*), lançado em dezembro de 1992, alcançou o 35o lugar no Reino Unido. Bem-humorada

descrição de Morrissey de seu círculo de amigos, "Certain People I Know" foi uma mistura divertida de falsas simpatias, insinuações maldosas ("when I swing it so it catches his eye"/"Quando eu o balanço para que ele o veja"), e puro mau humor. Era inevitável que "alguns" conhecidos do cantor achassem que eram as "pessoas" em questão. Cathal SMYTH, já homenageado na música do mesmo disco "YOU'RE THE ONE FOR ME, FATTY", considerou-se um possível candidato. "Sempre fiquei me perguntando se também era sobre mim", diz Smyth. "A frase: 'They look at danger and they laugh their heads off' ("Eles veem o perigo e dão gargalhadas") parece comigo e com o tipo de conversa que eu tinha com Morrissey."

Os críticos se preocuparam menos com a letra e mais com o plágio musical. Assim como Marr se inspirou em Marc BOLAN para "PANIC", dos Smiths, a melodia de Whyte foi uma releitura audaciosa de "Ride a White Swan", do T.Rex (um disco produzido por TONY VISCONTI, que foi um dos nomes cogitados para produzir Your Arsenal). O cantor defendeu sua dívida óbvia dizendo que o riff de Bolan originalmente vinha do rock'n'roll antigo, mas foi honesto o suficiente e lançou uma versão promocional do single em um encarte imitando os discos azuis e vermelhos do T.Rex dos anos 1970 pela EMI, com o logo original do T.REX substituído por "MOZ". No fim da turnê de Your Arsenal, Morrissey se resignou bem-humorado ao chamá-lo de "Certain White Swans I Know".

Infelizmente, o sucesso da canção original de Bolan (2o lugar em janeiro de 1971) não se repetiu com o "remake" de Morrissey, lançado como single em dezembro de 1992, prejudicado pelos lançamentos de Natal. Para o vídeo que acompanhou a música, gravado em uma praia do sul de Chicago durante a turnê de verão nos Estados Unidos, Morrissey tentou, em vão, convencer "Ringo Whyte" e o restante do grupo a vestir "calções de homem de verdade e não os shorts assexuados que vocês todos costumam usar". No fim, eles ficaram de calça *jeans* e mal aparecem no vídeo. [5, 36, 94, 374]

chá, A bebida favorita de Morrissey. "Eu nunca me canso de beber chá, de jeito nenhum", explicou ele. "Na verdade, é algo psicológico. É calmante e me faz relaxar. Gosto muito, preciso tomar pelo menos quatro xícaras por dia." Morrissey prefere o chá preparado na chaleira e não o método do saquinho dentro da xícara. "É preciso aquecer a água na chaleira primeiro e só depois colocar os saquinhos", orienta, e também diz que o leite deve ser colocado na xícara antes de o chá ser despejado, e não o contrário ("leite decente... não aquele ultrapasteurizado falso). Morrissey é um devoto do chá preto do Ceilão, mas gosta dele bem fraco. Seu ex-baixista Jonny BRIDGWOOD também lembra que o cantor bebia a versão mais robusta, o chá Assam, e de recusar uma xícara de Darjeeling, afirmando que este "não é sequer chá". Ele até já expressou o desejo de patentear sua própria marca. "Seria bacana. Chá do Morrissey." [4, 115, 148, 168, 192, 567]

Chamberlain, Matt (baterista de Morrissey, 2005), Substituindo o recém-saído Dean BUTTERWORTH, músico de estúdio e baterista de Tori Amos, Matt Chamberlain foi contratado para as gravações de RINGLEADER OF THE TORMENTORS, de 2005, em Roma. Ajudou o fato de Chamberlain e o produtor TONY VISCONTI terem trabalhado juntos nos álbuns de David BOWIE, Heathen (2002) e Reality (2003). Chamberlain não viajou na turnê do disco com Morrissey (foi substituído por Matt WALKER) e também não apareceu nos vídeos do álbum, nos quais sua bateria foi simulada pelo guitarrista Alain WHYTE. [389]

Charlie Bubbles, a Máscara e o Rosto (Charlie Bubbles), Ver DELANEY, Shelagh.

"Children in Pieces" (Morrissey/Tobias), Lado B de "ALL YOU NEED IS ME" (2008). Uma das maiores manchas na história irlandesa moderna é o legado de abuso sexual e físico sofrido por crianças

órfãs e pobres em escolas para menores infratores sob a tutela da congregação Christian Brothers, da Igreja Católica. A verdade horrorosa da crueldade institucionalizada só apareceu depois de a maioria das escolas ter sido fechada nos anos 1970. O clamor público foi tamanho que, em março de 1998, a Christian Brothers foi forçada a publicar anúncios de página inteira nos jornais irlandeses expressando “arrependimento profundo” pelas décadas de crueldade sofridas por seus alunos.

“Children in Pieces” é o comentário sincero de Morrissey a respeito do escândalo dessas instituições, descrevendo várias autoridades católicas “arrasando” suas vítimas assustadas, misteriosamente afastando-se do pesar no verso final, quando seu “coração sentimental endurece” (“sentimental heart hardens”). É apropriado comparar essa música, ainda que Morrissey saia perdendo, a “The Magdalene Laundries”, de JONI MITCHELL, do disco de 1994 Turbulent Indigo. A canção de Mitchell lida com um assunto parecido – os “Magdalene Asylums”, abrigos-reformatórios igualmente horrendos da Igreja Católica irlandesa para mulheres solteiras –, mas consegue destacar a falta de humanidade e a hipocrisia religiosa com uma sensibilidade poética que infelizmente não encontramos na crua “Children in Pieces”. Apesar disso, o maior problema é o fundo musical incongruente, um riff grosseiro de Jesse Tobias que não tem o tom dramático e sombrio que o assunto exige, e que às vezes faz parecer que Morrissey está cantando a letra errada sobre a melodia certa. Gravada pela primeira vez como uma demo durante as sessões de gravação iniciais de RINGLEADER OF THE TORMENTORS, “Children in Pieces” foi gravada em 2007 com Gustavo Santolalla, o compositor argentino premiado da trilha sonora de *O Segredo de Brokeback Mountain*. (Ver também “MY DEAREST LOVE”.)

“Christian Dior” (Morrissey/Boorer), Lado B de “IN THE FUTURE WHEN ALL’S WELL” (2006). Uma espécie de tributo ao lendário estilista francês que morreu em 1957 depois de fundar um império mundial

de roupas e cosméticos, a canção mostra Morrissey com pena de Dior por ter “desperdiçado” sua vida com a moda quando poderia ter dedicado seu tempo às mulheres, à bebida, às drogas e aos garotos de programa napolitanos. Acontece que ele está apenas usando Dior como uma metáfora para si mesmo, confessando levar uma vida igualmente organizada, se dedicando totalmente à sua carreira, sabendo que seria mais feliz “moralmente falido” (“morally bankrupt”). Reiterando o tema de “THE NEVER-PLAYED SYMPHONIES”, “Christian Dior” é o lamento honesto do cantor pela vida sexual selvagem que ele nunca teve. Apesar de a letra sugerir que o produtivo Dior teve uma existência relativamente casta, a verdade é que o *designer* teve diversos amantes gays, e existe uma teoria de que seu ataque cardíaco fatal aos 52 anos de idade foi causado por coito interrompido: a causa oficial da morte foi asfixia causada por uma espinha de peixe.

A introdução evocativa de Boorer e a melodia lenta harmonizaram-se perfeitamente com a letra confessional de Morrissey. Por isso, foi uma pena que a única música de Boorer nas sessões de gravação de RINGLEADER OF THE TORMENTORS não tenha entrado no álbum finalizado.

Clitheroe, Jimmy, Comediante anão do norte da Inglaterra, mais conhecido por sua duradoura série na rádio Bbc, *The Clitheroe Kid*, e um dos favoritos de Morrissey. Clitheroe, que nasceu na cidade de Lancashire, que tinha o mesmo nome de sua família, estava com 35 anos quando a série começou, em 1957, mas com apenas 1,30 m, ainda tinha aparência e voz de um estudante pré-adolescente, papel que ele interpretou no teatro, no rádio, nos filmes e na televisão ao longo de sua carreira.

A primeira referência de Morrissey a Clitheroe foi em 1989, ao falar sobre sua nova obsessão por fitas de antigas comédias da rádio Bbc, como *Round the Horne*, *Beyond our Ken* e *I.T.M.A. (It's that Man Again)*, de Tommy Handley. “Comprei um monte delas”, explicou ele, “[incluindo] *The Clitheroe Kid*”. O programa era sobre o “jovem” Jimmy que sempre aprontava alguma travessura embaixo do nariz de sua mãe, seu avô escocês, sua irmã mais velha, Susan, e o namorado dela, Alfie. *The Clitheroe Kid* foi transmitida por 15 anos,

terminando em 1972, depois de 290 episódios. Apesar de seu humor comportado e simplório não ter acompanhado o tempo, há uma semelhança notável com Morrissey em alguns títulos dos episódios: "History is a Thing of the Past", "New Year, Old Trouble" e "Why Must the Show go on?", sem esquecer de "Stop the Wedding, I Want to get off".

O interesse de Morrissey parece ter surgido durante os anos 1990, quando, de acordo com seu vizinho em Camden Alan BENNETT, Clitheroe era assunto constante das conversas entre os dois sempre que Morrissey o visitava. Como ocorreu com muitos artistas de quem Morrissey gostava, a vida de Clitheroe terminou em tragédia. Um homem muito discreto e financeiramente prudente, ele viveu a maior parte de sua vida com a mãe. Quando ela morreu, em 1973, Clitheroe, então com 51 anos, tomou o que aparentemente foi uma overdose "acidental" de remédios para dormir e foi encontrado morto no dia do velório dela. [69, 290, 453]

Coates, Ann, "Voz de fundo" fictícia de "BIGMOUTH STRIKES AGAIN", de 1986, conforme relacionado nos créditos do encarte interno de THE QUEEN IS DEAD. "Ann Coates" era, na verdade, a voz de Morrissey, não "acelerada", como alguns dizem, mas filtrada em um harmonizador (por isso são as mesmas notas na mesma velocidade, mas transpostas a uma nota mais alta para produzir um cômico efeito "esquilo"). Marr disse que o pseudônimo foi sua sugestão, uma brincadeira com a área do norte de Manchester chamada Ancoats. Coincidentemente, Anne V. Coates também é o nome de uma premiada editora de filmes cujos trabalhos incluem um dos favoritos de Morrissey, *O HOMEM ELEFANTE*. [17, 38, 500]

Cobrin, Spencer (baterista/parceiro de Morrissey 1991-97), Com o guitarrista Alain WHYTE e o baixista Gary DAY, Spencer Cobrin fez parte dos três jovens inexperientes que formaram a base da

“banda de rockabilly” ideal de Morrissey no começo de KILL UNCLE, à qual se juntou o mais experiente Boz BOORER.

Morador dos afluentes subúrbios residenciais judeus de Stanmore, no norte de Londres, Cobrin começou a tocar bateria na adolescência. “Eu nunca me considereei um baterista”, diz ele. “Fiquei apaixonado por tocar em uma banda. Se uma banda de que eu gostasse estivesse precisando de alguém para tocar banjo, eu teria aprendido a tocar banjo. Mas por acaso escolhi a bateria.” Em 1988, Cobrin foi chamado para integrar o quarteto de rockabilly do norte de Londres Born Bad, onde ele conheceu Whyte e, posteriormente, Day. Quando o fundador da banda e guitarrista Guy Bolton deixou o grupo, Cobrin, Whyte e Day seguiram como um trio, o The Memphis Sinners, até o produtor Clive LANGER surgir no inverno de 1990 com o convite para que eles tocassem com Morrissey (para conhecer a história toda do conturbado processo de contratação, veja o verbete sobre Whyte).

Inicialmente contratado para a turnê de Kill Uncle, de 1991, Cobrin seria o principal baterista de Morrissey pelo restante da década e, talvez, o melhor baterista de sua carreira até hoje. Assim como Whyte, o esplendor juvenil de Cobrin desempenhou papel importante em sua contratação, mas ele logo provou seu valor nos shows como um baterista forte e ritmicamente eloquente, enchendo o material de Kill Uncle com entusiasmo e inspiração. Sua participação em YOUR ARSENAL, de 1992, sua primeira gravação com Morrissey, foi igualmente forte (por exemplo, “GLAMOROUS GLUE”). O vídeo de “WE HATE IT WHEN OUR FRIENDS BECOME SUCCESSFUL”, do mesmo álbum, também foi beneficiado pela beleza de Cobrin, que aparece provocando o cantor lambendo de modo sugestivo um sorvete de casquinha: o interessante é que Morrissey, a princípio, queria que Cobrin chupasse um sorvete mais fálico, um picolé chamado Zoom, mas não conseguiram encontrar nenhum para comprar no dia da gravação.

“Eu era totalmente imaturo”, diz Cobrin. “Quando comecei a tocar com Morrissey, eu era muito idealista, talvez um pouco ingênuo. Para começar, era uma excitação enorme, eu estava vivendo de adrenalina, totalmente tomado por tudo aquilo. Não havia mais nada

em minha vida, por isso, quando tínhamos momentos de descanso, eu não sabia o que fazer. Mas as coisas começaram a decair logo depois do Your Arsenal. Havia muita tensão entre Boz e Alain a respeito das composições. Eu não tinha consciência do aspecto de edição e do lado financeiro, mas isso criou uma enorme tensão na banda.”

Cobrin também teve problemas com a assistente pessoal de Morrissey na época, a ex-coordenadora de encartes dos Smiths, Jo Slee. “Toda a comunicação ocorria por intermédio dela”, afirma Cobrin. “Ela parecia uma professora, sempre nos repreendia por algo. Certa noite, em Chicago, ela começou a gritar muito com todo mundo, teve um acesso. Não queria que fôssemos para a cidade porque achou que perderíamos uma gravação no dia seguinte. Ela estava tentando ser como uma mãe para mim e para Gary, implorava para que não saíssemos. Foi demais.” Cobrin e Day ignoraram o pedido de Slee e mesmo assim “caíram na cidade”, chegando na hora para a gravação do vídeo de “CERTAIN PEOPLE I KNOW” no dia seguinte, como Slee contou, com “olhos inchados, de ressaca e rebeldes”.

Como Morrissey costumava contratar e demitir por terceiros, foi Slee que, na primavera de 1993, deu a notícia a Cobrin de que ele estava fora da banda. “Foi um telefonema”, afirma o baterista. “Jo Slee disse: ‘Você não é mais necessário, nem Gary’. Eu me assustei. Mas foi isso.” Cobrin seria substituído por um amigo de Boorer, Woodie TAYLOR, na gravação de VAUXHALL AND I, e Jonny BRIDGWOOD foi contratado no lugar de Day. Menos de um ano depois, no começo de 1994, Cobrin recebeu outro telefonema do nada. “Me disseram que estavam trabalhando com o Woodie, mas não estavam satisfeitos”, lembra Cobrin, que foi chamado de volta com Gary Day para uma sessão de gravação de lados B. Infelizmente, a gravação de “MOONRIVER” e “A SWALLOW ON MY NECK” foi repleta de problemas técnicos. Como resultado, Morrissey decidiu não voltar a trabalhar com Cobrin e Day, contratando Taylor e Bridgwood para sua gravação seguinte, “BOXERS”.

Cobrin pensou que nunca mais trabalharia com Morrissey, mas recebeu outro telefonema em janeiro de 1995. Mais uma vez,

Morrissey expressara dúvidas em relação a Taylor depois que ele cancelou um ensaio no estúdio Miraval, na França (o esqueleto de *SOUTHPAW GRAMMAR*). Depois de alguns dias de ensaio no estúdio Abbey Road com o produtor Danton Supple, Cobrin voltou para a banda de modo permanente, reaparecendo na turnê do cantor pelo Reino Unido em fevereiro de 1995 para divulgar "Boxers" e a coletânea *WORLD OF MORRISSEY*. Como demonstra o vídeo do show *INTRODUCING MORRISSEY*, Cobrin deu mais peso ao material de Vauxhall, especialmente em "SPEEDWAY", que ele atacou com um intenso ritmo tribal. Mas para Cobrin, a dinâmica da banda já estava desgastada. "Foi difícil para mim porque o Gary não estava envolvido", diz ele. "Não é nada contra Jonny, mas não foi a mesma coisa. A química havia mudado, e foi esquisito. Para mim, nós não parecíamos mais uma banda."

Southpaw Grammar, de 1995, iria se tornar o trabalho favorito de Cobrin com Morrissey – o cantor descreveria de modo similar o trabalho de Cobrin no disco, dizendo ter sido uma "grande alegria pessoal" – e trazia sua obra solo na introdução de "THE OPERATION". Após se mudar para Nova York, em 1996, Cobrin voltou para *MALADJUSTED*, de 1997, quando já tinha ganhado confiança suficiente como músico para enviar demos caseiras feitas no teclado para a avaliação de Morrissey.

Dessas demos, três seriam gravadas: "WIDE TO RECEIVE" e os lados B "LOST" e "NOW I AM A WAS", todas com créditos para Spencer James Cobrin, seu nome completo. Outras músicas de Cobrin também receberam letras, mas não foram lançadas, entre elas "NIGHTMARE", "HANRATTY" e uma primeira versão de "IT'S HARD TO WALK TALL WHEN YOU'RE SMALL"(que posteriormente foi gravada com nova música de Whyte).

Infelizmente, a separação de Cobrin e Morrissey se deu por problemas financeiros. "O fim da turnê de *Maladjusted* foi muito deprimente", explica ele. "As coisas estavam começando a ficar esquisitas. Havia advogados e muitos contratos sendo esfregados em nossa cara com cláusulas específicas, e foi muito triste." Insatisfeito com a natureza dos contratos de curto prazo que eles vinham recebendo, além de uma disputa por *royalties* do vídeo

Introducing Morrissey, Bridgwood e Cobrin decidiram deixar a banda.

Morrissey ficou muito irritado com as reivindicações financeiras de Cobrin e enviou a ele uma mensagem agressiva por fax. “O fax chegou e minha esposa na época foi quem o viu primeiro”, conta Cobrin. “Ela disse: ‘Acho que você não deveria ler isto’. Quando li, fiquei de cama por uma semana. Não conseguia me mexer. Não faz sentido repetir o conteúdo da mensagem, porque são águas passadas, mas naquele momento não foi normal. Pronto, ele havia passado dos limites. Foi a coisa mais cruel que se poderia dizer a qualquer pessoa depois de trabalharem juntos por tanto tempo. Ainda me chateia, mas sei que fui uma entre muitas pessoas que foram tratadas assim. Se tem uma coisa que preocupa Morrissey mais do que qualquer coisa, é dinheiro.”

Uma segunda mensagem de fax chegou. “Bem mais longa”, diz Cobrin, “mas não havia nenhum pedido de desculpas. Eram apenas mais críticas, mais acusações e infantilidade. E foi o fim. Eu me tornei *persona non grata* depois daquilo”. Em 1999, Cobrin foi substituído pelo ex-baterista do Damned, Spike T. Smith, e depois Dean BUTTERWORTH assumiu, em 2002. Assim, foi muito estranho o que, em uma entrevista em 2003, Morrissey falou sobre sua banda de turnê da época: “Boz tem outro trabalho, e alguns dos outros, como Spencer, preferem trabalhar apenas comigo, então eles costumam esperar pela minha ligação”.

Depois de desfazer a parceria com Morrissey, Cobrin tentou a sorte em diversos grupos, até entrar no ramo de música para cinema, com um trabalho para o documentário premiado de Angeliki Giannakopoulos, de 2006, a respeito do impacto doméstico da guerra no Iraque, *My Child: Mothers of War*. “Ao olhar para trás, vejo que me sentia muito feliz e com sorte por tocar com Morrissey”, conclui ele. “Mas meu arrependimento é que ele era sempre muito distante. Acho que nunca confiou em ninguém, o que me deixava chocado. Quando engatávamos uma conversa com ele, era ótimo. Você adoraria ser um grande amigo dele, mas sabia que, se chegasse muito perto, provavelmente iria se queimar. Foi muito triste a maneira como terminou, mas isso agora é passado. Na época,

Morrissey tinha extrema importância para mim.” [4, 5, 15, 22, 115, 374]

Cockney Rejects, Autodeclarada “banda de punk séria, sem frescura e durona” do leste de Londres, pela qual Morrissey ficou obcecado no fim dos anos 1990. Em uma época de falsa atitude punk, o Rejects se orgulhava de ser “de verdade”: caras da classe trabalhadora da notoriamente barra pesada Custom House, próxima a Canning Town. Eles se tornaram sinônimo do movimento Oi!, um ramo punk dos anos 1980 famoso por atrair um público violento de *SKINHEADS*, muitos dos quais defendiam a política de direita e o movimento neonazista britânico. O próprio Rejects sempre se distanciou desse movimento e desprezava claramente seu apoio, mas depois de diversas brigas em seus shows, protagonizadas por extremistas *skinheads* radicais, eles foram considerados culpados por associação. A fama de violência de seus shows levou o Greater London Council a proibi-los de tocar na capital.

Eles se formaram em 1979, liderados por Jeff “Stinky” Turner, de 15 anos (que fazia aniversário no mesmo dia que Hitler), que havia escolhido o punk em vez de uma promissora carreira como boxeador: aos 13 anos, foi campeão estudantil de Essex. Depois de uma estreia maravilhosamente estrondosa em um selo independente, “Flares’n’Slippers” (“slippers” era gíria do East End para “tênis”), eles assinaram com a EMI, auxiliados pelo jornalista da *Sounds* Garry Bushell, que gerenciou a banda por um breve período. Jimmy Pursey, do Sham 69, produziu sua estreia em uma grande gravadora, “I’m not a Fool”, e na época Bushell já havia saído, substituído pelo empresário do ANGELIC UPSTARTS, Tony Gordon, a quem a banda acusaria, mais tarde, de se apropriar dos lucros. Diferentemente do mais politizado Upstarts, os Rejects eram punks, cantavam a respeito de pessoas comuns do East End (o melhor single deles, “Bad Man”, era sobre um parente de Turner que usava o dinheiro da gasolina para quitar dívidas de apostas) e sobre o amado time do WEST HAM United. Infelizmente, a ligação com o West Ham tornou-se o grande problema deles. Depois de fazerem um cover do hino dos Iron, “I’m Forever Blowing Bubbles”, para marcar

a vitória da equipe na final da FA Cup de 1980 (quando derrotou o Arsenal por 1x0), o grupo passou a ser visto como mascotes punks do clube, uma fama exacerbada por faixas como "War on the Terraces" e "West Side Boys", que pareciam glamorizar a violência no futebol. Assim, a violência que os acompanhava nas apresentações passou a ser frequentemente causada por problemas de rivalidade entre torcidas.

Ainda assim, como Turner admitiu posteriormente em sua autobiografia, a queda dos Rejects foi, em grande parte, em decorrência do comportamento irresponsável deles próprios, que vandalizaram os estúdios da EMI ("cagando nas mesas, mijando em arquivos, coisas do tipo") e se recusando a encarar qualquer situação mais séria que surgisse. "O nosso problema é que éramos verdadeiros demais", escreve Turner. "Éramos a história real, além disso, éramos brancos, ingleses e da classe trabalhadora – o único grupo que se pode desprezar hoje em dia." Parece que foi por esses motivos que Morrissey se interessou pelo Rejects. Não há nada que indique que gostasse deles no seu auge. Certamente, se as cartas a Robert MACKIE podem ser usadas como uma indicação das preferências do cantor por volta de 1980, ele era a definição de "pseudo-NME" que o grupo odiava, e é difícil imaginar um fã de NICO e THE MONOCHROME SET obtendo satisfação parecida em bobagens dos Rejects, como "Shitter". É igualmente importante uma reportagem de 1987 sobre os Smiths, na qual Morrissey acusava seu entrevistador, de modo sarcástico, de "gostar da música Oi!". Mas levando em conta seu fascínio pela cultura do East End (o tio do baixista do Rejects, Vince Riordan, foi a vítima dos gêmeos KRAY, Jack "The Hat" McVitie) e a "esquecida" classe trabalhadora de inferiores elogiada em "WE'LL LET YOU KNOW", sua admiração pelo que ele chamava de "histórias de desordem e como este país foi construído" fazia total sentido.

A "rejectsmania" de Morrissey atingiu o ponto alto em 1999, no primeiro período entre duas turnês sem contrato com gravadoras. A fita de intervalo desses shows começava com o maior sucesso deles no Reino Unido, "The Greatest Cockney Rip off" (21o lugar na parada em maio de 1980), e também incluía seus lados B "East End"

e "I wanna be a Star". O fato de Morrissey usar no palco uma camiseta do West Ham Boys Club foi outra homenagem aos Rejects (Turner havia usado uma camiseta idêntica), assim como suas frequentes mudanças nas letras ("You're gonna need West Ham on your side") e seu grito de "Hello Cockney Rejects!" ao se dirigir à plateia do Forum, em Londres. Três anos depois, ele ainda homenageou o grupo no palco do Royal Albert Hall, em Londres, em setembro de 2002, apresentando-se como "Stinky Turner".

Após convidá-los para tocar no Royal Festival Hall, em Londres, durante o festival MELTDOWN, de 2004, Morrissey fez outro grande gesto de respeito ao assinar o prefácio das memórias de Turner, lançadas em 2005 sob o título de *Cockney Reject*. "Jeff Turner obviamente cantava para evitar matar alguém", escreveu ele, "o que, *creio eu*, foi muito diplomático". Morrissey relacionou a voz de Turner a "uma criança em Canning Town nadando e engolindo muita água com cloro... eu não conseguia detectar nada sexual na voz. Imagino que ele tratasse todas as mulheres como ônibus, ou que ele nunca tenha conhecido uma (mulher, não ônibus)". Mas foi irônico o fato de o prefácio de Morrissey aparecer em um livro escrito em coautoria com o antigo empresário dos Reject Garry Bushell, um dos primeiros inimigos dos Smiths na imprensa, que os havia envolvido no falso escândalo de 1983, "de abuso infantil", por conta de "REEL AROUND THE FOUNTAIN". [52, 143, 386]

Cocteau, Jean, Poeta, cineasta, escritor e dramaturgo surrealista francês indiretamente elogiado em dois encartes dos Smiths. A capa do single "THIS CHARMING MAN", de 1983, foi retirada do filme *Orfeu*, de Cocteau, de 1950, estrelado por seu amante, Jean MARAIS. A capa da coletânea HATFUL OF HOLLOW, de 1984, foi escolhida de uma edição especial de 1983 do jornal francês *Liberación*, em homenagem ao 20o aniversário de morte de Cocteau: o rapaz de perfil é o fã de Cocteau Fabrice Collette, exibindo a tatuagem no ombro copiada do livro anônimo de ilustrações eróticas publicado por Cocteau, *Le Livre Blanc* ("O Livro Branco"). Os desenhos lineares e distintos de Cocteau,

normalmente de rostos de perfil, podem ter tido influência nos esboços gráficos parecidos de Linder STERLING, que o próprio Morrissey copiaria nas correspondências trocadas com seu amigo Robert MACKIE, antes dos Smiths. [334, 374, 538]

Cole, Lloyd, intelectual dos anos 1980, cantor e compositor pop sério e líder do The Commotions que se tornou amigo de Morrissey, em 1984. Os Smiths já tinham se estabelecido com alguns sucessos quando Lloyd Cole and the Commotions lançaram seu primeiro hit, "Perfect Skin" (posição 26 na parada em julho de 1984). O álbum de estreia que veio em seguida, *Rattlesnakes*, foi muito bem recebido pela crítica, e alguns críticos relacionaram as letras sérias, sensíveis e inteligentes de Cole às de Morrissey. Assim, foi inevitável, para alguns grupos da imprensa, acreditar que os dois deveriam se tornar amigos, e eles se conheceram nos bastidores de um show dos Commotions, em Londres. "Ele é tão charmoso quanto se imagina", Cole disse a respeito de Morrissey. "Lloyd é uma pessoa extremamente bacana", disse Morrissey a respeito de Cole, "muito mais fascinante do que qualquer coisa que ele já tenha gravado em um vinil... o que tenho certeza que vai por fim à relação logo de cara. Mas eu o considero uma pessoa adorável. Nós nos encontramos muito".

Havia, é preciso dizer, uma semelhança estética entre os dois – o mesmo cabelo preto (ainda que com estilos diferentes), sobrelhas marcantes, queixo pronunciado e comportamento solene. A levada de guitarra de Cole também trouxe à tona comparações com os Smiths, apontando-o como o amálgama de Morrissey/Marr, apesar de que, sob uma análise mais atenta, seus modos e métodos fossem totalmente diferentes. No que dizia respeito a referências culturais, Cole era sem dúvida menos sutil, citando em suas letras nomes como os de Simone de Beauvoir, Grace Kelly e Norman Mailer. Apesar de Morrissey se inspirar em fontes literárias e cinematográficas, ele nunca cantou algo com um referencial tão direto como "she looks like Eva Marie Saint in On The

Waterfront" ("Rattlesnakes"). A diferença entre Cole e Morrissey é mais bem ilustrada pelo fato de o primeiro ter sentido que era necessário incluir o nome de Truman CAPOTE em suas letras ("Four Flights Up"), enquanto Morrissey achou mais forte usar uma foto de Capote na capa de um single ("THE BOY WITH THE THORN IN HIS SIDE").

Em 1986, Sandie SHAW aumentou a ligação Smiths/Commotions com seu *cover* de "Are you Ready to be Heartbroken?", de Cole (que, segundo rumores, era a faixa do Commotions de que Morrissey mais gostava). Em 1988, Morrissey ainda se referia a Cole em entrevistas como sendo uma das poucas "personagens conhecidas" que ele considerava um amigo, ainda que posteriormente Cole tenha dado menos importância à relação entre eles, dizendo que a amizade havia durado apenas "um ou dois anos". "Ele mudava de número de telefone todos os meses", disse Cole. "Eu teria de perseguir seu assessor de imprensa para conseguir manter contato. E não ia fazer uma coisa dessas."

Como um grupo de pop, Lloyd Cole and the Commotions fizeram um sucesso razoável, ainda que, quando Cole os deixou para seguir carreira solo, em 1990, eles só puderam ostentar duas músicas entre as 20 principais da parada, contra oito dos Smiths. Estranhamente, Morrissey mais tarde figuraria na letra do disco *Bad Vibes*, de Cole, de 1993, na música "Seen the Future" e seu refrão extremamente ambíguo "Man I need TV/For when I got my Morrissey". Morrissey ainda não devolveu o favor. Quando perguntaram a ele sobre o ex-Smiths, em 2006, Cole respondeu que havia acompanhado a carreira dele "nos primeiros oito ou nove anos, mas depois ficou claro que ele tinha uma obsessão parecida com a de Peter Pan e não estava interessado em crescer. Chegou a um ponto em que eu sentia que as coisas sobre as quais ele falava não me diziam nada sobre minha vida". Assim, subentende-se que ele e Morrissey não trocam mais cartões de Natal. [121, 204, 369, 469, 475]

"Come Back to Camden" (Morrissey/ Boorer), Do álbum *You ARE THE QUARRY* (2004). Sete anos depois de sair de Londres, "Come Back to Camden" aparentemente foi uma despedida com desdém do amor que Morrissey deixou para trás e, como tal, a parte

autobiográfica mais excitante dentro do *You are the Quarry*. Camden é a região norte de Londres, onde ele viveu até meados dos anos 1990, em determinado momento dividindo a casa com o fotógrafo e assistente pessoal Jake WALTERS. Inevitavelmente, o nome de Walters surge com frequência como o tema mais provável da letra. “Essa canção é sobre uma determinada pessoa”, admitiu Morrissey, apesar de se recusar a dizer quem. “Eu tenho uma história, sim. E essa parte da minha vida é um período muito emotivo para mim.” De fato, “muito emotivo” descreve muito bem “Come Back to Camden”, uma maravilha de poesia, especulação telenovelesca e performance vocal intensa em uma melodia que, sem isso, nada teria de mais, mergulhada em uma orquestração sintética ousada.

As letras tinham um toque à la BETJEMAN em suas descrições a respeito do chá com gosto da água do Tâmis e os taxistas conversando – muito adequado, já que Betjeman nasceu em Camden, perto da área de Kentish Town, em Hampstead Heath. Morrissey pareceu gostar especialmente da imagem “dos céus vitorianos cinzentos como ardósia” (“slate-grey Victorian skies”), dizendo uma frase parecida quando entrevistado na época do lançamento do disco, citando o equivalente “céu cinza como ardósia” (“grey slate of the sky”) de Manchester. Além das lembranças emocionadas da região da cidade da qual ele saiu, “Come Back to Camden” continha uma afeição rara por seu amor secreto, prenunciando o erotismo explícito de “DEAR GOD PLEASE HELP ME”, com sua menção a pernas que se tocam e joelhos erguidos. Tamanha intriga e sentimentalismo e os boatos resultantes disso tornaram essa faixa um dos destaques mais óbvios de *Quarry*, e para aumentar ainda mais a boataria, foi a única canção do disco que nunca foi tocada ao vivo durante a turnê do álbum. [119, 207, 212, 458]

comida, Apesar de os hábitos alimentares de Morrissey serem previsíveis graças a seu vegetarianismo, sua atitude idiossincrática e seletiva em relação à comida vai além dessa ética. “Não como nada que já tenha arrotado, corrido ou nadado, por isso meus alimentos

precisam ser bem secos, sem vida e exóticos”, disse ele, certa vez, “meio como eu mesmo”.

Certa vez, Johnny Marr brincou dizendo que os Smiths subsistiam à base de uma dieta de biscoitos e iogurte, o que devia ser literalmente verdade. “Eu gosto de iogurte com laranja e amêndoas na laranja”, admitiu Morrissey em 1984, acrescentando que ele também “desenvolveu uma paixão gigantesca pelos biscoitos Farley”. Torrada com “geleia de ameixa” também era um dos itens de sua dieta. Ele explicou: “Quando o céu está nublado, e quando ouvem-se trovões, chove e você está assistindo à sessão da tarde em uma segunda-feira, com um pacote de biscoitos na sua frente, pra mim, isso é viver a vida ao máximo”. Durante o período com os Smiths, os entrevistadores monitoravam tudo o que ele comia, desde damascos da “Marks & Spencer” e “Guava Thick & Creamy Yoghurt” a sanduíches de queijo, tortas de frutas e “um samovar prateado e decorado cheio de chocolate quente”.

Em 1992, o cantor resumiu seus alimentos principalmente como “batatas, pão, ovos mexidos e laranja, de vez em quando”. Talvez a maior ironia esteja no fato de que, apesar de ser vegetariano, Morrissey não goste muito de verduras. “Pensei que, por ser vegetariano, ele seria muito saudável”, relembra o guitarrista Kevin ARMSTRONG. “Mas quando estávamos produzindo o BONA DRAG, eu me lembro de ter engordado. Todas as receitas que ele solicitava ao cozinheiro eram à base de laticínios, repletas de cremes e muito gordurosas. Mas ele tinha um serviço de bufê que devia custar uma fortuna e, ainda assim, parecia que Morrissey vivia de torrada.”

O engenheiro Danton Supple reforça as histórias de Armstrong a respeito da dieta entupidora de artérias à base de laticínios, assim como Andy Rourke. “Tudo era à base de ovos”, diz Rourke. “Principalmente no começo dos Smiths. Eu me lembro de que, uma vez, percebi que cada um de nós consumia de 30 a 40 ovos por semana. Parecia o filme *Rebeldia Indomável*. Tudo era ovo com batata frita. Era só o que comíamos”.

“A única maneira de fazer Morrissey comer legumes era amassando-os, como se fossem papinha de bebê”, comentou o produtor Clive LANGER. “Ele gostava de ervilhas fritas em massa

folhada. Eram as trouxinhas de ervilha. Mas todo o resto tinha de ser amassado.”

“Eu me lembro de que isso tinha algo a ver com sua infância”, diz o baterista de VIVA HATE, Andrew PARESI. “Eu acho que ele tinha problemas de saúde quando era criança e o resultado disso foi um sistema digestivo muito seletivo quanto ao que podia comer. Ele não podia comer nada que exigisse muito esforço do estômago. Por isso, com frequência as refeições em estúdio eram feitas com as mesmas coisas que encontramos em potinhos de papinhas de bebê. Era muito esquisito. Tínhamos uma cozinheira adorável e talentosa no The Wool Hall, Jane Sen, que passava o tempo todo tentando tornar o estilo de vida de purês dele mais interessante, de modo a fazer refeições que todos pudessem comer.” Como Danton Supple conta, foi considerada uma grande novidade quando, durante a gravação de MALADJUSTED, de 1997, o cozinheiro conseguiu fazer com que Morrissey comesse purê de abobrinha.

Sabe-se que o cantor também tem forte aversão a alimentos muito temperados. “Existe algo mais tenebroso do que alho e cebola?”, perguntou ele em 1984. “Tenho uma fobia ridícula a eles. Tudo, principalmente o cheiro, me mata de medo.” Vinte anos depois, ele ainda confessou: “Eu choraria se tivesse de comer curry, ou o que costumam chamar de ‘chinesa’”.

Mais confirmações recentes a respeito das exigências alimentares de Morrissey podem ser encontradas em sua lista de pedidos para o show de 2008, em Israel, que foi publicada na internet, incluindo “queijo *cheddar* vegetariano de qualidade, da Irlanda ou da Nova Zelândia”, “apenas pão integral”, “manteiga com sal Kerrygold”, “marmelada orgânica sem gelatina”, “fritas feitas com batatas orgânicas sem sal, além de um pacote de biscoitos Cheez-It, sabor queijo, vermelho ou branco”, “uma pequena quantidade de frutas frescas, incluindo maçãs e bananas”, “um pacote pequeno de cereais, nozes e frutas frescas orgânicas” e “uma embalagem pequena de castanhas, assadas, sem sal”. Os organizadores também foram instruídos para que sua cozinha “contasse com os seguintes itens para o artista: ervilhas, espinafre, cenouras – tudo cozido no vapor. Batatas assadas e aspargos grelhados. Macarrão – apenas

com um molho simples de tomate. Morrissey não come nenhum tipo de pimenta ou tempero”.

Antes de seu show em Israel, Morrissey havia informado ao ator Lior ASHKENAZI que ele só come “alimentos de cores claras”, um fato confirmado pelo ator de *Happy Days* Henry “The Fonz” Winkler, cujo filho, Jed Weitzman, trabalhou com o cantor. Ao falar na Bbc como convidado durante o torneio de tênis de Wimbledon de 2008, Winkler comentou que grande parte do que o cantor come é “branca”, lembrando a época em que ele visitou a casa deles para jantar e foi “tão exato” a respeito de como gostava de seu purê de batata, que insistiu para que The Fonz telefonasse para a própria mãe de Morrissey e pegasse a receita correta.

Além do paladar delicado, Morrissey gosta muito de doces e tem uma queda por sorvete e chocolate Cadbury. James MAKER e NANCY SINATRA também afirmam que Morrissey “cozinha bem”, principalmente, segundo Nancy, quando o prato é massa. [5, 6, 15, 19, 22, 34, 39, 40, 52, 71, 93, 115, 120, 135, 237, 267, 357]

composição, Ver PROCESSO DE COMPOSIÇÃO.

Confio em ti (I Believe in you), Drama de 1952 dos Estúdios Ealing que Morrissey citou como um de seus filmes preferidos, ao lado de *OLIVER TWIST*, de David Lean. Feito em decorrência do sucesso do drama policial anterior dos estúdios Ealing, *A Lâmpada Azul* (com Dirk BOGARDE e Patric DOONAN), *Confio em ti* é um estudo similar sobre o crime e o sistema judicial no pós-guerra. O roteiro gira em torno de um agente de condicional de meia-idade, Phipps (Cecil Parker), e sua colega mais experiente interpretada por Celia Johnson. Juntos, os dois tentam manter diversos criminosos na linha. O elenco de apoio inclui um jovem Laurence Harvey e uma ainda mais jovem Joan Collins. O filme é típico do gosto de Morrissey pelos exemplos mais obscuros do cinema britânico *antigo*, além de seu fascínio pelo crime juvenil, tema recorrente em muitas de suas letras. [207, 512]

Cooke, Sam, Ver “THERE I’VE SAID IT AGAIN”.

Coronation Street, A mais longa novela britânica de televisão se tornou uma obsessão de Morrissey nos anos 1960 e início da década de 1970. Produzida em Manchester pela Granada Television e ambientada no fictício distrito de Weatherfield, em Manchester, começou a ser transmitida no dia 9 de dezembro de 1960, quando Morrissey tinha apenas 18 meses de vida. Criação do roteirista de Lancashire Tony Warren, posteriormente ele diria que “apenas um homem gay poderia ter criado *Coronation Street*”. Warren era, nos anos 1940, “um menininho curiosamente afeminado... e como eu estava confuso em relação à minha sexualidade, querendo saber ao que eu era, costumava observar com muita atenção ao que diferenciava homens e mulheres. Das observações detalhadas, que tenho feito desde os cinco ou seis anos de idade, surgiram os personagens principais de *Coronation Street*. Minha avó, por exemplo, foi a base para Ena Sharples”.

Por ter sido criança nos anos 1960, Morrissey cresceu assistindo ao programa nos dias de maior sucesso de Warren (o que o cantor mais tarde chamou de anos de “maldade e rancor”), dominados pelo pulso firme matriarcal de Ena Sharples (interpretada por Violet Carson, a quem Morrissey se referiu brincando, certa vez, dizendo que gostaria de vê-la na capa da revista *Rolling Stone*) e seus conflitos constantes com a irascível Elsie Tanner (Pat PHOENIX, futura estrela de capa do single “SHAKESPEARE’S SISTER”, dos Smiths). O fascínio dele pela novela era tamanho que, na infância, Morrissey ficava do lado de fora dos estúdios da Granada Television, no centro de Manchester, com esperança de conseguir um autógrafo da tímida parceira de cena de Sharple, Minnie Caldwell, a atriz Margot Bryant.

Assim como Warren, Morrissey também era obcecado pela “maneira como as pessoas falavam” desde pequeno e frequentemente fazia gravações de áudio dos programas, “para os quais a maioria dos ouvintes não dava nenhuma importância” para estudar o roteiro. É razoável dizer que *Coronation Street* tenha sido um desses programas, pois desde os 12 anos de idade Morrissey enviava as próprias ideias de roteiros e histórias para a produtora e roteirista-chefe da Granada, Leslie Duxbury. Entre as ideias de

Morrissey, estava um roteiro de episódio no qual um *jukebox* era colocado no bar da região, o Rovers Return (“para o claro horror dos frequentadores que, por algum motivo desconhecido, são contra qualquer mudança em suas vidas”), além de alguns divórcios e “um estrangulamento estranho”. Apesar de suas ideias terem sido rejeitadas, pelo menos ele conseguiu uma resposta intrigada de Duxbury, que deu início a uma breve troca de cartas com o jovem Morrissey.

Por mais que o cantor fale com saudosismo dos dias de glória de *Street*, ele foi extremamente crítico a respeito de sua “decadência”, como disse, durante meados dos anos 1980. “Acho que o programa está fadado ao fracasso inevitável”, reclamou ele, culpando os roteiros “sem assunto”, a queda na “caricatura”, a interpretação “horrorosa”, a ausência de vegetarianos (“a simples ideia de alguém que contradiga o ensopado de Betty Turpin é um pouco radical demais”) e a perda de personagens fortes, como Elsie Tanner, que saiu em janeiro de 1984. “Mas, em determinado período, eu considerava o programa repleto de instinto poético e isso significava muita coisa para muitas pessoas. Mas esses dias já acabaram, com certeza. Eu acho tudo insuportável no programa agora... Há muitas pessoas que eu gostaria que morressem no *Coronation Street* atualmente. Ainda estou procurando, desesperadamente, um motivo para a existência de Deirdre e Ken, que levam o insosso a um novo extremo.”

Apesar dessas e outras críticas, Morrissey ainda citou *Coronation Street* co-mo seu programa de televisão preferido ao longo de 1985. Também não foi coincidência o fato de ele ter escolhido SALFORD LADS CLUB como a locação para a foto do encarte interno do THE QUEEN IS DEAD, situado na esquina da verdadeira Coronation Street, em Ordsall, Salford (o cenário original do programa era inspirado na Archie Street, que ficava ali perto e depois foi demolido). O vídeo de divulgação de seu single solo de 1988 “EVERYDAY IS LIKE SUNDAY” também trazia a atriz Cheryl Murray, que havia deixado a novela em 1983, depois de interpretar a jovem e cruel inquilina de Elsie Tanner, Suzie Birchall.

Além do amor de Morrissey pelo programa, outro pequeno elo entre *Coronation Street* e os Smiths é o personagem Norman "Curly" Watts, interpretado pelo ator Kevin Kennedy. Antes de entrar para a novela, em 1983, Kennedy tocava guitarra na banda The Paris Valentinos, que teve curta duração, juntamente com os jovens Johnny Marr e Andy Rourke. [87, 139, 146, 168, 175, 211, 268, 362, 425]

"Cosmic Dancer" (Marc Bolan), Lado B de "PREGNANT FOR THE LAST TIME" (1991). Morrissey foi atraído por essa balada fantasmagórica do álbum *Electric Warrior*, do T.Rex, de 1971, pelo simples motivo de ser "uma canção muito triste", uma que, em sua imagem profética de dança no túmulo também apresentava uma forte analogia da vida curta de seu autor. Além de um simples tributo a um de seus ídolos adolescentes, Morrissey deu um forte toque pessoal a "Cosmic Dancer"¹⁹, mudando o tempo verbal do passado da letra original de modo que a mesma dança "no túmulo" se tornasse um destino que ainda esperaria por ele, como se condenando a si mesmo a seguir os passos condenados de Bolan.

A decisão de gravar a canção foi um capricho de última hora enquanto se preparava para a primeira turnê solo completa para promover *KILL UNCLE* na primavera de 1991. De acordo com o guitarrista e também fã de Bolan Boz BOORER, Morrissey havia, recentemente, comprado uma cópia em VHS do show-filme do T.Rex, de 1972, *Born to Boogie*, ao qual assistiram durante os ensaios. Inspirado pela versão acústica ao vivo de "Cosmic Dancer", Morrissey pediu que Boorer recriasse um arranjo parecido, apresentado como um bis frequente nos primeiros shows de *Kill Uncle*. De longe, sua versão mais histórica foi a apresentada em dueto com David BOWIE diante de 14 mil fãs enlouquecidos no Great Western Forum, em Los Angeles, no dia 2 de junho de 1991. A versão apresentada no single "Pregnant" foi uma gravação anterior feita em Utrecht, Holanda, em 10 de maio de 1991, apenas a terceira vez em que Morrissey a tocava. Uma gravação diferente de Costa Mesa, no dia 10 de junho de 1991, também pode ser conferida na compilação *MY EARLY BURGLARY YEARS*. [66, 290, 389]

County, Wayne/Jayne, Também conhecido como "O Lenny Bruce do rock'n'roll". Como fã de NEW YORK DOLLS, PATTI SMITH e RAMONES na adolescência, Morrissey inevitavelmente gostou de Wayne County, um dos personagens mais ousados a surgir na cena punk de Nova York no começo dos anos 1970, a quem ele considerava "uma figura extraordinária". Nascido na Geórgia, como Wayne Rogers, depois de se mudar para Nova York no final da década 1960, ele se tornou amigo dos astros de Warhol Jackie Curtis e Holly Woodlawn, ambos imortalizados na música de Lou Reed, "Walk on the Wild Side" juntamente com Candy DARLING. Ele fez sua estreia nos palcos como Wayne County, interpretando uma "lésbica psicótica" na peça de Curtis *Femme Fatale*, ao lado de Patti Smith, e mais tarde integrou o elenco da peça de Warhol, *Pork*, antes de formar sua primeira banda, Queen Elizabeth (que não recebeu esse nome por causa da monarca inglesa, mas, sim, "de uma bicha chamada Elizabeth" que ele conheceu em Atlanta).

No palco, County, abertamente gay, apresentava uma versão extrema do estilo de rock'n'roll andrógino dos Dolls; ostentando suásticas, preservativos inflados, sapatos de salto com formato de genitália masculina e "fingindo estar sentado no vaso sanitário enquanto me fodia com um vibrador". Em 1972, County fechou contrato com a empresa de David BOWIE, MainMan, mas foi considerado controverso demais para conseguir um contrato para gravar um disco. Foi durante esse período que County apresentava com frequência a música "Queenage Baby", que ele e outros acreditavam ter inspirado o sucesso de Bowie de 1974 "Rebel Rebel".

A explosão punk no Reino Unido levou County a Londres em 1977, incentivado pelo fotógrafo e amigo Lee Childers, que na época empresariava os The Heartbreakers, o novo grupo do guitarrista Johnny Thunders, dos Dolls, que tinha sido contratado para participar da fatídica turnê Anarchy, dos SEX PISTOLS. Formando um novo grupo, o Electric Chairs, County lançou diversos singles no Reino Unido nos dois anos seguintes, e o mais famoso deles foi "Fuck Off", de 1978 (If you don't want to fuck me, baby/Fuck off"). Quando decidiu voltar para Nova York, em 1979, Wayne havia

mudado seu nome para Jayne County e dizia ser mulher, apesar de, tecnicamente falando, ele ainda fosse um transexual sem operação de mudança de sexo.

É possível que uma das primeiras letras de Morrissey, escrita aproximadamente em 1978, "(I Think) I'm Ready for the Electric Chair" tenha sido inspirada no nome do grupo de County (ver Billy DUFFY, THE NOSEBLEEDS). Além disso, seu interesse por County foi um acréscimo lógico a sua fixação pelo Dolls e sua admiração por todos os artistas que desafiavam os estereótipos sexuais, o que foi bem representado por "Man Enough to be a Woman", de County, e seu cover da música "Are you a Boy or are you a Girl?", da banda de garagem dos anos 1960 The Barbarians. Acima de tudo, Morrissey se impressionava tanto pela aparência de County quanto por sua música – em especial uma de suas perucas mais chamativas que ostentava o nome de seu grupo britânico preferido, o The Dave Clark Five, em *strass*. [95, 277]

Coward, Noel, "Acredito que desde que a minha vida começou, o máximo que tive foi um talento para entreter". Assim Morrissey se apresentou no palco do Apollo, em Manchester, em maio de 2006, e mais uma vez naquele mesmo mês no London Palladium. Ele estava citando, ou cantando, algo diretamente de seu antecessor de enorme sabedoria, escárnio e *páthos* ingleses, Noël Coward. De modo significativo, a frase é de "If Love Were All", de 1929, a mesma canção de Coward que Morrissey parafraseara anteriormente em "FOUND FOUND FOUND", de 1991: "I believe the more you love a man/the more you give your trust/the more you're bound to lose".

Sabemos, pelas cartas trocadas com o amigo Robert MACKIE, que Morrissey já escutava os discos de Coward em 1981. Vinte e sete anos depois, ele ainda o elogiava como "um letrista fantástico", citando "There are Bad Times Just Around the Corner", de 1952, uma referência bem-humorada com um toque quase de "PANIC" em seu itinerário de insatisfação de Humberside para Dublin. Outra referência a Coward mais indireta pode ser encontrada no fim de "LIFEGUARD SLEEPING, GIRL DROWNING" com um *sample* de Kay Walsh no

filme *Nosso Barco, Nossa Alma*, de 1942, escrito, estrelado e co-dirigido por Coward. [334, 421]

Cramps, The, Na sexta-feira, 8 de junho de 1979, Morrissey, então com 20 anos, viu os divinos e ultrajantes pais do *psychobilly*, The Cramps, abrirem o show do The Police no Free Trade Hall, de Manchester. Seu entusiasmo foi descrito nas páginas de cartas de duas publicações semanais de música. Na *NME*, eles eram “o tipo de grupo que começa revoluções”. Na *Sounds*, ele foi mais longe e destacou a superioridade deles em relação à atração principal, para quem os Smiths posteriormente se recusariam a abrir shows.²⁰ “O Cramps vale seu peso em ouro por fazer o Police parecer uma grande bobagem sem graça. O Police, evitando o inesperado, apresentou uma imitação ruim de seu esquema ‘o rock vai à faculdade’ – diversas pessoas aplaudiram, mas acho que alguém tem de fazer isso. O Cramps foi suficiente para devolver a fé aos mais desesperançados. Eles têm tudo, e o baterista [Bryan Gregory] é o mais convincente da história do rock. Voltem ao The Cramps ou morram. Está escrito.”

No mês de março seguinte, Morrissey conseguiu derramar ainda mais elogios sobre os Cramps ao fazer uma crítica do show deles no Manchester Polytechnic para a *Record Mirror*. “O Cramps apresentou a boa perversidade a uma plateia de borboletas epiléticas de Manchester. Esse é um grupo que não deve ser analisado, mas, sim, SENTIDO.” Em sua conclusão, ele os considerou “o produto mais importante exportado pelos Estados Unidos desde os NEW YORK DOLLS... Manchester nunca mais será a mesma. Ainda bem!”. Dois meses depois, ele se tornou membro fundador do “The Legion of the Cramped”, um fã-clubes do Reino Unido coordenado por Lindsay Hutton, editora do fanzine escocês *The Next Big Thing*, para o qual Morrissey também havia escrito. Naquele outono, um irado Danny Loker de Bradford reclamou à *Sounds* dizendo que ele havia enviado £1,50 a “um fã-clubes do Cramps [com] um endereço de Manchester, mas não recebera nada em troca. “Sem problemas”, a *Sounds* disse a Loker. “O fã-clubes dos Cramps, que fica no número 384 da Kings Road, Stretford, Manchester, e é gerenciado pelos superfãs Steven

Morrissey e Lindsay Hutton, se mudou para a Escócia... Enquanto isso, Steven Morrissey está esperando, com o kit do fã-clubes pronto, por algum sinal de movimentação humana de sua parte... os produtos que ganhou ao se associar estarão em sua casa quando você estiver lendo isto."

No dia 4 de fevereiro de 2009, foi dada a trágica notícia de que o cantor Lux Interior, metade da dupla marido-mulher que formava o âmago dos Cramps com a guitarrista Ivy Rorschach, havia falecido aos 62 anos. No dia seguinte, Morrissey fez uma breve apresentação no programa de televisão *Jimmy Kimmel Live*, da ABC, terminando "SOMETHING IS SQUEEZING MY SKULL" com um grito emocionado de "Lux Interior!", como homenagem. Evidentemente, uma vez fã dos Cramps, sempre um fã dos Cramps. [173]

Crazy Face, Ver Moss, Joe.

Criado, O (The Servant) Drama psicológico britânico de 1963 com Dirk BOGARDE, relacionado entre os filmes preferidos de Morrissey. Baseado em novela de Robin Maugham e com roteiro de Harold Pinter, retrata um jovem aristocrata inútil, Tony (James Fox), que decide contratar um criado para sua nova casa em Chelsea. O candidato bem-sucedido é Barrett (Bogarde), um "cavalheiro" de fala mansa do norte, ainda que um pouco assustador, com bom olho para os menores detalhes. A namorada de Tony, Susan (Wendy Craig), é a primeira a perceber o jeito esquisito de Barrett e sua influência passiva e agressiva sobre seu namorado. Quando Barrett convence Tony a permitir que sua irmã Vera (Sarah Miles) trabalhe com eles como empregada, fixando residência ali, suas segundas intenções se revelam aos poucos conforme o mundo de Tony vai sendo transformado.

Uma parábola simbólica a respeito da divisão de classes britânica, *O Criado* foi um filme ao mesmo tempo sinistro e de humor negro, que deve a tensão presente nele ao roteiro perfeito de Pinter. Está entre os melhores papéis de Bogarde, que o considerou "um dos filmes mais engraçados que já fez", uma opinião que Morrissey devia compartilhar diante da grande crueldade e do jeito exagerado de

Lancaster que ele dá ao personagem de Barrett. Também é tentador imaginar Morrissey fazendo uma peregrinação local à sua localização principal, o número 30 da Royal Avenue, perto da King's Road, em Chelsea, e a curta distância de Cadogan Square, onde ele morou no fim dos anos 1980. [175, 286, 382, 550]

Cromwell, Oliver, Autointitulado "Lorde Protetor" durante o Interregno da Inglaterra de meados do século XVII, é mencionado em "IRISH BLOOD, ENGLISH HEART". Como alguns críticos disseram na época, a descrição que Morrissey faz de Cromwell como alguém a quem a monarquia atual "ainda saúda" não faz muito sentido histórico. Como um líder militar parlamentarista na Guerra Civil Inglesa, Cromwell foi responsável por abolir a monarquia depois que seu exército parlamentarista derrotou (e decapitou) Carlos I. Recusando-se a assumir a coroa real, ele governou como Lorde Protetor de 1653 até sua morte, em 1658, decorrente da malária. Quando a monarquia foi restaurada com a coroação de Carlos II, em 1660, Cromwell ainda era considerado tamanho inimigo da coroa que seu corpo foi desenterrado e simbolicamente enforcado em público. Apesar de o contexto ser confuso, o ódio de Morrissey por Cromwell na canção foi sintomático de seu orgulho galês na letra. Na história irlandesa, Cromwell foi um ditador genocida que, como Morrissey disse, "assassinou milhões de irlandeses apenas para tirá-los de seu caminho". As referências a Cromwell na música pop têm sido poucas e raras, apesar de 25 anos antes de "Irish Blood, English Heart", Elvis Costello, em 1979, ter precedido Morrissey lançando o hit "Oliver's Army", que entrou no top 5 britânico. [231]

Cruel Desengano, (The Member of the Wedding), Adaptação para o cinema de 1952 do livro e da peça de Carson McCullers, relacionada entre os filmes preferidos de Morrissey. Ambientado no Deep South, o filme retrata Frankie, uma garota travessa de 12

anos, sem amigos e confusa (interpretada com admirável convicção por Julie Harris, de 27 anos) cuja mãe morreu em seu parto. Ignorada pelo pai, ela só tem a empregada negra da família, Berenice, e seu jovem primo, John Henry, como companheiros. Com a aproximação da adolescência, Frankie se torna loucamente obcecada pelo casamento de seu irmão mais velho, Jarvis, a ponto de fantasiar que sairá da cidade com a noiva e o noivo depois da cerimônia. A grande virada na trama é o despertar repentino de Frankie dessas ilusões imaturas criadas por seu enorme senso de isolamento de todos aqueles que a cercam. Como um estudo sobre a solidão na juventude, *Cruel Desengano* tem um tema profundamente mozzariano, ainda que as semelhanças entre o diálogo e as frases esporádicas na letra do cantor sejam, provavelmente, coincidências e não roubos conscientes, seja com "That only shows how little you know" ("Isso mostra como você sabe pouco"), em "DEATH OF A DISCO DANCER", ou "I am I" ("Eu sou eu"), em "HOW CAN ANYBODY POSSIBLY KNOW HOW I FEEL?".

Julie Harris foi indicada ao Oscar por seu desempenho e depois desse filme atuou com James DEAN em *Vidas Amargas*. Brandon De Wilde, de 10 anos, ganhou um Globo de Ouro como John Henry, mas sua carreira foi tragicamente interrompida com sua morte em um acidente de carro aos 30 anos. O autor Carson McCullers, amigo de Truman CAPOTE, também enfrentou uma vida extremamente desesperada de depressão, alcoolismo, tentativas de suicídio, infidelidade conjugal bissexual, derrames paralisantes e hemorragia cerebral, e morreu aos 50 anos. [175, 184, 530]

Crystals, The, Ver "WHAT A NICE WAY TO TURN SEVENTEEN".

[16.](#) Além de ser pintor, Thesiger foi retratado em um quadro da pintora preferida de Morrissey, Hannah GLUCKSTEIN.

[17.](#) Apesar de a cena ser de origem fortemente autobiográfica, é óbvio que *O Mundo Fabuloso de Billy Liar*, filme em que Morrissey se inspirou em outras canções da época do The Queen is Dead, continha um encontro parecido no cemitério entre Tom Courtenay e Helen Fraser.

[18](#). Detalhe curioso: Marr começou a escrever "Cemetery Gates" testando uma mudança de acordes, passando do sol para o mi menor. Essa mesma mudança ocorre na música dos Beatles, "I Want to Hold your Hand". Diz a lenda que quando Paul McCartney tocou esses acordes pela primeira vez, John Lennon gritou: "É isso! Faça de novo!", antecipando a reação parecida de Morrissey à melodia de Marr. Com a intenção de aumentar a coincidência assustadora, vale a pena dizer que Lennon e McCartney escreveram a música na casa que pertencia aos pais da namorada de Paul, Jane Asher, na Wimpole Street, em Londres, cenário de um dos filmes preferidos de Morrissey, *A Família Barrett*.

[19](#). Especula-se também que Morrissey pode ter feito o *cover* da faixa em decorrência de sua conexão mística com JOBRIATH. De acordo com a lenda do glam rock, quando o Tyrannosaurus Rex tocou em Los Angeles, em 1969, Jobriath, que na época atuava no musical *Hair* com a futura companheira de Bolan, Gloria Jones, apresentou o casal e, dizem, também inspirou a letra de "Cosmic Dancer". Não que Morrissey precisasse de um motivo tão indireto: ela já tinha profundo valor nostálgico como uma das canções tocadas pelo T.Rex no Belle Vue, em Manchester, no dia 16 de junho de 1972, o primeiro show assistido por Morrissey, então com 13 anos, e que mudou sua vida.

[20](#). Como Johnny Marr disse na época: "Já somos mais importantes do que o The Police jamais será".

d

“Dagenham Dave” (Morrissey/Whyte), 19o single solo de Morrissey (do disco *SOUTHPAW GRAMMAR*), lançado em agosto de 1995, alcançou o 26o lugar na parada britânica. Criticada como prova de que Morrissey tinha acabado de “perder a noção” durante os anos 1990, “Dagenham Dave” foi vítima das tendências da moda no meio musical. Apesar de ter altas expectativas para o *single*, dizendo a um jornalista que, em termos de execução em rádio, ele nunca recebera uma “recepção tão boa”, ela teve o azar de ser lançada bem quando o britpop estava chegando ao seu ápice: exatamente uma semana depois da famosa “guerra de singles” entre Oasis e Blur, no fim de agosto de 1995. Houve certa ironia, pois Morrissey, e os Smiths, em especial, foram uma influência essencial para as duas bandas, mas o fato de “Dagenham Dave” não ter entrado para a parada das 20 mais, enquanto suas crias do movimento Britpop brigavam entre os cinco primeiros, foi interpretado pela imprensa da música como um sinal da obsolescência cultural de Morrissey.

Ignorando esse grande estigma, “Dagenham Dave” é um animado *cartoon* pop que, no mínimo, tem o maior número de repetições da palavra “pie (torta)” em toda a história da música. Compartilhando seu título com a faixa de um disco de 1977 do The Stranglers (uma coincidência que Morrissey nunca explicou), e também uma referência ao local de nascimento de Sandie SHAW, “Dagenham Dave” descreve a condição grotesca de um garoto de Essex; comendo tortas, encostando-se nos peitos de mulheres e divulgando o nome de sua última namorada no vidro do carro. Ainda assim, apesar de a composição parecer apenas uma caricatura, Morrissey lança um final homoerótico. Secretamente, Dave deseja um contato físico muito diferente, que ele não se vê capaz de realizar por temer “acabar em uma autocombustão”.

A faixa mais curta de *Southpaw Grammar* foi a candidata mais óbvia a single graças ao refrão corajoso e forte de Whyte e ao belo final. O encarte trazia uma foto de arquivo, de meados dos anos 1960, do treinador de futebol inglês, nascido em Dagenham, Terry

VENABLES, e o vídeo da canção contou com o ator que trabalhara em *Grange Hill*, Mark "Gripper Stebson" Savage, como o epônimo Dave que tenta impressionar a namorada com um disco de ouro usado de VAUXHALL AND I ("A venda – único dono"). [4, 40, 236]

Dallesandro, Joe, Ator *underground* americano, símbolo sexual e astro da capa do LP THE SMITHS, de 1984. Dallesandro teve uma educação extraordinariamente estimulante. Sua mãe deu à luz quando tinha 16 anos e posteriormente foi presa por roubo de carros. O pequeno Joe foi parar em um orfanato em Nova York, antes de voltar a ter contato com seu pai no início da adolescência. Expulso do ensino médio por agredir o diretor, ele começou a roubar e foi ferido em uma troca de tiros com a polícia depois de bater em uma cancela de pedágio com um veículo roubado. Como punição, ele foi mandado para o reformatório, mas fugiu. Em seguida, roubou um cinema e fugiu para o México antes de conseguir carona para Los Angeles, onde foi preso por uma briga e recebeu a ordem de ser devolvido ao pai, que naquela época vivia em Nova Jersey. Ele se casou com a filha da namorada de seu pai, com quem teve um filho, mas decidiu abandoná-la para levar uma vida de modelo e garoto de programa na área da Times Square, em Nova York.

Em 1967, foi "descoberto" por Andy Warhol e pelo diretor Paul Morrissey, que mais tarde o escalou para atuar ao lado de Candy DARLING no filme de 1968 *Flesh*, uma resposta *underground* ao filme de John Schlesinger *Perdidos na Noite (Midnight Cowboy)*, com Dallesandro interpretando o principal garoto de programa traficante. A capa do álbum dos Smiths teve origem no mesmo filme; a foto original mostra Dallesandro sentado em uma cama com outro dos favoritos de Warhol, Louis Waldon, a quem ele parece estar masturbando, fora de quadro. É possível que Morrissey tenha tirado a foto de um livro de 1974, *A Pictorial History of Sex in Films*, de Parker TYLER, onde ela aparece na página 151, no capítulo "*The Gay Sexes*".

Levando em conta o contexto original, o encarte foi um ato brilhante de subversão pop da parte de Morrissey, ainda que ele tenha imediatamente confessado ter sentido "uma pontada de

tristeza” depois do lançamento. “Até então, tudo tinha uma frieza britânica”, explicou ele, “então, sucumbi a toda aquela coisa de Warhol, como aqueles moderninhos que curtem o lance da Factory e tudo da Nova York do fim dos anos 1960, o que certamente foi uma deprimente perda de tempo”. Os Smiths não foram o primeiro grupo a mostrar Dallesandro na capa de um disco, apesar de terem sido os primeiros a mostrá-lo da cintura para cima: é dele a avantajada genitália que se nota dentro de uma calça jeans no encarte icônico de Warhol no álbum dos ROLLING STONES *Sticky Fingers*, de 1971. [193, 374, 387]

Dance Hall, Drama musical de 1950, pré-rock’n’roll, relacionado entre os filmes favoritos de Morrissey, estrelado por uma de suas atrizes preferidas, Diana DORS. O roteiro fraco trata da vida de quatro meninas que trabalham em uma fábrica no oeste de Londres e passam a maior parte de seu tempo livre em Chiswick Palais ao som de Ted Heath e sua orquestra. O drama principal se desenrola com Eve (Natasha Parry) e seu marido possessivo (Donald Houston) e também nas esperanças de participar do campeonato de dança amadora Greater London Amateur Dancing Championship nutridas pela agradavelmente tola Georgie (atriz/cantora Petula Clark, cujo sucesso “Downtown”, de 1964, constou nas fitas de intervalo de Morrissey em 1995). Outros núcleos são formados pela devoradora de homens Carole (Dors, sempre fazendo beicinho) e a irremediavelmente pertinaz Mary (Jane Hylton). Grande parte do filme é uma desculpa descarada para mostrar danças populares da época e as grandes bandas de Heath and Gerald. *Dance Hall* também ficou conhecido por ser um dos filmes em que o ator nova-iorquino Bonar Colleano teve seu papel mais dramático. Colleano morreu em um acidente de carro em Birkenhead, oito anos depois. Após sua morte, descobriu-se que ele tinha £8 mil em dívidas, o que ocasionou um evento de arrecadação de fundos para sua família, uma partida de futebol com muitos astros, que contou com a presença de James Mason e Stanley BAKER. [227, 495]

Darling, Candy, Atriz/modelo transexual de Nova York e estrela de capa do single dos Smiths "SHEILA TAKE A BOW". Nascido James Lawrence Slattery, ele cresceu fascinado com as protagonistas de Hollywood e sempre era confundido com menina. Aos 17 anos, James já se vestia como mulher e frequentava bares gays com o nome de Hope Slattery, que mais tarde mudou para Candy Darling. Como escreveu em seu diário: "O nome que você escolhe para si é mais seu do que aquele que lhe deram ao nascer".

Depois de conhecer Warhol em 1967, Darling participou do filme *Flesh*, no ano seguinte, ao lado de outro astro de capa dos Smiths, Joe DALLESANDRO. Ela continuou a carreira no filme de 1971 *A Revolta das Mulheres*, outra produção de Warhol satirizando o movimento feminista e a fonte da imagem do encarte de "Sheila". Morrissey mais tarde se gabaria, dizendo que "conseguir impor Candy ao público comprador de discos foi um exemplo perfeito de meu senso de humor perigoso". Darling também foi imortalizada em "Candy Says", do The Velvet Underground, e em uma homenagem de Lou REED às *drag queens* de Warhol, a música "Walk on the Wild Side"; era Darling que "never lost her head even when she was giving head".

Tragicamente, as injeções de hormônio que ela tomava sempre para manter seu corpo foram, em grande parte, a causa de sua morte. Depois de contrair leucemia e pneumonia, Darling morreu em março de 1974, com apenas 29 anos. A última carta que ela escreveu em seu leito de morte no hospital terminou com "...você sabe que eu não iria durar muito. Eu sempre soube disso...", uma provável fonte para a música de Morrissey "YOU KNOW I COULDN'T LAST". Na verdade, há um tom mozzariano ao longo dos diários publicados após a morte de Darling. "Devo dizer honestamente que acredito que estou aqui para uma vida de sofrimento, dor e saudade", ela escreveu, "que só será aliviada com minha morte". Darling também gostava muito de fazer listas, enchendo seus diários com nomes de atores, atrizes e personagens preferidos com títulos específicos. Sem dúvida, ela teria aprovado a mania parecida de Morrissey e o fato de ter sido incluída na lista que o cantor relacionou para a *NME*, em 1989, de "Belos demônios" ("Handsome

devils”, uma brincadeira com o nome de um de seus singles). [69, 175, 297]

Davalos, Richard, Ator de pouco destaque em Hollywood, mais conhecido por seu papel em *Vidas Amargas*, com James DEAN, e astro da capa do disco dos Smiths, STRANGEWAYS, HERE WE COME. Assim como no caso de Dean, a obsessão de Morrissey por Davalos antecede os Smiths, e ele o citou pela primeira vez aproximadamente em 1980 em seu livro não publicado *EXIT SMILING*. “Davalos nasceu em 1930 [sic], de pais que tinham pouco tempo para ele”, escreveu Morrissey, concluindo que “apesar da juventude permanente, [Davalos] parece fadado à obscuridade total. Triste”. Na mesma época, Morrissey disse a seu amigo por correspondência, Robert MACKIE, que “*Vidas Amargas* é um filme maravilhoso. Minha vontade é encontrar Richard Davalos (que interpretou Aron, o irmão angelical) e entrevistá-lo”. Vale a pena dizer que tanto na carta a Mackie como em *Exit Smiling*, e também no livro *James Dean is not Dead*, Morrissey sempre usava a palavra “angelical” para descrever Davalos no papel de Aron.

Nascido em 1935, antes de fazer *Vidas Amargas* Davalos foi lanterninha em um cinema de Nova York. Mais tarde, ele descreveria o filme como “o acontecimento mais importante de minha vida”. O diretor Elia Kazan convenceu Davalos e Dean, os irmãos Aron e Cal no filme, a intensificarem a relação na tela dividindo um quarto em um apartamento em cima de uma drogaria na frente dos estúdios da Warner Bros. “Fomos Aron e Cal até os dentes”, disse Davalos, “eles penetraram em nossa vida social”. Infelizmente para Davalos, seu desempenho em *Vidas Amargas* foi ofuscado pelo de Dean e pela obsessão que surgiu após sua morte precoce. Apesar de algumas cenas notáveis em *Rebeldia Indomável* (1967) e *Os Guerreiros Pilantras* (1970), Davalos não teve a chance de provar seu valor como protagonista.

A capa de *Strangeways* é um detalhe de uma locação das filmagens de *Vidas Amargas*, em Salinas Valley, Califórnia, mostrando Davalos em pé, mais alto do que Dean, possivelmente retirada do livro de 1984, de David Dalton e Ron Cayen: *James*

Dean: American Icon; a versão toda pode ser vista acima da banheira de Morrissey no vídeo de "SUEDEHEAD". A imagem foi uma substituição feita às pressas por Morrissey, no lugar do *design* de capa original de Strangeways, com Harvey KEITEL, que não permitiu o uso de sua foto. Graficamente, o encarte de Davalos em Strangeways foi a capa mais fraca dos trabalhos dos Smiths, um fato que Morrissey destacou a contragosto ao escolher duas imagens infinitamente mais fortes de Davalos para as versões póstumas das coletâneas dos Smiths Best I e Best II. No fim de 2006, Morrissey também incluiu imagens sem som de testes de figurino de Davalos e Dean da edição especial em dois DVDs de *Vidas Amargas* nas suas montagens de vídeo pré-show. [295, 296, 334, 341, 342, 374, 498]

Davis, Bette, Lenda mal-humorada de Hollywood e uma das atrizes favoritas de Morrissey que, como a lápide de seu túmulo no Forest Lawn Memorial Park diz, "fez tudo do jeito difícil".

Morrissey prestou uma homenagem a Davis depois de sua morte, em outubro de 1989, aos 81 anos, atacando a reação desrespeitosa da imprensa. "Ali estava aquela lenda completa e absoluta, possivelmente a última de todas", começou ele, "e eu fiquei com a impressão de que, se Joanna Lumley tivesse morrido, teria ganhado mais espaço, o que me deixa irritado. Eu costumo me interessar por pessoas que são meio ignoradas, e Bette Davis foi uma delas. Comprei todos os jornais do dia seguinte à sua morte, esperando ver manchetes e matérias enormes. Mas vi só 'The Bitch is Dead', na página 15, o que achei surpreendente. Acredito que temos uma nova geração de jornalistas que não sabem de nada e não se importam. Talvez isso já seja antigo demais. Acho que as pessoas se esquecem. Bette Davis foi uma pessoa formidável que arriscou ir contra a empatia da plateia pelo que ela queria, arriscou diminuir seu público para mostrar o que realmente sentia. E é assim que eu me sinto em relação à minha carreira. Prefiro me retirar a fazer algo que não seja natural. Valorizo esse espírito porque é muito, muito raro".

De fato, Davis é um símbolo forte para Morrissey – uma rebelde que não pedia desculpas igualmente reverenciada e detestada por

se recusar a se comprometer e cujo primeiro livro de memórias ganhou o título mozzariano de *The Lonely Life (A Vida Solitária)*. Davis foi casada quatro vezes, mas não encontrou a felicidade. “Eu sabia que acabaria dessa maneira”, escreveu. “Eu sempre disse que terminaria uma velha solitária no alto de uma montanha.” Até mesmo suas breves (e talvez desnecessárias) empreitadas na música popular eram profundamente mozzarianas no sentimentalismo, lançando dois singles em 1965 chamados “Life is a Lonely Thing” e “Single”. Este, lançado pela Mercury (gravadora de Morrissey nos anos 1990), promovia a alegria de viver sozinha: “Convention, get thee out of my sight!/I’m much too much in love with the single life” (“Convenção, saia de minha vista!/ Estou apaixonada demais pela vida de solteira).”

Apesar de a fita de intervalo de Morrissey de 2002 incluir seu single raro, de 1962, pela MGM, uma parceria com Debbie Burton, “Whatever Happened to Baby Jane?” (não o tema de seu conhecido filme de horror gótico, mas um rock’n’roll leve comercial), era por sua interpretação, e não por sua cantoria estridente, que ele tanto a admirava. Além de *Baby Jane*, que ele mencionou em uma carta de 1981 a seu amigo de correspondência escocês Robert MACKIE, entre os filmes de Davis de que Morrissey mais gosta estão *VAIDOSA*, de 1944, e *SATÃ JANTA CONOSCO*, de 1942, inspirações das letras, respectivamente, de “YOU’VE GOT EVERYTHING NOW” e “CEMETRY GATES”; este também lhe rendeu o pseudônimo de breve vida “Sheridan WHITESIDE”. Outro de seus clássicos “filmes de mulher”, *Uma Velha Amizade*, de 1943, contém a fonte do título de “GIRL AFRAID”.

Resumindo sua vida e carreira, Davis certa vez disse: “Aprendi pela experiência que uma pessoa não pode, de nenhuma maneira, depender das relações humanas para gratificações de longo prazo. Apenas o trabalho traz satisfação real”. A mesma frase poderia ter sido dita por Morrissey, facilmente – assim como a famosa frase provocadora: “sexo é a peça que Deus pregou nos seres humanos”. [226, 298, 334, 360, 361, 529, 531, 535, 562]

Day, Gary (baixista de Morrissey e parceiro musical em 1991-93, 1999-2006) Quando Morrissey voltou a fazer

apresentações ao vivo, em 1991, apoiado por sua banda de jovens do rockabilly, nenhum deles incorporava a estética de gangue de rua dos anos 1950 melhor do que o baixista Gary Day. Bem penteado e muito tatuado do pulso à nuca, Day tinha a cara de um coveiro no corpo de um atendente de reformatório. Enquanto os guitarristas Boz BOORER e Alain WHYTE pulavam e faziam pose no palco durante os shows, Day olhava para a plateia com expressão ameaçadora. Tanto na aparência como no talento, ele era tudo que Morrissey procurava em um músico e ainda não foi superado por nenhum baixista na carreira solo dele.

Como todos os membros da banda que Morrissey contratou nos anos 1990, Day havia aprendido a tocar no circuito de rockabilly de Londres, dedicando-se a tocar o baixo elétrico e acústico desde meados dos anos 1980 até o fim da década com The Mysterons, The Frantic Flintstones e The Nitros²¹. Ele já estava ensaiando com Whyte e o baterista Spencer COBRIN como o The Memphis Sinners quando os três foram escolhidos para figurar no vídeo da música "SING YOUR LIFE", de Morrissey, e se tornaram a banda que fez a turnê do KILL UNCLE. A maneira animada de Day de tocar o contrabaixo foi uma contribuição significativa para o estilo rockabilly da apresentação ao vivo do mais novo material de Morrissey. Ele usou um modelo comum elétrico durante a maior parte da turnê do ano seguinte, 1992, de YOUR ARSENAL, mas versões ao vivo de "THE LOOP" ainda eram uma desculpa para se exercitar no baixo acústico, como pode ser conferido na gravação de uma apresentação intensa de BEETHOVEN WAS DEAF. Day também teve participação na criação dos primeiros acordes escritos pela nova banda de Morrissey, assumindo a parceria de "PASHERNATE LOVE" com Alain Whyte, e também em "LET THE RIGHT ONE SLIP IN"; as duas foram gravadas como lados B.

Day e Cobrin foram repentinamente dispensados da banda de Morrissey no começo de 1993. De acordo com o cantor, nenhum dos dois recebeu a informação diretamente dele, mas de sua assistente daquela época, Jo Slee. Cobrin especula que sua saída foi o resultado de tensões na turnê por conta do "comportamento indomável" dele e de Day. Substituído por Jonny BRIDGWOOD para a gravação de VAUXHALL AND I, Day voltou para as suas raízes rockabilly

com o The Nitros, lançando um álbum pelo seu próprio selo, o Rock-out, e também se uniu ao recém-formado Sharks. Ele e Cobrin foram levados de volta temporariamente em março de 1994, para a apresentação de Morrissey no *TOP OF THE POPS*, com "THE MORE YOU IGNORE ME, THE CLOSER I GET" e uma problemática sessão de gravação de lados B que resultou em "MOONRIVER" e "A SWALLOW ON MY NECK". Day acreditou que seu retorno era permanente, por isso ficou surpreso e chateado quando, mais tarde, naquele mesmo ano, ele soube que o cantor havia chamado Bridgwood de volta para a gravação do single "BOXERS". Foi durante esse período que Morrissey acordou, certa manhã, e viu duas palavras entalhadas na porta da frente de sua casa em Camden. A primeira delas era "Die" ("morra"), e a segunda rimava com "banker". É impossível saber se isso teve relação com as mudanças recentes que ele havia feito na banda.

Quando Bridgwood saiu no fim de 1997, Day foi chamado de volta para a turnê de Morrissey, de 1999. Musical e visualmente, foi um retorno bem-vindo; enquanto Boorer estava mais inchado e Whyte mais gordo, Day continuava tão franzino e magro quanto no primeiro dia. Ele permaneceria como baixista de shows e de estúdio de Morrissey pelos sete anos seguintes, retomando um papel extra de menor destaque como compositor. Com Boorer, ele havia composto os lados B "MEXICO", "THE SLUM MUMS" e "NOISE IS THE BEST REVENGE", e ele e Whyte assinariam o final de *YOU ARE THE QUARRY*, "YOU KNOW I COULDN'T LAST". Day continuou a realizar diversos outros projetos em paralelo a seu trabalho com Morrissey, do The Motivators (um trio com Whyte e o ex-baterista de turnê de Morrissey, Spike T. Smith) até The Caravans e seu grupo de rockabilly, The Gazmen. A turnê final com Morrissey foi para divulgar *RINGLEADER OF THE TORMENTORS*, de 2006, antes de ser substituído, em 2007, por Solomon WALKER, irmão do novo baterista de Morrissey, Matt. [4, 5, 36]

Dean, James, Predestinado ator de Hollywood e um dos principais símbolos para Morrissey. Dean participou de apenas três filmes antes de sua morte, em um acidente de carro, no dia 30 de setembro de 1955, com apenas 24 anos de idade; viveu com intensidade, morreu

jovem e deixou um corpo bonito o bastante para se tornar o maior ícone do rock'n'roll adolescente.

Devido à notória obsessão de Morrissey por Dean, é comum dizerem, de modo enganado, que ele é fã de Dean, o ator. "Na verdade, eu acho que ele era meio cru", o cantor confessou em 1984. "Eu fico envergonhado ao ver aqueles filmes. Mas me fascino com a maneira como ele parecia representar sua época e sua geração." Vinte anos depois, ele reiterou o fato: "[Meu] interesse em James Dean é puramente uma obsessão física, e certamente nada tem que ver com seus filmes ou com a arte que ele pode ter feito. Eu não sei mesmo se ele tinha [habilidade como ator]. Ele simplesmente foi um símbolo fascinante de autodestruição".

Um resumo sucinto da breve vida de Dean foi dado por Morrissey na segunda de duas publicações pré-Smiths, feitas pela Babylon Books, de Manchester, o livro de 1983, *James Dean is not Dead*. Nas entrelinhas, é fácil sentir o fascínio de Morrissey por Dean, um solitário que, como o cantor, era excepcionalmente apegado à mãe, mas afastado do pai, ainda que por circunstâncias muito mais extremas; a mãe de Dean morreu quando ele tinha 9 anos e seu pai o deixou com os avós para que fosse criado por eles em Fairmount, Indiana.

A descrição que Morrissey faz de Dean é de um estranho isolado, difícil, retraído, psicologicamente perturbado e obcecado pela morte, e também faz referências esporádicas a seus conhecidos episódios homossexuais. "Como pessoa, ele era imensamente valioso", disse ele, posteriormente, à *Smash Hits*. "Tudo, desde seu nascimento em uma cidade do interior, sua ida para Nova York, sua empreitada com os filmes e a descoberta de que não queria aquilo realmente quando estava fazendo um sucesso enorme... Apesar de ele estar vivendo um ótimo momento em seu trabalho, ele continuava incrivelmente arrasado e era obviamente predestinado. E era exatamente essa a qualidade que Oscar WILDE tinha. Esse tipo de conhecimento místico de que existe algo incrivelmente obscuro ao virar a esquina. As pessoas que sentem isso são muito especiais e sempre terminam em uma enorme bagunça."

Uma bagunça enorme descreve o fim de Dean, ao volante de seu Porsche prateado que tinha o apelido de "Little Bastard", enquanto ia para uma corrida, em Salinas, Califórnia. Um de seus três filmes, o primeiro, a adaptação de Elia Kazan de *Vidas Amargas*, de John Steinbeck, é tido como a melhor performance de Dean, como o atormentado Cal Trask, carente do amor de seu pai obcecado pela Bíblia. Esse parece ser o filme preferido de Morrissey estrelado por Dean, também pela atuação do futuro astro da capa de STRANGEWAYS, Richard DAVALOS, como o "irmão angelical" de Cal, Aron. Lançado em março de 1955, seria o único filme lançado durante a vida de Dean.

Quatro dias depois de sua morte, *Juventude Transviada* foi lançado, em outubro de 1955, e se tornou seu epitáfio público. A tragédia grega adolescente de Nicholas Ray a respeito do "bad boy de boa família" foi o primeiro filme de Dean a que Morrissey assistiu "meio por acidente, quando eu tinha uns 6 anos", plantando a semente de sua obsessão na vida adulta. "Fiquei totalmente envolvido", explicou ele. "Fiz pesquisas a respeito dele e foi como escavar a tumba de Tutancâmon. A vida toda dele parecia maravilhosamente perfeita." O último trabalho de Dean foi apresentado em outubro de 1956, *Assim Caminha a Humanidade*, de George Stevens, em que o seu nome era o terceiro em importância, atrás apenas de Rock Hudson e Elizabeth Taylor, sobre uma família do Texas que encontra petróleo e é moralmente destruída por sua riqueza. O mais próximo que Morrissey chegou de elogiar um dos filmes de Dean foi uma declaração corriqueira de que ele "gostava um pouco", apesar de não ter "ficado drasticamente obcecado com os roteiros".

Morrissey disse que esse amor de menino por Dean foi um "problema grande" na escola. "Porque ninguém se importava com ele. Se alguém se importava era apenas de uma maneira sintética, por causa do rock'n'roll. Ninguém tinha uma paixão por ele como eu, por aquele permanente desconforto com a vida". É revelador o fato de Marr se lembrar muito bem de ter visto fotos de Dean penduradas nas paredes do quarto de Morrissey quando ele levou todos à sua casa no verão de 1982, o período em que ele devia estar escrevendo ou planejando *James Dean is not Dead*, publicado

na primavera seguinte. Com o tempo, ele foi ficando com vergonha do livro, insistindo mais tarde que até mesmo seu título original, que deveria ser *James Dean is not Dean*, havia sido alterado contra a sua vontade.

“Até podemos chamar isso de livro”, disse constrangido, referindo-se a ele co-mo o trabalho de “uma pessoa incrivelmente desesperada”. “Praticamente não havia nada de novo que eu pudesse incluir, mas eu pensei que simplesmente jogando algo no mercado, isso poderia voltar a gerar um pouco de interesse das pessoas que não sabiam tanto a respeito de James Dean. Porque na época em que lancei o livro, todas as obras escritas sobre ele já tinham se esgotado. Mas eu tinha uma união poética incrível com James Dean e foi por isso que o fiz. Uma mistura de almas. É bem místico e embaraçoso. Eu sentia uma afinidade enorme com quase todos os aspectos da vida dele.”

Enquanto se distanciava tanto do livro²² quanto do legado cinematográfico de Dean, Morrissey nunca deixou de elogiar o estilo e a elegância do ator. “Eu ficava fascinado pelo fato de ele estar sempre tão bonito, independentemente das roupas que vestia”, disse ele. “Ele podia usar um trapo velho e ainda assim continuar lindo, e podia, da mesma maneira, vestir um *smoking* e ficaria incrivelmente atraente também. Então, para mim, ele é a única pessoa que estava sempre consistentemente perfeita.”

Em 1986, um jovem Dean em cima de uma motocicleta tcheca Whizzer foi escolhido como astro da capa do disco dos Smiths “BIGMOUTH STRIKES AGAIN”; a imagem, como aquela de Davalos do encarte do disco *Strangeways*, provavelmente foi obtida do livro de 1984: *James Dean: American Icon*, de David Dalton e Ron Cayen. O single do ano seguinte, “SHOPLIFTERS OF THE WORLD UNITE” também contou com uma homenagem hermética a Dean em uma frase retirada de uma telenovela rara de 1953, *Life Sentence*, na qual ele interpretou um psicopata fugitivo.

O tributo mais explícito do cantor a Dean foi o vídeo de “SUEDEHEAD”, de 1988, documentando sua peregrinação a Fairmount e baseado em uma série de fotos famosas de Dean feitas para a revista *Life* pelo fotógrafo Dennis Stock. Quase tudo no vídeo tem

ligação com Dean, desde seu livro preferido, *O Pequeno Príncipe*, de Antoine de Saint Exupéry, ao chapéu usado pelo sobrinho de Morrissey, Sam, idêntico ao utilizado pelo primo jovem de Dean, Markie, em um dos retratos de Stock. Muitas das fotos foram recriações de imagens famosas de Dean, desde a capa da moto de "Bigmouth", recriada na Main Street de Fairmount, às poses com o livro de poesia de James Whitcomb Riley, o bongô, as vacas e o túmulo do tataravô Cal Dean. Até mesmo a mensagem no quadro negro na escola, escrita por Morrissey, "você não pode voltar para casa de novo", teve origem no título de Dean para um dos retratos icônicos de Stock, do ator olhando na direção oposta à casa de campo onde foi criado.

"A aura ao redor dele sempre me fascinou", explicou Morrissey, certa vez. "Quando falo de James Dean para as pessoas, elas parecem desapontadas, porque parece algo óbvio demais para um jovem se interessar – mas não consigo evitar." A idade tem feito muito pouco para diminuir sua obsessão por Dean. Em 2007, ele usou uma imagem do túmulo de Cal Dean, feita por Stock, como imagem de fundo de palco de sua turnê. No ano seguinte, Morrissey pagou a quantia de US\$40 mil pelo relógio de ouro "da sorte" original do ator. Evidentemente, os laços da "união poética" entre eles ainda estão firmes. [47, 119, 135, 149, 165, 204, 209, 267, 270, 295, 296, 342, 424, 425, 448, 475, 498, 505, 545]

"Dear God Please Help me" (Morrissey/ Whyte), Do álbum RINGLEADER OF THE TORMENTORS (2006). A letra mais sexualmente explícita de Morrissey até hoje, as frases de "Dear God Please Help me" são claras o bastante para muitos críticos a classificarem como a canção na qual ele "se assume". "Oh, Meu Deus!", respondeu Morrissey. "Assumir? Assumir o quê? Eu sou quem eu sou. E ponto final." Ele sempre se esquivou de todas as perguntas a respeito do que muitas pessoas consideraram um relato de um encontro homossexual recente em Roma. "Não acho que a homossexualidade seja citada na canção", protestou ele. "É uma questão de haver o interesse por parte de um homem, algo que não pode ser evitado

nem controlado, e ele virar para Deus e dizer: 'Isso aconteceu com você?'"

Aparentemente, a letra fala por si mesma: Morrissey está caminhando em Roma, cansado de se comportar, com "cargas explosivas" entre as pernas, quando um homem faz um sinal para ele. Em seguida, ele está entre as pernas dele, no que parece ser uma posição de penetração; e então, quando o ato termina, ele se esquece da culpa católica que o tortura durante toda a canção, sentindo-se livre espiritual e fisicamente. Morrissey teve razão ao enfatizar que a música não "citava" a homossexualidade: não era preciso. Mesmo assim, a presunção de que seja uma passagem autobiográfica não leva em conta a possibilidade de que a letra seja simplesmente uma fantasia reprimida – o desejo erótico de uma alma crucificada demais pela repressão para sequer pensar em dar-se a tais desejos íntimos dolorosos.

Por mais excitante que a letra seja, "Dear God Please Help me" alcançou uma beleza extraordinária graças a seu arranjo musical muito elogiado, uma colaboração única com o maestro italiano Ennio MORRICONE. A triste melodia de Whyte foi embelezada por um órgão como aqueles de igreja, destacando de modo muito adequado as entrelinhas teológicas, e pelos acordes sensuais de Morricone que, como Morrissey disse posteriormente, "enriqueceram a canção de um modo incrível", sem sobrecarregar em termos de crescendo e melodrama orquestrais. "Deixamos [Morricone] fazer a parte dele e eu o editei na mixagem", disse TONY VISCONTI, que descreveu o trecho não editado do maestro como "um pouco barroco e floreado", separando apenas "os momentos mais gloriosos". Canção que Morrissey cantou com mais emoção no disco Ringleader, para muitos fãs ela foi o destaque do álbum e igualmente emocionante ao vivo, sendo incluída na parte final da turnê mundial do disco. A canção, posteriormente, recebeu um toque sexual totalmente diferente quando Marianne FAITHFULL a gravou para a edição especial dupla de seu disco de 2008 Easy Come Easy Go. "Ouvi dizer que o Morrissey gostou da versão e fico muito feliz em saber disso", disse Faithfull. "É uma canção maravilhosa, muito anárquica e peculiar." [54, 135, 159, 201, 213, 266, 389, 416, 461]

“Death of a Disco Dancer” (Morrissey/Marr), Do álbum STRANGWAYS, HERE WE COME (1987). A grande obra-prima desconhecida dos Smiths, “Death of a Disco Dancer” talvez resuma a rara química musical do grupo melhor do que qualquer outra gravação. “Foi uma performance muito boa”, concorda Marr. “Uma performance *adequada*.”

Escrita em 1987, a letra de Morrissey foi assustadoramente profética em relação às mortes relacionadas com drogas que logo se tornaram manchetes comuns de jornal, com o estouro do *acid house*, a popularização do *ecstasy* e o advento da cultura *rave*. Tomando “dançarino de discoteca” como um eufemismo, a música poderia simplesmente ser um comentário a respeito dos crimes por intolerância aos gays da época – as vítimas eram linchadas por grupos ao saírem das boates frequentadas por homossexuais. Morrissey não dá os detalhes da morte, comentando apenas sobre a frequência, e se recusa a “se envolver” antes de filosofar a respeito do mito popular e irreal de “amor, paz e harmonia”.

“Acredito ter feito uma conexão entre o tema de ‘RUSHOLME RUFFIANS’ e o título ‘Death of a Disco Dancer’, sobre os quais fui avisado com antecedência”, diz Marr, que conscientemente escreveu uma melodia “circular”. “Foi mais ou menos como uma ressaca de algo que fizemos em 1983”, explica ele. “Coisas como ‘MISERABLE LIE’ que era uma canção cíclica, e ‘MEAT IS MURDER’, também. Meu plano era criar algo parecido.” Para se inspirar, Marr debruçou-se no Álbum Branco dos BEATLES, a principal inspiração de Strangeways. Mas como diz Rourke, seu riff atordoado e decrescente “é só ‘Dear Prudence’ mais lenta”; em termos de ritmo e atmosfera psicodélica, a influência mais óbvia do Álbum Branco é “I’m so Tired”, de John Lennon.

A música também seria especial por ser a única faixa dos Smiths na qual Morrissey tocou um instrumento musical, incluindo a parte de piano irregular e dissonante que lembrava a faixa-título do disco Aladdin Sane, de David BOWIE, de 1973. O cantor disse que “apenas caiu no piano e começou a tocar qualquer coisa”. Para Marr, a canção de Morrissey foi uma rara alegria encoberta apenas por seu

toque errático e desconfortável no teclado. “É uma das melhores coisas sobre ela, esse toque. Capta realmente a banda. Como ‘Goldfinger’ depois de um ácido ruim. O que é os Smiths, em resumo.”

No fim do último take, o microfone captou Marr exclamando: “Algumas partes ficaram incríveis!” – é possível escutar o começo da frase se você aumentar o volume aos 5min 23s do CD. Entre seu próprio *groove* hipnótico de guitarra, o baixo pesado de Rourke, a bateria em cascata de Joyce e um vocal radical e etéreo de Morrissey, “Death of a Disco Dancer” foi, de fato, um momento incrível dos Smiths. Se não se transformaram em hinos populares como “HOW SOON IS NOW?” ou “THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT”, sua estranha aura alegre é prova irrefutável da inimitabilidade dos Smiths. [17, 19, 29, 38, 143, 194, 203]

“Death at One’s Elbow” (Morrissey/Marr), Do álbum STRANGWAYS, HERE WE COME (1987). Descartada em estúdio por ser “leve demais”, de acordo com Marr, “Death at One’s Elbow” foi mais um exemplo de brincadeira rockabilly dos Smiths na mesma linha de “VICAR IN A TUTU”. Com menos de dois minutos, um riff metálico simplista e uma harmônica confusa transmitem o aviso de Morrissey ao misterioso “Glenn”, para que ele se mantenha afastado da casa com o risco de agressão em decorrência da frustração sexual. É significativo o fato de o título da canção ter sido retirado dos diários do dramaturgo dos anos 1960 Joe Orton, que foi agredido com um martelo até a morte por seu amante Kenneth Halliwell, em 1967. Ao retornar para sua casa em Leicester na véspera do enterro de sua mãe, no dia 28 de dezembro de 1966, Orton escreveu: “Como o corpo está lá embaixo, na sala de estar, quer dizer que sairei ou assistirei televisão com a morte por perto”. No primeiro rascunho da música, Morrissey se distanciou da letra cantando em terceira pessoa, identificando o amante de Glenn como mulher. “Como a frustração *a* deixa sem esperança.”

O coprodutor Stephen STREET teve dúvidas a respeito do uso aleatório de efeitos sonoros na faixa, desde a abertura com

britadeira até o sino de escola. “Acho que sofremos um pouco com aquela faixa, para ser sincero”, diz Street. “Acho que exageramos um pouco no lado cômico.” Como Marr reiterou, essa era a intenção. “Era bom, às vezes, ter uma faixa que, pelo menos para os Smiths, não tivesse a intenção de agradar a todos. Sem tentar vencer a guerra, como com ‘THERE IS A LIGHT’. Era mais ou menos como ter o direito de relaxar um pouco, de ser um pouco menos intenso. Então, eu gostei. Eu gostei da batida, gostei do modo como Morrissey cantou e de meu *backing vocal* esquisito.” A faixa finalizada ficou tão “relaxada” quanto se desejava – certamente não foi um clássico, mas uma rajada de vento bem-vinda na gravidade asfixiante da última parte de *Strangeways*, entre “PAINT A VULGAR PICTURE” e “I WON’T SHARE YOU”. [17, 19, 38, 348]

Decca, Selo de Morrissey em dezembro de 2007, dentro da Universal Music Company. Ocorreu depois da aquisição, por parte da Universal, do Sanctuary Music Group, que abrigava o selo anterior, ATTACK RECORDS. Um anúncio para a imprensa anunciou corajosamente que “com a contratação [de Morrissey], a Decca volta ao mercado pop de credibilidade como um selo historicamente associado a artistas como ROLLING STONES, Small Faces, Marianne FAITHFULL e Them”.

A chegada de Morrissey à Decca foi um sonho simbólico realizado. O primeiro disco pop que ele comprou em 1965 foi um single da Decca, “Come and Stay with me”, de Marianne Faithfull, e Johnny Marr afirmou que o objetivo principal que ele e Morrissey tinham ao formar os Smiths era ver seus nomes em um selo azul-marinho “como os Stones ou Marianne Faithfull [no Decca]”. Não surpreende o fato de que o relançamento de Morrissey no selo tenha se inspirado no mesmo *design* azul-marinho e prateado dos anos 1960.

A lista completa de favoritos de Morrissey na Decca se estende por Anthony NEWLEY, Kathleen FERRIER, Kenneth Williams, de CARRY ON, TWINKLE, o começo de carreira de David BOWIE e, provavelmente o mais importante, o “totalmente valioso” Billy FURY. A série de

compilações baratas “World of...” da Decca também inspirou o título da própria coletânea de Morrissey de 1995, *WORLD OF MORRISSEY*. “Fico muito feliz por fazer parte da família Decca e Polydor”, declarou ele, “e estou muito animado em relação aos novos singles e álbuns que faremos juntos em 2008”.

Originalmente associado à Decca em todas as partes do mundo, Morrissey renegociou seu acordo nos Estados Unidos depois do desempenho ruim de sua coletânea de 2008, *GREATEST HITS*. O lançamento americano de *YEARS OF REFUSAL*, de 2009, foi dado ao selo de música *country* afiliado à Universal, o *Lost Highway*. Apesar de, tecnicamente, ainda fazer parte do Decca Music Group, a partir de 2009, os lançamentos de Morrissey no Reino Unido têm levado o selo vermelho da Polydor. [59, 69, 113]

Delaney, Shelagh, Dramaturga de Salford e estrela de capa dos Smiths, mais conhecida por sua peça de 1958 e filme de 1961, *Um Gosto de Mel*, e a quem Morrissey reconheceu abertamente como uma “enorme influência”.

Em uma entrevista de 1986, ele confessou: “Nunca fiz segredo a respeito do fato de pelo menos 50% de minha razão para escrever se dever a Shelagh Delaney”. Relembrando um raro documentário de Ken Russell de 1961 a respeito de Delaney, Morrissey também falou da “estranha sensualidade que ela tinha, mesmo vestindo um sobretudo”. Uma Delaney estranhamente sensual e vestindo um sobretudo figurou na capa do disco *LOUDER THAN BOMBS*, de 1987 (a capa dos Smiths favorita de Morrissey), e, sem o sobretudo, no mesmo ano, no single “*GIRLFIEND IN A COMA*”.

Nascida em 1939, Delaney deixou a escola aos 16 anos e foi trabalhar em uma fábrica de aparelhos para engenharia; seu sucesso, independentemente de qualquer qualificação educacional, foi, provavelmente, a inspiração para a heroína dona de casa de “*SHEILA TAKE A BOW*”, dos Smiths (que alterou a grafia de seu nome irlandês). Aos 17 anos, Delaney começou a escrever *Um Gosto de Mel* primeiramente como romance, até, como conta a lenda, ela ver uma produção de *Variation on a Theme*, de Terence Rattigan, e decidir que poderia escrever uma peça melhor e mais realista que

representasse de modo correto seu ambiente. O rascunho original de *Um Gosto de Mel* foi adaptado e levado ao palco pelo Theatre Workshop, de Joan Littlewood, que o apresentou pela primeira vez em Stratford, leste de Londres, em maio de 1958. Seria o primeiro de apenas alguns trabalhos dramáticos/literários na década seguinte, de importância variada para Morrissey:

i) *Gosto de Mel, Um (1958)*, Obra-prima de Delaney, uma história engraçada, emocionante e bem simples, porém corajosa em sua época por abordar tabus como gravidez indesejada, sexo interracial e homossexualidade. A peça “é ambientada em Salford, Lancashire, hoje” e começa com uma menina adolescente, Jo, e sua mãe, Helen (descrita como uma “semiprostituta”), que estão se mudando para um novo alojamento. Quando Helen conta para a mãe que vai se casar com seu atual namorado, Peter, Jo encontra conforto e afeição em um caso amoroso rápido com um marinheiro negro em licença (conhecido apenas como “O Rapaz”). O segundo ato começa com Jo, grávida do marinheiro que voltou ao mar, em sua nova moradia, que divide com um estudante de arte homossexual chamado Geof, que age como se fosse sua mãe postiça. A alegria deles termina com a volta de Helen, abandonada por Peter, que por fim consegue expulsar Geof para assumir a responsabilidade pela filha grávida com quem jamais se preocupara.

O sucesso de crítica e público da peça, elogiada por Graham Greene por ter “mais maturidade” do que *Olhe para Trás com Raiva*, de John Osborn, levou a uma adaptação cinematográfica, em 1961, com roteiro de Delaney e colaboração do diretor Tony Richardson. Com Rita Tushingham como Jo (que pode ser vista no encarte do single de Sandie SHAW, “HAND IN GLOVE”), o filme acrescenta à história de fundo detalhes que não existem na peça original (por exemplo, o primeiro encontro de Jo e Geof), além de fazer uso extenso de locais de Salford e Manchester para dar à história uma autenticidade de documentário, principalmente durante o dia terrível que Jo passa em Blackpool com Helen e Peter.

O amor de Morrissey por *Um Gosto de Mel* começou com a versão cinematográfica, que ele considerou “praticamente a única coisa

importante entre os filmes britânicos dos anos 1960, pelo que sei”, gabando-se de que poderia recitar o roteiro “palavra por palavra”. O filme iria se tornar a fonte mais citada por Morrissey, e quase todas no repertório de começo de carreira dos Smiths: “REEL AROUND THE FOUNTAIN” – “I dreamt about you last night. Fell out of bed twice” –; “YOU’VE GOT EVERYTHING NOW” – “Merry as the day is long” (retirado de *Muito Barulho por Nada*, de Shakespeare) –; e “Hand in Glove” – “I’ll probably never see you again” (a mesma frase também aparece em *The Lion in Love*).

Suas citações mais explícitas ocorrem em “THIS NIGHT HAS OPENED MY EYES”, à qual ele iria até se referir como “uma canção do tipo *Um Gosto de Mel* – colocando a peça toda em palavras”, especificamente: “That river, it’s the colour of lead”, “GEOF: You can’t just wrap it up in a bundle of newspaper./JO: And dump it on a doorstep”, “Oh well, the dream’s gone, but the baby’s real enough” e “I’m not sorry and I’m not glad”. O título de “I DON’T OWE YOU ANYTHING” bem poderia ser inspirado por “I don’t owe you a thing” em *Um Gosto de Mel* e/ou pela parecida “Do I owe you anything?” em *The Lion in Love*. Também merece ser mencionada uma cena exclusiva na versão do filme; durante o prólogo, Jo diz a suas colegas de classe no vestiário que não pode sair naquela noite por não ter o que vestir (“I haven’t got any clothes to wear for one thing” – “THIS CHARMING MAN”).

Outras frases também merecem lembrança: “It’s a long time, six months” (“SHOPLIFTERS OF THE WORLD UNITE”), “You want taking in hand” (“BARBARISM BEGINS AT HOME”), “Sing me to sleep” (“ASLEEP”) e, a mais tênue de todas, “What would you say if I started something?” (“I STARTED SOMETHING”). Quem acredita que Delaney ainda influencia as letras da carreira solo de Morrissey (e esse autor não está totalmente convencido de que isso ocorre) também apontaria “Put your arms around me” (“TOMORROW”) e “Anyway, it’s your life, ruin it your own way” (“ALMA MATTERS”; uma frase muito parecida também figura em *The Lion in Love*).²³

ii) *The Lion in Love* (1960), a segunda peça de Delaney foi, comercialmente, um certo fracasso, que levou os críticos irônicos a

sugerirem que *Um Gosto de Mel* tinha sido “um sucesso esquisito”. Com o nome retirado de uma das fábulas de Esopo e ambientada “em uma cidade no norte da Inglaterra” (supostamente Manchester), sua narrativa múltipla segue os diversos dramas particulares de uma família típica de classe trabalhadora; a mãe embriagada Kit, o pai Frank e sua namorada Nora e os filhos adultos, Peg e Banner. Resumida pelo crítico John Russell Taylor, sua ação “não conta para quase nada; fragmentos do roteiro servem como desculpa para analisarmos essas pessoas, ver como elas vivem juntas e tentar entender por que elas são o que são enquanto as seguimos por algumas semanas inconclusivas de suas vidas”.

Em 1983, Morrissey citou *The Lion in Love* como um de seus livros preferidos e, como com *Um Gosto de Mel*, seu impacto é mais sentido nas canções mais antigas dos Smiths. As referências mais óbvias à peça são as seguintes: “JEANE” – “Paid cash on the nail” –; “ACCEPT YOURSELF” – “Anything’s hard to find if you go around looking for it with your eyes shut” –; “THE HAND THAT ROCKS THE CRADLE” – “That’s it – that’s right – rattle her bones over the stones, she’s only a beggar whom nobody owns”; “YOU’VE GOT EVERYTHING NOW” – “Shall I tell you something? I don’t like your face”; “STILL ILL” – “KIT: I’ll go out and get a job tomorrow./JESSE: You needn’t bother”, e “I’d sooner spit in everybody’s eye” –; “Reel Around the Fountain” – “It’s time our tale were told” –; e os títulos de “NOWHERE FAST” e “THESE THINGS TAKE TIME”, que aparecem como um diálogo sequencial.

Outras frases têm menor influência, seja a menção de um “ten-ton truck” (“THERE IS A LIGHT”) ou “tied to his mother’s apron strings” (“THE QUEEN IS DEAD”). Mais uma vez, aqueles convencidos de que Delaney ainda influencia as letras mais recentes de Morrissey perceberão o paralelo (claramente involuntário?) entre o “Pagliacci – that’s me” da peça e a abertura de “YOU HAVE KILLED ME”.

iii) Sweetly Sings the Donkey (1964), a primeira (e única, até hoje) coletânea de prosa de Delaney reúne oito contos, muitos aparentemente autobiográficos. O título da história se refere a uma jovem em uma casa de repouso administrada por freiras; “Tom Riley” é a tragédia mozzariana de um menino estranho e delicado

que termina de modo cruel e triste; "The Teacher" fala sobre a afeição pouco saudável do sinistro Sr. Slove por um de seus alunos; "My Uncle, the Spy" é um texto rápido de duas páginas que fala exatamente sobre o que indica o título; "Pavan for a Dead Prince" é um relato emocionante de um amigo com problema de coração que decide morrer para fugir da tristeza e da comiseração; "All About and to a Female Artist" satiriza as críticas da imprensa e as correspondências malucas de fãs que a fama de Delaney rendeu a ela; "Vodka and Small Pieces of Gold" documenta sua visita à Polônia; e "The White Bus" envolve um passeio turístico surreal por Manchester usado como base para um curta-metragem de mesmo nome feito por Lindsay Anderson em 1967.

Morrissey nunca se referiu diretamente a *Sweetly Sings the Donkey*, mas ao dizer em 1984 que "tenho apenas três livros de Delaney", dá a entender que deveria tê-lo feito; além das duas peças anteriores, foi o único outro título que ela publicou. A única citação óbvia feita pelos Smiths é o título da história "The Devil Finds Work for Idle Hands" ("WHAT DIFFERENCE DOES IT MAKE?"), mas, por se tratar de um provérbio comum, seria errado afirmar que Morrissey o retirou do trabalho de Delaney.

iv) *Charlie Bubbles, a Máscara e o Rosto (1967)*, primeiro roteiro de Delaney, relacionado como um dos filmes favoritos de Morrissey, é dirigido/estrelado pelo colega de Salford Albert FINNEY. Diferentemente de seu trabalho anterior no teatro, *Charlie Bubbles, a Máscara e o Rosto* tem muito menos diálogos – isso fica claro na ausência de citações óbvias de Morrissey – e uma tendência sutilmente surreal. Bubbles (Finney) é um homem do norte que agora leva uma vida bem-sucedida e requintada como escritor famoso em Londres. O filme o segue por um período de 48 horas enquanto ele volta dirigindo para casa, de Londres a Manchester, para visitar a ex-esposa Billie WHITELAW (como pode ser visto na capa de "WILLIAM, IT WAS REALLY NOTHING", dos Smiths). No trajeto, ele conta com a companhia de sua secretária americana (Liza Minnelli em seu primeiro papel principal), reencontra a antiga namorada YOOHA JOYCE no posto de serviços em autoestradas NEWPORT PAGNELL

e leva seu filho, que tinha sido afastado dele, para ver o Manchester United jogar no Old Trafford. A conclusão parecida com um sonho do filme é puramente simbólica e, essencialmente, *Charlie Bubbles, a Máscara e o Rosto* é uma sátira cômica e sombria a respeito da crise de identidade de um homem; entediado com sua riqueza e fama e, além disso, tão estranho em meio ao *jet-set* de Londres quanto de volta às ruas do norte, onde nasceu. Assim, foi uma parábola pertinente para Finney e Delaney de como os moradores do norte que “havam se dado bem” no sul e foi de igual importância para a postura de Morrissey em meados dos anos 1980.

A partir do fim dos anos 1960, os textos de Delaney passaram a ser ainda mais esporádicos, limitados a colaborações ocasionais no rádio e na televisão. Seus trabalhos mais importantes depois dos anos 1960 foram o roteiro de 1985 para o filme de Mike Newell sobre a vida de Ruth Ellis, *Dançando com um Estranho* (ver também *MEU AMOR, MINHA RUÍNA*), e a adaptação de 1992 de *O Homem da Estação*, de Jennifer Johnston, estrelada por Julie Christie e Donald Sutherland. Em entrevista em 2003, Morrissey acreditava que Delaney havia “terminado em Islington”. Enquanto este livro estava sendo escrito, Delaney trabalhava em suas memórias. [46, 168, 176, 184, 206, 207, 299, 300, 301, 374, 383, 425, 491, 496, 554]

Delon, Alain, O “James DEAN francês”, ator e astro da capa do disco dos Smiths *THE QUEEN IS DEAD*. Essa imagem e outra figuraram no mesmo disco e foram tiradas do filme *Terei o Direito de Matar* (*L'Insoumis*), de 1964, dirigido por Alain Cavalier, no qual Delon interpreta um legionário desertor contratado pelo serviço secreto para sequestrar uma advogada por quem ele acaba se apaixonando. Muitos anos depois da separação dos Smiths, Morrissey admitiu que ele havia jogado fora todo o material que lhe pertencia relacionado ao grupo, com exceção de uma carta de Delon a respeito do encarte de *Queen is Dead*.

Delon também é o astro de um dos filmes de LUCHINO VISCONTI preferidos de Morrissey, *Rocco e seus Irmãos*, apesar de sua carreira nos filmes ter suas manchas: o terrível *A Garota da*

Motocicleta, de 1968, vem à mente, no qual faz uma serenata para uma Marianne FAITHFULL vestida com peças de couro com a cantada barata de que “seu corpo parece um violino dentro de um estojo de veludo”. Delon também é o pai do filho de NICO, Ari, que foi ouvido cantando “Le Petit Chevalier”, em *Desertshore*, de 1970. [207, 213, 374, 546]

Desajuste Social (Accattone), Filme italiano de 1961 citado em “YOU HAVE KILLED ME”, de Morrissey, assim como seu diretor, Pier Paolo PASOLINI. O filme foi a estreia de Pasolini como diretor, baseado no romance *Una Vita Violenta (Uma Vida Violenta)*, e conta a história da queda de Vittorio, um cafetão romano que tinha o apelido de “Accattone” (literalmente, “mendigo” ou “pedinte”). O papel principal foi interpretado por Franco Citti, sempre presente nos filmes de Pasolini, incluindo um dos favoritos de Morrissey, um filme de 1962 chamado *Mamma Roma*, com Anna MAGNANI, mencionada na mesma canção. [213, 335, 481]

Devoto, Howard, Vocalista original dos BUZZCOCKS (1976-77), e então do Magazine (1977-81), amigo e ídolo de Morrissey antes, durante e depois dos Smiths. A importância de Devoto é tão grande que sua história é descrita em três verbetes interconectados neste livro: ver SEX PISTOLS para entender como Devoto levou os Pistols pela primeira vez a Manchester, mudando o clima cultural da cidade (e Morrissey) para sempre; como Devoto, em seguida, formou o primeiro e melhor grupo punk de Manchester, saindo da banda em janeiro de 1977, é descrito no verbete separado sobre os Buzzcocks. Cronologicamente, este verbete lida com seu trabalho posterior.

Nascido em Scunthorpe como Howard Trafford, ele se tornou Devoto no início de 1976 ao formar o Buzzcocks com Pete Shelley. De acordo com Paul Morley, ele escolheu Devoto porque “significa enfeitiçante em latim”: Devoto disse a Jon Savage que pegou o nome emprestado de um parente distante. Entre todas as empreitadas musicais de Devoto, foi o Magazine, seu segundo

grupo, formado nos meses depois de sua saída do Buzzcocks, que teve o maior impacto em Morrissey. O Magazine seguiu em uma direção muito diferente da de seus contemporâneos punk, que incluía *covers* de Shirley BASSEY e Sly Stone sem medo de atrapalhar seus propósitos. O invencível single de estreia de janeiro de 1978 seria o tiro de partida do pós-punk, com o título adequado de "Shot by Both Sides". O riff do refrão foi de Shelley, que mais tarde, naquele ano, gravou sua própria versão da mesma canção, chamada "Lipstick", lado B do single do Buzzcocks "Promises". A diferença entre Devoto e Shelley, Buzzcocks e Magazine, punk e pós-punk é facilmente definida comparando-se os dois. Enquanto Shelley canta sobre sonhos, romance e cosméticos, Devoto canta sobre "o que é real", existencialismo e balística. Enquanto "Lipstick" é (obviamente) a música de um final de caso amoroso, "Shot by Both Sides" é (de forma menos definível) a música do fim da própria humanidade.

Uma regravação de "Shot by Both Sides" no álbum de estreia de abril de 1978, *Real Life*, tinha uma gravura de cabeças flutuando feita pela então namorada de Devoto, Linder STERLING. Algumas semanas depois de seu lançamento, no dia 8 de maio, o Magazine foi a atração principal do Ritz, de Manchester, onde Morrissey, à frente do THE NOSEBLEEDS, tocou como banda de abertura. Foi nessa época que, por meio de Linder, Morrissey foi apresentado a Devoto, apesar de as informações dadas por ambos mais tarde terem sido muito diferentes sobre quando se conheceram e até que ponto eram amigos. Em uma entrevista de 1988, Devoto disse que, apesar de Linder ter comentado com ele sobre "um cara muito interessante", ele só conheceu Morrissey direito em 1985. De modo conflitante, Morrissey escreveu a respeito de sua amizade com Devoto em duas de suas cartas a seu amigo de correspondência Robert MACKIE, em 1981. "Howard não é uma piada?", brincou ele na primeira carta. "E pensar que costumávamos beber juntos... Mais alusões a pessoas, eu sou tão chato... Certa vez, ele me disse que adoraria dormir com o magricela Iggy Flop. Quanta ambição! E tenho certeza de que isso já deve ter acontecido." A segunda foi mais direta: "Howard Devoto vai se hospedar na casa de minha amiga Linder esta semana", disse ele a Mackie, "então, vou amanhã para 'fazer a social', como dizem".

Ainda que seja possível que Morrissey tenha enfeitado a verdade para impressionar Mackie, em uma das primeiras entrevistas dos Smiths realizadas pela *Sounds*, em maio de 1983, ele disse “Conheço bem o Devoto e sei que ele formou um grupo para fazer amizades... posso dizer que sou igual”.

As cartas a Mackie também mostram o fanatismo de Morrissey pela arte de Devoto, referindo-se ao segundo disco do Magazine, *Secondhand Daylight*, de 1979, e também ao seu single de 1980 “Sweetheart Contract”, do terceiro disco, *The Correct Use of Soap*. Este também incluía “A SONG FROM UNDER THE FLOORBOARDS”, que Morrissey citou em sua última carta a Mackie – “I am angry, I am ill and I’m as ugly as sin” (ver também “ACCEPT YOURSELF”) – da qual ele fez um cover em 2006. Ainda assim, a influência de Devoto sobre Morrissey foi além de tais letras articuladas e perturbadoramente autodepreciativas. Em sua segunda carta a Mackie, ele escreve: “Além de BOWIE, sempre babei por NEW YORK DOLLS, JOBRIATH, NICO e Magazine”. Dessa lista, o Magazine era o único grupo liderado por alguém próximo a ele, não só um conhecido, mas, por intermédio de Linder, alguém que fazia parte de seu restrito círculo social. Bowie, Dolls e Jobriath eram figuras fantásticas, a galáxias de distância da realidade cruel de Manchester. A mesma coisa ocorria em relação à música de Nico, ainda que, ironicamente, ela estivesse morando perto dele na época, quando se mudou para Hulme. Devoto, por outro lado, era um ídolo local reconhecível que oferecia a Morrissey uma real esperança de que um cantor profundamente inteligente do norte, ainda que não convencional, podia ter sucesso ao formar uma banda, assinar um contrato com uma gravadora (o Magazine estava na Virgin) e ganhar a admiração da imprensa especializada séria. Se um cara tão esquisito e esperto como Devoto podia fazer isso, então, era possível que Morrissey também conseguisse.

Quando os Smiths ganharam forma em 1982, Devoto já havia saído do Magazine depois de quatro discos. Os primeiros três foram uma trilogia quase imaculada, não apenas pelas letras de Devoto – profundas (“The Light Pours Out of me”), emocionantes (“Believe that I Understand”) e trágicas (“You Never Knew me”) – mas também pelo som do tecladista Dave Formula, do baixista Barry

Adamson e especialmente do guitarrista John McGeoch, que saiu do grupo em 1980 e se juntou ao Siouxsie and the Banshees (ver SIOUX). Eles fariam um quarto disco sem McGeoch em 1981, *Magic, Murder and the Weather*, apesar de, na época de seu lançamento, Devoto já ter anunciado que estava saindo. “Acho que estou precisando de uma mudança há muito tempo”, explicou ele. “Não queria sair em turnê para promover [o disco], e mesmo que ele fosse um grande sucesso, eu ainda ia querer sair. Então, por que eu deveria esperar?” O restante do Magazine, de modo sensato, se separou depois disso.

O primeiro e único disco solo de Devoto, *Jerky Versions of the Dream*, foi lançado em 1983. No dia 7 de agosto daquele ano, os Smiths abriram para ele no Lyceum, de Londres. Os papéis foram invertidos três anos depois, quando, em julho de 1986, Devoto e o multi-instrumentista de Liverpool, Noko (Norman Fisher-Jones, que ele havia conhecido por intermédio de Shelley), fizeram um show curto intitulado *Adultery* como um dos grupos que abriram para os Smiths no Manchester G-Mex “Festival of the Tenth Summer”. Isso ocorreu depois de Morrissey confessar à imprensa que, longe dos holofotes – e no que pareceu uma reencenação de “CEMETRY GATES” – ele e Devoto passavam todo o seu tempo livre passeando pelos cemitérios de Londres. “Somos dois vagabundos”, brincou ele. “Sabe como é, pegue a Guinness e os pacotes de salgadinho e vamos ao Brompton Cemetery.”²⁴

Logo depois da separação dos Smiths, em outubro de 1987, um Morrissey extremamente alegre e um Devoto macabramente inexpressivo apareceram juntos no programa *Singled Out*, da Radio 1, fazendo comentários ácidos a respeito dos mais novos trabalhos de Bob Dylan e Samantha Fox (Morrissey: “Se eu fosse o empresário de Samantha Fox, eu a colocaria dentro de uma caixa grande e a enviaria para as Ilhas Shetland”). Eles voltariam a se reunir seis meses depois, quando o projeto *Adultery*, de Devoto e Noko, agora chamado *Luxuria*, tocou no Town & Country Club de Londres, no dia 13 de março de 1988. Morrissey fez sua primeira (e breve) apresentação ao vivo e pós-Smiths naquela noite, lendo um trecho

de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel PROUST, na estreia de "Mlle", do Luxuria.

O Luxuria lançou dois discos, *Unanswerable Lust* (1988) e *Beast Box* (1990), antes de *Devoto*, desiludido, mais uma vez pedir um tempo a seu próprio grupo. Noko continuou trabalhando com música, posteriormente colaborando com James MAKER, mas *Devoto* escolheu o anonimato e começou a trabalhar como bibliotecário no arquivo de uma agência de fotógrafos de Londres. Em sua ausência, Morrissey continuou a elogiar seu mentor sempre que tinha a chance, chegando a se referir a *Devoto* como um dos "LAST OF THE FAMOUS INTERNATIONAL PLAYBOYS" da vida real, ao lado de Bowie, BOLAN e ele mesmo. "Em comentários a respeito de Manchester, eles nunca mencionam o Magazine", reclamou ele mais tarde. "Não sei por quê. [Eles] eram um grupo excelente. Muito forte [e com] letras ótimas." Morrissey também incluiu o lado B do Magazine "The Book", um monólogo de *Devoto* sobre um homem que entra por conta própria no inferno, em suas fitas de intervalo durante a turnê de *MALADJUSTED*, de 1997. *Devoto* tem ressurgido ocasionalmente desde o fim do Luxuria: as ocasiões mais notáveis foram no disco de 2002, *Buzzkunst*, com Pete Shelley, uma participação especial no filme biográfico *24 Hour Party People*, história da gravadora FACTORY Records, e, ainda mais surpreendente, a reformulação do Magazine para uma série de shows no começo de 2009, quando o finado McGeoch foi substituído por Noko. [69, 166, 220, 334, 340, 366, 409, 567]

Diabo, a Carne e o Mundo, O (World, the Flesh, and the Devil, The), Drama de 1959 sobre o holocausto relacionado entre os filmes preferidos de Morrissey. Harry Belafonte lidera o elenco como um minerador afro-americano preso embaixo da terra no que a princípio parece um buraco. Apenas depois de diversos dias de esforço para fazer contato com o mundo externo ele consegue subir à superfície, onde percebe que sobreviveu a uma explosão atômica e pode, em teoria, ser o último homem vivo na face da Terra. Ele viaja para Nova York na esperança de encontrar

sobreviventes e rapidamente se vê diante da probabilidade de estar sozinho, até que encontra uma jovem branca (Inger Stevens). Quando outro sobrevivente do sexo masculino aparece, a rivalidade entre eles pelos carinhos da garota traz as questões de discriminação e de tensão sexual inter-racial à tona. Merece menção a cena na qual Belafonte e Stevens se conhecem e conversam sobre qual seria o dia da semana. Stevens diz que é domingo. “Parecia domingo”, responde Belafonte. Dada a premissa apocalíptica do filme, é vagamente possível que essa conversa tenha tido um pouco de influência em “EVERYDAY IS LIKE SUNDAY”, de Morrissey. [184, 564]

“Dial-a-Cliché” (Morrissey/Street), Do álbum VIVA HATE (1988). Reflexão sutil sobre a pressão social de se adequar a estereótipos masculinos emocionalmente inabaláveis, “Dial-a-Cliché” foi uma das primeiras faixas compostas e gravadas para o disco solo de estreia de Morrissey. Franca e sem rodeios, ainda tinha toques de elegância em sua aliteração inicial (“Further into the fog I fall”) e contou com um maravilhoso desempenho vocal. A melodia delicada e a sonoridade acústica de Stephen Street ganharam o som sintetizado de trompa, uma homenagem às “mudanças de acordes menores para acordes maiores”, de predileção de Lennon e McCartney, e tem clara inspiração em “Norwegian Wood”, dos BEATLES. Takes de estúdio descartados que circularam na internet revelam que a música foi originalmente testada em um tom mais alto, que Morrissey considerou “um pouco desconfortável”. [25, 39]

Dickens, Charles, Só no início dos anos 1990 Morrissey finalmente sucumbiu à atração irresistível de Dickens, considerado por muitos o maior escritor da história da literatura inglesa e indiscutivelmente o mais popular. “Para mim, Charles Dickens é muito interessante”, elogiou ele, “porque foi um homem terrivelmente melancólico, terrivelmente amargurado e muito deprimido”.

De fato, a vida de Dickens por si só é uma telenovela dickensiana, se não mozzariana. Sua infância foi totalmente triste: o pai foi preso por ter grandes dívidas e o jovem Charles foi obrigado a trabalhar, aos 12 anos, em um armazém de betume, uma experiência que o marcou para o resto da vida. Usando o pseudônimo "Boz", seu sucesso literário começou com *The Pickwick Papers*, em 1836, ainda que depois de um início muito turbulento, quando o ilustrador original do livro, Robert Seymour, cometeu suicídio por causa de uma discussão a respeito de um dos desenhos. No mesmo ano, Dickens, então com 24 anos, casou-se com Catherine Hogarth, de 20, e estabeleceu um intenso elo com sua irmã de 17 anos, Mary, que misteriosamente adoeceu e morreu 24 horas depois. Seu pesar pela morte de Mary o inspirou a criar a pequena Nell, de *The Old Curiosity Shop*, cuja morte causou comoção pública entre seus empolgados leitores vitorianos (menos Oscar WILDE, que comentou com cinismo: "Quem lê a morte da pequena Nell e não ri só pode ter um coração de pedra").

Dickens teve dez filhos, sendo que um deles morreu vítima de aneurisma aos 22 anos, e outro morreu ainda bebê, aos oito meses. Após começar um caso com a atriz Ellen Ternan, ele se separou da esposa. Em 1865, Dickens e Ternan se envolveram em um acidente de trem que matou dez pessoas e, pelo restante de sua vida, ele teve pesadelos recorrentes a respeito do incidente. Dickens morreu enquanto escrevia seu 15o romance, *The Mystery of Edwin Drood*, no dia 9 de junho de 1870, aos 58 anos. Como romancista mais famoso e bem-sucedido do mundo, contra sua vontade de ser enterrado discretamente, seu corpo foi enterrado na Westminster Abbey, em Londres, com toda a pompa.

Em 1992, Morrissey revelou estar lendo um dos romances mais famosos de Dickens, *OLIVER TWIST*, também origem de um de seus filmes preferidos, que foi sampleado no fim de "BILLY BUDD". "Eu adorei a descrição austera e sombria do East End", explicou ele, "todos aqueles trechos densos e longos, repletos de personagens desesperados como o nosso amigo Fagin". No mesmo ano, outro entrevistador percebeu que ele "estava muito interessado em Dickens" e procurava o que eles, de modo equivocado, descreviam

como "o romance obscuro" *Our Mutual Friend*; dois anos mais tarde outro jornalista o viu lendo *A Casa Abandonada*. Ele voltaria a citar Dickens em 1997, quando lhe perguntaram sobre a hipótese de ser pai, respondendo com humor que seus filhos seguiriam "o estilo *Oliver Twist*, sem comida, sem cama, sem água", mas a brincadeira de que chamaria seus filhos de "Morrissey 1, Morrissey 2, Morrissey 3" pareceu muito com as piadas ruins do diretor de escola Wackford Squeers no capítulo cinco de *Nicholas Nickleby*.

Dickens também foi morador de Camden cerca de 170 anos antes de Morrissey, mas a casa onde ele viveu na Bayham Street foi demolida; hoje, uma placa marca o local. A única casa onde ele morou que sobreviveu ao tempo, em Londres, foi a residência de número 48 da Doughty Street, perto da Gray's Inn Road, a casa onde Dickens escreveu o romance adorado por Morrissey *Oliver Twist* e onde Mary Hogarth faleceu. Atualmente, no local funciona o Museu Charles Dickens, uma atração fascinante para pessoas que estejam por perto, de passagem ou em visita a Londres e tenham interesse em conhecer mais a respeito dos ídolos literários de Morrissey. [133, 197, 217, 237, 302, 537, 567]

Didion, Joan, Ver FEMINISMO.

direitos dos animais, Uma parte intrínseca da personalidade de Morrissey, paralela a seu VEGETARIANISMO, é seu apoio ferrenho a grupos que lutam pelos direitos dos animais. Durante os Smiths, ele elogiava a ação direta do Animal Liberation Front, que, em 1984, disse ter sabotado com água sanitária uma carga de barras de cereal Mars de um supermercado como protesto contra os testes químicos do fabricante em macacos. A ameaça foi um trote: Morrissey aprovou aquilo totalmente.

"Eu acho que precisamos tomar essas medidas agora, porque manifestações educadas não levam a lugar algum", disse ele. "Acho todos os tipos de demonstração pacífica inúteis. Não se consegue cobertura da imprensa, milhões de pes-soas podem sair às ruas, mas não adianta nada quando o assunto é uma indústria muito violenta. É assassinato, é uma matança ritualizada, e não se pode

simplesmente entregar folhetos na esperança de que isso pese na balança". O vídeo de "INTERESTING DRUG", de 1989, foi uma homenagem divertida ao Animal Liberation Front (que ele posteriormente listou entre seus "diabos lindos"), com Morrissey entregando folhetos a um grupo de alunos que partem para salvar coelhos de um laboratório de testes. O título da instrumental "THE DRAIZE TRAIN", dos Smiths, também foi uma referência a um experimento de toxicologia cruel feito com animais, patenteado pelo cientista americano John Draize.

No bis de seu show solo de estreia em WOLVERHAMPTON, em dezembro de 1988, Morrissey usou uma camiseta do PETA (People for the Ethical Treatment of Animals) e desde então tornou-se um de seus maiores porta-vozes. O lucro obtido com sua compilação UNDER THE INFLUENCE, de 2003, foi doado ao PETA, e todos os discos de Morrissey desde YOU ARE THE QUARRY, de 2004, promoveram a organização em seus créditos. Em 2002, ele participou de um jantar anual vegetariano de Ação de Graças, do PETA, organizado por Pamela Anderson, onde foi fotografado com um peru chamado Chloe, que havia escapado da morte: Morrissey e os outros convidados jantaram o chamado *tofurkey*, um "peru de tofu". Em setembro de 2005, o PETA entregou a Morrissey, na festa de gala de 25 anos da organização, o prêmio Linda McCARTNEY em reconhecimento "a todo o seu trabalho pelos animais".

Nos últimos anos, Morrissey tem criticado muito a caça anual de focas do Canadá – "a maior matança de espécies marinhas de todo o planeta" – e se recusou a se apresentar no país, em sinal de protesto. Sempre polêmico, em 2008, ele condenou publicamente a Budongo Trail, as novas instalações para chimpanzés no Zoológico de Edimburgo. "Se a Budongo Trail no Zoológico de Edimburgo é um destaque tão estimulante, então por que os funcionários do zoológico não decidem viver ali?", perguntou ele. "Quanto tempo eles aguentariam sem enlouquecer? Uma hora? Ainda assim, eles esperam que os chimpanzés fiquem felizes e calmos? Você ficaria feliz e calmo? As pessoas não conseguem deixar os animais em paz, não é?"

Deixando de lado a campanha política, a paixão de Morrissey pelos animais (principalmente por GATOS) e pelo bem-estar de todas as criaturas é tão profunda que – como diz o folclore em torno de Morrissey –, certa vez, ele pediu à sua ex-assistente Jo Slee para salvar uma vespa que estava se afogando em uma piscina.

Para obter mais informações a respeito do PETA, visite o site www.peta.org. [71, 123, 175, 211, 221, 228]

“Disappointed” (Morrissey/Street), Lado B de “EVERYDAY IS LIKE SUNDAY” (1988). Uma canção brilhante de autossátira em que Morrissey reclama com humor da solidão, afogando as mágoas na bebida e xingando as pessoas “bacanas” que se tornaram a desgraça de sua existência. Mais intrigante é sua declaração de amor, no fim, por “uma menina nova”, antes do encerramento maravilhosamente cômico, no qual promete nunca mais cantar, mas muda de ideia imediatamente. Os gritos e suspiros que acompanham a canção são cortesia de Stephen Street, do guitarrista Vini REILLY, do baterista Andrew PARESI e do engenheiro de som Steve Williams.

A música estava entre as primeiras enviadas a ele por Street em janeiro de 1988, em um primeiro lote de canções pós-VIVA HATE a serem utilizadas como lados B. Morrissey fez ajustes radicais no arranjo original de Street, até a canção ficar parecendo uma prima mais animada de “HOW SOON IS NOW?”, dos Smiths. “Havia um pouco disso nela”, admite Street, “mas eu estava apenas tentando fazer uma guitarra sombria e soturna em um dos canais”. Gravada no The Wool Hall, em março de 1988, juntamente com outros lados B de “Everyday is Like Sunday”, “SISTER I’M A POET” e “WILL NEVER MARRY”, Morrissey aclamaria essas três faixas como “muito mágicas”, marcando “uma progressão de Viva Hate”. Possivelmente, ele estava se referindo à própria “Disappointed” quando contou à imprensa que se sentia animado com o “som louco pulverizado” da sessão. Apesar de Street também demonstrar entusiasmo pelas gravações, a criação foi uma experiência desagradável, marcada pela piora no relacionamento com Reilly e, de modo menos intenso, com Paresi,

pois os dois estavam tentando chamar a atenção de Morrissey para substituírem Street nas parcerias.

Entre as oito canções tocadas em sua estreia solo, no show de WOLVERHAMPTON em dezembro de 1988, "Disappointed" tornou-se uma de suas favoritas para shows; o ritual dos shows de Morrissey prevê o envolvimento da plateia, interagindo com gritos e aplausos finais. Uma versão caótica sabotada por fãs que invadiram o palco, gravada na Holanda em maio de 1991, figurou posteriormente como lado B de "PREGNANT FOR THE LAST TIME". [25, 39, 203]

Distel, Sacha, Cantor pop francês muito bonito, mais conhecido no Reino Unido por sua versão, de 1970, de "Raindrops Keep Falling on my Head", de Bacharach e David. A admiração de Morrissey por Distel se tornou conhecida em 2004, quando citou o cantor como um dos artistas que ele gostaria de incluir no festival MELTDOWN, daquele mês de junho. Tragicamente, Distel estava doente demais para participar e morreu de câncer algumas semanas depois, no dia 22 de julho, aos 71 anos. Quando Morrissey tocou em Paris em novembro daquele ano, ele prestou uma homenagem ao cantor no palco, apresentando-se como "Sacha Distel". Depois, Morrissey usou uma foto de Distel jovem como imagem de fundo do palco na turnê de RINGLEADER OF THE TORMENTORS, no começo de 2006, além de posar com diversos itens de Distel em sessões de fotos para revistas na mesma época. Um filme promocional de Distel cantando "Où ça, Où ça" ("Onde, Onde") foi incluído no vídeo pré-show de Morrissey apresentado em novembro de 2006. O clipe mostra Distel com toda a sua beleza gaulesa, interpretando a canção em uma turnê mundial, passando por Porto Rico, Rússia, Alemanha, Havaí e Espanha, até voltar para onde começou, em Paris. "Où ça, Où ça" foi lançada em um EP de quatro faixas, de 1963, pela gravadora RCA VICTOR, juntamente com o que se tornaria a canção mais marcante do cantor, "La Belle Vie", mais tarde popularizada por Tony Bennett em versão para o inglês, "The Good Life", que também foi interpretada por FRANK SINATRA.

Curiosamente, a primeira menção a Distel registrada na história dos Smiths foi feita por Johnny Marr. A revista *Smash Hits* perguntou

a ele, em 1984, qual era sua personalidade preferida da história, e Marr escolheu Napoleão, descrevendo-o como o “único superastro francês além de Charles Aznavour e Sacha Distel, é claro”. [85, 93, 119, 160]

“Do your Best and don’t Worry” (Morrissey/Whyte), Do álbum *SOUTHPAW GRAMMAR* (1995). A canção foi uma inclusão de última hora no álbum, e a ideia de “Do your Best and don’t Worry” (“Faça o Melhor que Puder e não se Preocupe”), com sua mensagem de “altas expectativas” com “pouco ânimo”, parecia se tratar de uma análise autorreferencial da composição de Southpaw, reflexo da tentativa de Morrissey de acalmar a própria incerteza com tarefas a fazer, ou com a vida em si. A melodia lenta de rock assumia um ritmo vigoroso com o clímax em um final pesado no qual Spencer COBRIN parecia trocar a caixa da bateria por uma submetralhadora. Como Jonny BRIDGWOOD já havia sido avisado de que não precisavam mais dele na sessão, Boz BOORER assumiu o baixo. Evidentemente, Morrissey ficou plenamente feliz com o resultado, escolhendo a canção como abertura para a turnê Southpaw, e outra vez para a segunda metade dos shows de *MALADJUSTED*, em 1997. [4, 40]

“Don’t Blow your Own Horn” (Morrissey/ Marr), A cronologia exata das primeiras parcerias entre Morrissey e Marr não é conhecida, mas sabemos que juntamente com “*SUFFER LITTLE CHILDREN*” e “*THE HAND THAT ROCKS THE CRADLE*”, durante a primeira semana em que compuseram juntos no verão de 1982, eles escreveram pelo menos mais uma canção. Em 1985, Marr contou ao jornalista Nick Kent que eles tinham feito coisas que não serviram: uma canção com “toque country” e outra nos mesmos moldes de “*JEANE*”. Esta deve ter sido, provavelmente, “Don’t Blow your Own Horn”, um título que não foi esquecido graças ao baixista original dos Smiths, Dale HIBBERT, que guardou a folha com os acordes escritos à mão por Marr; os três principais acordes, de fato, sugerem um riff no estilo de “Jeane”. Marr confirmou a existência da canção. “Trabalhamos nela por uma semana e então decidimos deixá-la de lado”, diz ele. “Eu acho que ela não convenceu e também acho que

o Morrissey não gostou muito dela.” Apesar de ser possível que eles tenham gravado a canção em alguma forma básica de demo caseira no gravador cassete de três canais TEAC de Marr (como fizeram com “Suffer Little Children” e “The Hand that Rocks the Cradle”), “Don’t Blow Your Own Horn” provavelmente se perdeu na história. A outra canção “com toque country” ainda é um mistério. [10, 17, 362, 423]

Doonan, Patric, Ator de cinema britânico dos anos 1950 pouco conhecido, foi citado em “NOW MY HEART IS FULL”. Nascido em Derby, de origem irlandesa, Doonan fez sua estreia nas telas no drama de corrida de automóveis no circuito SPEEDWAY, de 1949, *Once a Jolly Swagman*, com Dirk BOGARDE. Ele atuaria novamente ao lado de Bogarde no policial dos estúdios Ealing, de 1950, *A Lâmpada Azul* (Ver também “MOONRIVER”), interpretando o consciencioso Spud para o “idiota que atirou em George Dixon”, de Bogarde; sua interpretação que “[às vezes chegava] ao limiar da realidade”, de acordo com um crítico. Ele interpretou outros papéis coadjuvantes, em filmes dos estúdios Ealing, e o mais notável foi o papel de Frank, o atendente de loja assustado com as consequências financeiras da descoberta científica de Alec GUINNESS, na comédia de 1951, *O Homem do Terno Branco*. Mas apesar de um papel de protagonista no filme B de 1953 *Wheel of Fate*, Doonan sempre se via em papéis de capangas fortões ou militares. Seu último filme foi *Os Sobreviventes*, de 1955, no qual interpretou o marinheiro cuja briga em um bar dá espaço ao “esplêndido discurso de derrota” de Anthony NEWLEY sampleado no começo de “MALADJUSTED”.

O fascínio de Morrissey com Doonan, além de seu apelo estético – muito bonito com uma covinha no queixo, como Kirk DOUGLAS, e sempre ostentando um topete diferente –, muito teve a ver com sua biografia trágica. No dia 10 de março de 1958, pouco mais de um mês antes de completar 33 anos, ele se matou com gás na cozinha de sua casa de Chelsea, em Margareta Terrace, mostrada no vídeo de “SUEDEHEAD”. Morrissey mais tarde admitiu que havia tentado entrar em contato com os parentes do ator, mas sem sucesso. Coincidentemente, o irmão mais velho de Doonan, Tony, também era ator e interpretou o chantagista Alfred Wood no filme sobre *A*

Tragédia de Oscar Wilde, de 1960, com Robert Morley. Também vale mencionar o pai deles, o comediante George, no filme *O Anfitrião*, que marcou a estreia de Albert FINNEY. [159, 171, 382, 486, 493, 501, 528]

“Don’t Make Fun of Daddy’s Voice” (Morrissey/Whyte), Lado B de “LET ME KISS YOU” (2004). Certamente, um dos trabalhos mais originais de Morrissey, apesar de também ser um dos mais ridículos, pois é difícil imaginar mais alguém sequer pensando em fazer uma música pop a respeito de uma criança que zomba das aflições do pai pelas maldades da adolescência quando “algo” – e teremos de ousar adivinhar – se aloja em seu esôfago. Com a premissa de que não há nada a perder traduzindo o título para o espanhol, Morrissey tentou exatamente isso com a frase final de “No te diviertes con Pappy!”.

Sua levada grunge teve origem com a banda Johnny Panic and the Bible of Dreams, de Alain Whyte, que a gravou em 1998 com letra diferente e o título de “Paranoia”. Quando Whyte enviou a melodia a Morrissey, o cantor manteve o mesmo arranjo, mas diminuiu o tom no refrão como se para aparar as arestas. Plateias boquiabertas de festivais aguentaram a música como canção de abertura dos shows de Morrissey no verão de 2004, mas não foram tão pacientes quando ele achou que ela poderia ser um bom bis para sua turnê na Europa no fim de 2006, quando casas de show eram esvaziadas tão rapidamente como se uma bomba tivesse sido lançada.

Dors, Diana, “Uma mulher de aparência vulgar com seios enormes, cabelos platinados, lábios grossos e um rosto comum com ar de vadia”. Assim Candy DARLING descreveu “a resposta da Inglaterra a Jayne Mansfield”, o símbolo sexual dos anos 1950 Diana Dors, um ícone recorrente ao longo da carreira de Morrissey. “Uma figura britânica fantástica”, disse ele, “e como ela sempre foi muito

sensual, foi desvalorizada como atriz". Ela estava décadas à frente de seu tempo quando dizia: "Sim, eu gosto de sexo".

O interesse do cantor sem dúvida foi incentivado pelos NEW YORK DOLLS, que a citou na música de 1974 "It's Too Late" ("you spend most [of] your time in the powder room where you chit-chat with Diana Dors"). Ele escreveria um breve resumo da carreira de Dors em sua memória de "artistas secundários da história do cinema", *EXIT SMILING*, enfatizando suas tentativas fracassadas de chegar a Hollywood com o surgimento de "loiras peitudas" clones de Marilyn Monroe. Com o nome ruim de Diana Fluck, aos 9 anos ela escreveu em uma redação da escola: "Serei uma estrela de filmes com um telefone cor de creme e uma piscina". Trocando Fluck pelo sobrenome da avó, Dors, aos 17 anos ela conseguiu um contrato de dez libras por semana com a Rank Organisation. Seu primeiro trabalho marcante foi em um dos filmes preferidos de Morrissey, a versão para *OLIVER TWIST*, de Dickens, produzida por David Lean em 1948, na qual vivia a "empregada vulgar" do agente funerário. Em pouco tempo, ela se envolveu com o colega de produção Anthony NEWLEY.

O contrato de Dors com a Rank terminou com outro filme favorito de Morrissey, *DANCE HALL*, de 1950. Seu melhor papel dramático veio seis anos depois, como a assassina condenada em *MEU AMOR, MINHA RUÍNA*, e imagens do filme foram utilizadas por Morrissey como pano de fundo para sua turnê *YOUR ARSENAL* e o encarte da coletânea póstuma de singles dos Smiths. Naquele mesmo ano, "a adorável Dors" foi aos Estados Unidos, de acordo com Morrissey, "pronta para fincar os saltos na receptiva Hollywood". Em vez disso, conseguiu apenas papéis em filmes B horríveis, e seu comportamento descontrolado fora das telas enchia as revistas de fofoca de Hollywood, que eram os tabloides do Reino Unido dos anos 1960. Como Morrissey disse, "Dors, aparentemente, alcançou suas mais altas ambições nos jornais de domingo, que vasculhavam sua vida pessoal uma vez por semana à procura de notícias escandalosas. E sempre encontravam".

Ela se aventurou na música, lançando um álbum de *standards* suaves, *Swingin' Dors*, em 1960. No livro *Exit Smiling*, Morrissey

considerou essa empreitada o trabalho de uma “voz de zumbi”, apesar de ter elogiado ao descobrir um agora raro single de 1964, “So Little Time”; de modo bizarro, o outro lado se chamava “It’s Too Late”, antecipando a canção dos Dolls que a homenageou. Tocada nas fitas de intervalo no começo dos anos 1990, mais tarde Morrissey incluiu “So Little Time” em sua compilação UNDER THE INFLUENCE. “A voz vacila com um sorriso de reconhecimento”, ele escreveu nas notas, “mas o coração está no chão, pois ela diz muito mais do que suas palavras”.

Fora das histórias de festas sexuais e voyeurismo, a vida particular de Dors foi bem triste. Seu primeiro marido morreu de sífilis terciária aos 27 anos. O segundo casamento terminou em divórcio. Seu terceiro marido, o ator Alan Lake (que teve um papel em *Charlie Bubbles, a Máscara e o Rosto*, de Shelagh DELANEY), era um alcoólatra que passou 18 meses na prisão depois de uma briga em um bar envolvendo Leapy Lee, cantor de um só sucesso dos anos 1960. Para comemorar sua soltura, Dors comprou um cavalo para Lake. O animal o derrubou, e ele fraturou a coluna e o ombro, o que fez com que se tornasse mais dependente da bebida como forma de analgésico. Cinco meses depois de Dors morrer de câncer, em 1984, aos 52 anos, Lake se suicidou com um tiro: espalharam-se os boatos de que ele tinha um tumor no cérebro. Depois da morte dela, Morrissey lhe fez uma homenagem no vídeo de “INTERESTING DRUG”, de 1989, no qual um dos alunos está lendo uma cópia da *NME* com uma pose glamourosa de Dors na capa. Quando se mudou para Los Angeles no fim dos anos 1990, Morrissey ostentava uma foto autografada de Dors em local de honra na parede: em seu banheiro. [159, 171, 382, 486, 493, 501, 528]

Douglas, Kirk, Lenda de Hollywood com uma covinha no queixo a quem Morrissey se referiu, certa vez, como seu ator preferido. Sua obsessão por Douglas parece ter se desenvolvido em meados dos anos 1990, exemplificada pela introdução escrita à mão do vídeo “SUNNY”, incluído no CD multimídia de *MY EARLY BURGLARY YEARS*: “Não consigo parar de pensar em Kirk Douglas. Você o conhece?”. Posteriormente, ele citaria Douglas em 1999, ao discutir sua atitude

“nervosa” em relação a dinheiro. “É como Kirk Douglas dizendo que ele *sempre* espera que seu dinheiro seja tomado dele, mesmo agora, porque ele nasceu extremamente pobre.”

Até hoje, a única referência direta de Morrissey ao ator em seu trabalho foi nos shows da primavera de 2000, na Califórnia e na América Latina; apresentações de “BOXERS” foram acompanhadas por uma projeção de fundo mostrando Douglas socando um armário no drama de boxe de 1949 *O Invencível*, filme que estabeleceu seu papel de durão incorrigível. Além de *O Invencível*, Morrissey também citou *Fuga do Passado (Build my Gallows High*, também conhecido como *Out of the Past*), de 1947, no qual ele atuou com Robert Mitchum e, de modo mais generalizado, disse que ele gosta de “qualquer coisa” antiga com Douglas. Sua estima pelo ator só diminuiu quando ele leu a autobiografia de Douglas, de 1988, *The Ragman’s Son*, no qual ele contou o que Morrissey descreveu como “um interesse claro em matar animais”. [179, 405, 490, 568]

“Draize Train, The” (Johnny Marr), Lado B de “PANIC” (1986). A última das três instrumentais dos Smiths, com as anteriores “OSCILLATE WILDLY” e “MONEY CHANGES EVERYTHING”, Marr a compôs – como sempre – na esperança de que Morrissey fizesse a letra. De acordo com o cantor, Geoff Travis, da ROUGH TRADE, tentou pressioná-lo para fazer uma letra para ela, insistindo que o resultado poderia ser o primeiro número um dos Smiths. “[Mas] eu considerei aquela a música mais fraca que Johnny já tinha feito”, explicou Morrissey. “Eu disse ‘Não, Geoff, essa não é boa.’” O produtor John PORTER também não gostou do veto de Morrissey à música (“Ela poderia ter sido uma grande canção”), apesar de ter concordado que, como instrumental, ela era “um pouco superficial”. Apesar de seus rifes espaçados por vezes pedirem um vocal que não existe, “The Draize Train” era repleta de características clássicas de Marr, seja no reflexo pálido de Wythenshawe de Nile Rodgers, do Chic, ou no fato de, apesar de toda a sua ambição em fazer algo alegre, seus pés sempre arrastarem as correntes da melancolia. “Para mim, a música era muito romântica”, afirma Marr.

Mantendo a retórica dos direitos dos animais de Morrissey, o título foi uma referência ao Teste Draize (patenteado pelo cientista americano John Draize), no qual produtos químicos cosméticos são testados na pele, nos olhos e na genitália de coelhos. Marr negou a sugestão de que "Train" do título seja uma homenagem a "Long Train Running", do The Doobie Brothers, com base em um riff *funky* similar. "Não foi, honestamente", diz ele, "mas consigo entender que as pessoas tenham feito essa comparação por causa daquela guitarra". A semelhança foi ainda mais forte nos shows, nos quais as duas guitarras, de Marr e de Craig GANNON, estabeleceram uma parceria formidável. Apesar dos comentários, o fato de "The Draize Train" se tornar um bis na turnê final dos Smiths no Reino Unido, em outubro de 1986, sugere que Morrissey aprovou a canção e também quis que Marr e os outros membros da banda aproveitassem seus cinco minutos sob os holofotes sem ele, o que foi enfatizado por sua inclusão em RANK, disco compilado apenas por Morrissey. [17, 27, 71]

"Drive-in Saturday" (David Bowie), Lado B de "ALL YOU NEED IS ME" (2008). Apesar de a influência de Bowie sobre Morrissey tê-lo transformado em um potencial candidato a *covers*, sua decisão de gravar "Drive-in Saturday" em 2000 foi um pouco surpreendente, já que, cinco anos antes, no inverno de 1995, ele havia abandonado, depois de uma discussão, uma turnê de Bowie pelo Reino Unido, na qual fazia o show de abertura. Mas Morrissey confessou: "Simplesmente preciso tocar 'Starman' ou 'Drive-in Saturday' e eu o perdoo por qualquer coisa".

O segundo single do disco de 1973 de Bowie, Aladdin Sane, "Drive-in Saturday" alcançou a posição de número três no Reino Unido naquele mês de maio e continuava entre as dez primeiras na semana do aniversário de 14 anos de Morrissey. "Foi uma canção forte em sua época, muito inteligente também", lembrou ele. "Uma obra de arte fascinante infiltrando-se em um top 30 muito sem graça." Uma homenagem musical ao doo-wop dos anos 1950, a letra de Bowie foi inspirada por uma viagem de trem noturna entre Seattle e Phoenix, em novembro de 1972, quando ele viu "17 ou 18

enormes domos prateados” na paisagem do deserto iluminado pela luz da lua. A visão foi o que deu início ao mundo pós-apocalíptico da canção no qual um desastre nuclear afetou a habilidade da humanidade, que morava em domos metálicos, de “fazer amor”. A única esperança deles, como explicou Bowie, é assistir a filmes antigos “de como as coisas costumavam ser feitas”. “Drive-in Saturday” foi oferecida primeiro ao Mott The Hoople (que já tinha ficado entre as três mais da parada com sua “All the Young Dudes”), mas Bowie mudou de ideia. Morrissey também se referiu a um suposto *cover* de JOBRIATH, que ainda estaria por surgir.

A primeira tentativa de Morrissey nessa fantasia de educação sexual em forma de ficção científica foi um bis único no Beacon Theatre, de Nova York, no dia 29 de fevereiro de 2000. A reação da plateia foi suficientemente silenciosa e atônita para ele cantar no meio dela: “Vocês não gostam dessa música, não é?”. Sete anos depois, ele voltou a incluí-la em sua turnê pelos Estados Unidos, de maio de 2007, quando a versão lado B oficialmente lançada foi gravada no Orpheum Theatre, em Omaha. Um *cover* confiante e cantado com brilhantismo, no qual Morrissey fez alguns ajustes significativos na letra. Além de substituir a referência que Bowie fazia ao rolling stone “[Mick] Jagger” por “David Johansen”, do NEW YORK DOLLS, ele também trocou “Twig the wonder kid” – uma referência à modelo Twiggy, que figurou na capa do álbum Pin Ups, de Bowie, por um misterioso “Chris the wonder kid”. Infelizmente, as plateias não foram mais receptivas à canção como eram sete anos antes. Cansado dessa apatia, Morrissey a deixou de lado depois de apenas seis apresentações. [68, 195, 351]

“Driving your Girlfriend Home” (Morrissey/Nevin), Do álbum KILL UNCLE (1991). Revisitando o romance não realizado entre motorista/passageiro de “THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT”, Morrissey descreveria ousadamente “Driving your Girlfriend Home” como sendo “mais forte” do que o épico dos Smiths. Como sempre, ele se recusou a ser envolvido no triângulo amoroso descrito na canção, afirmando apenas que “Sim, o motorista sai perdendo”. As especulações aumentaram com a participação da velha amiga Linder

STERLING nos vocais de apoio. Mark Nevin, que compôs a melodia, acredita que a presença dela foi muito boa. “Linder sempre estava lá”, afirma Nevin, “mas eu acho que essa música é sobre ela. Como eu sei? Morrissey deve ter me dito. Eu tinha certeza de que era sobre a situação deles e era por isso que ela cantou. Mas posso estar enganado”. Independentemente de ser ou não biográfica (e talvez não seja, já que na época o cantor ainda não havia tirado carteira de motorista), “Driving your Girlfriend Home” é uma canção bonita de Morrissey: certamente não é “mais forte” do que “There is a Light”, mas, ainda assim, é o tesouro escondido em Kill Uncle. [15, 22, 437]

drogas, O assunto drogas é um pouco complicado para os Smiths. Em público, Morrissey disse que “ele não tinha qualquer interesse em drogas”, distanciando o grupo do *cliché* do rock’n’roll. Ainda assim, em particular, Marr, Rourke e Joyce faziam uso recreativo de drogas, e até Morrissey tinha prescrição para antidepressivos. À exceção do conhecido problema de Rourke com a heroína, Marr não esconde o fato de que sua criatividade costumava ser auxiliada pela maconha, e também admitiu que na época da última turnê deles pelos Estados Unidos, em 1986, rolava muita cocaína. Protegido por Marr, Morrissey manteve-se alheio ao que estava acontecendo embaixo de seu nariz e do de seus colegas de banda. “Eu voltava ao hotel todas as noites com uma tangerina”, disse ele, e mais tarde afirmou que nunca viu drogas nos bastidores durante a época dos Smiths. “O que me irrita muito”, disse ele com humor. “Eles podiam ter me oferecido, teria sido divertido participar.” É conhecido o fato de que foi a descoberta tardia dos problemas de Rourke com drogas que levaram à saída temporária do baixista na primavera de 1986.

Apesar de Morrissey ser ingênuo em relação a drogas – uma falta de conhecimento da qual ele riria com uma alusão na letra de “THE QUEEN IS DEAD” –, o uso que fazia de drogas prescritas, como Valium, começou na adolescência e com os primeiros sintomas de depressão clínica. “Eu costumava ir uma vez por semana ao clínico-geral e voltava carregado”, admitiu em 1989, e desde então tem falado com franqueza a respeito de suas experiências com lítio, Prozac e

antidepressivos parecidos. “Muitas coisas extremas ocorrem quando se faz uso deles, o que às vezes pode não ser considerado algo que valha a pena”, explicou. “Porque eu não quero algo que vá me afetar de um modo que não seja para me curar.” Andy Rourke, que conseguiu diminuir o uso de heroína durante a turnê recorrendo a “Valium, Temazepam e Mogadon”, receitados por um médico corrupto de Harley Street, também se lembra de Morrissey, entre outros, batendo na porta de seu quarto no hotel perguntando se ele tinha “bolinhas” para dividir.

Em 1992, Morrissey fez a surpreendente confissão de que havia experimentado *ecstasy* “algumas vezes”. “A primeira vez em que usei, foi o momento mais arrebatador de minha vida”, lembrou ele. “Porque – e espero não parecer totalmente patético – eu me olhei no espelho e vi alguém muito, muito atraente. Claro que era a ilusão provocada pela droga, que passa. Mas foi maravilhoso durante aquela hora, ou seja lá o tempo que durou, me olhar no espelho e adorar o que via refletido.” Mas, no mesmo fôlego, logo acrescentou: “Eu não me interesso por nenhuma droga, de nenhum tipo. Não sou careta, não me importo se os outros gostam de usar, mas não é para mim”.

As drogas sempre apareceram nas letras de Morrissey, desde “strange pills” (“comprimidos estranhos”) de “LATE NIGHT, MAUDLIN STREET” e a referência à heroína em “SUNNY” a, mais obviamente, “INTERESTING DRUG” e “SOMETHING IS SQUEEZING MY SKULL”. Ao falar sobre esta em 2008, Morrissey revelou uma visão mais flexível e liberal em relação às drogas, pois, apesar de ainda evitá-las, ele ainda considerava uma fuga inevitável da “patética” existência humana. “Se ajuda você, então use.” [14, 17, 18, 29, 32, 33, 56, 58, 61, 69, 93, 94, 128, 133, 137, 138, 204, 217, 226, 236, 568, 453]

du Pré, Jacqueline, Violoncelista inglesa a quem Morrissey já se referiu como sua musicista favorita, juntamente com o NEW YORK DOLLS. Em uma lista de “promessas” que fez em 1989 para a revista semanal *NME*, estava a sua vontade de “desenterrar Jacqueline du Pré”, referindo-se à sua morte dois anos antes, aos 42, em

decorrência de esclerose múltipla, doença que pôs fim à sua carreira em 1973, antes de completar 30 anos.

Como muitos dos ídolos de Morrissey, ela teve uma vida trágica e problemática, um fator que, sem dúvida, no princípio o atraiu para sua música. Depois da morte de Du Pré, sua irmã Hilary publicou o controverso livro de memórias *A Genius in the Family*, no qual ela afirmou ter concordado com o fato de Jacqueline ter um caso com seu marido para ajudá-la a superar um problema mental. Amigos de Du Pré e outros membros da família contestaram veementemente o relato de Hilary, que posteriormente foi adaptado para o cinema em 1998 sob o título de *Hilary e Jackie (Hilary and Jackie)*, com Emily Watson como a violoncelista e Rachel Griffiths interpretando a condescendente irmã.

Tais escândalos pessoais são irrelevantes diante de seu legado musical como a maior violoncelista de todos os tempos. Sua gravação mais famosa continua sendo o memorável recital de 1965, em que tocou Concerto para Violoncelo em Mi Maior, de Edward Elgar, tido pela maioria dos conhecedores de música clássica como sua versão definitiva; o fato de Du Pré ter apenas 20 anos na época desse feito o torna ainda mais notável. Foi essa versão do concerto de Elgar que Morrissey tocou antes da entrada da banda de abertura na turnê de RINGLEADER OF THE TORMENTORS, de 2006. [141, 175, 509]

Dublin, O “segundo lar” de Morrissey, também muito importante para a história de sua família; seu pai, Peter, e a mãe, Elizabeth, nasceram e se conheceram na cidade antes de emigrarem para Manchester nos anos 1950. Igualmente relevante é a rica herança cultural da capital irlandesa como o orgulhoso local de nascimento de seu ídolo, Oscar WILDE.

Antes de se estabelecer em Los Angeles no fim dos anos 1990, Morrissey morou por algum tempo em Dublin, onde havia comprado uma propriedade anos antes. Uma foto de sua casa “livre de impostos” em Dublin, com piscina descoberta, foi divulgada na

revista *Q* em 1998, em uma época em que sua fortuna era estimada em £ 8 milhões, o que o tornava, segundo os cálculos da revista, “o 68o astro mais rico do rock’n’roll”. Ele decidiu se mudar de Dublin porque “não era suficientemente excitante”, apesar de ainda visitar muito a cidade, frequentemente fazendo uma parada ali em suas viagens internacionais entre os Estados Unidos e a Inglaterra. Imortalizada na letra de “PANIC”, Morrissey também escolheu Dublin como o local para lançar sua primeira turnê pós-Smiths no Estádio Nacional em 27 de abril de 1991. As plateias de Dublin costumam trazer à tona o melhor de Morrissey, e seus shows ali são, por tradição, eventos excepcionalmente animados. [362]

Duffy, Billy, Guitarrista de Manchester que desempenhou um papel importante no surgimento da parceria de Morrissey e Johnny Marr. Fã dos NEW YORK DOLLS, Duffy foi apresentado a Morrissey no outono de 1977, por meio do amigo em comum Phil Fletcher. Como foi detalhado no livro *THE SEVERED ALLIANCE*, Fletcher havia abordado Morrissey na filial de Manchester da Virgin Records, depois de vê-lo em diversos shows e de acompanhar suas cartas à imprensa especializada em música. Fletcher falou a Morrissey a respeito de um grupo de fãs do Dolls que viviam na região de Wythenshawe e se ofereceu para marcar um encontro. Em setembro daquele ano, Morrissey finalmente conheceu os amigos de Fletcher, entre eles Duffy, de 16 anos, e outro aspirante a guitarrista, Steven POMFRET. Algumas semanas depois, Morrissey, Duffy e Pomfret começaram a ensaiar juntos, primeiro como Sulky Young, depois como The Tee-Shirts (nomes escolhidos por Morrissey), mas quando o The Tee-Shirts fez seu primeiro show, Duffy e Morrissey já tinham saído.

No começo de 1978, Duffy se uniu a outros dois músicos da região de Wythenshawe, o baixista Peter Crookes e o baterista Philip Tomanov, ex-integrante da banda punk Ed Banger and the Nosebleeds. Agora com o nome THE NOSEBLEEDS, eles ainda precisavam de um novo vocalista. Duffy os convenceu a fazer um teste com Morrissey, que permaneceu no grupo por um período de três meses na primavera de 1978. Durante esse tempo, Duffy tornou-se o primeiro parceiro musical “sério” de Morrissey,

colaboração que rendeu músicas como "I Get Nervous", "The Living Jukebox", "Peppermint Heaven" e "(I Think) I'm Ready for the Electric Chair".

Os Nosebleeds se separaram depois de apenas dois shows. "Tentei com Billy, e eu era tímido demais", contou Morrissey. "Eu era muito fechado. Ainda bem que não gravei naqueles anos porque teria sido absolutamente horrível." No verão de 1978, Duffy se uniu ao que restou de outro grupo de punk desfeito de Wythenshawe, o SLAUGHTER AND THE DOGS, com quem, supostamente, Morrissey também fez um teste (um mito que o cantor nega veementemente). Foi nesse período pós-Nosebleeds, na noite de 31 de agosto de 1978, que Duffy foi ver o PATTI SMITH Group no Apollo, em Manchester, com uma turma de Wythenshawe, incluindo o baixista do Slaughter, Howard Bates, e Johnny Marr. Ao ver Morrissey na plateia, ele o apresentou a seus amigos. Graças a Duffy, Morrissey, de 19 anos, e Marr, de 14, se cumprimentaram pela primeira vez. Seu papel na formação dos Smiths estava cumprido, ainda que ele não imaginasse. Menos de um ano depois, Duffy se mudou para Londres e fez seu primeiro disco com os amigos ex-integrantes do Slaughter and the Dogs com o nome de The Studio Sweethearts antes de voltarem a adotar o nome original.

Tanto Morrissey como Marr, desde então, reconheceram o papel de Duffy como "cupido" musical. "Billy Duffy foi a primeira pessoa com quem compus", confirmou Morrissey, "e na verdade, ele empurrou o Johnny Marr na minha direção, o que foi muito legal da parte dele". Marr, da mesma maneira, se refere a Duffy como "uma das pessoas que me levou a Morrissey – foi ele quem me disse que Morrissey era bom com as palavras e que escrevia letras interessantes". Andy Rourke também comentou sobre a influência que Duffy teve em alertar a ele e a Marr a respeito do enigma Morrissey. "Johnny e eu estudamos na mesma escola que Billy, que era um pouco mais velho do que nós", conta Rourke. "Ele já tinha encontrado Morrissey algumas vezes e nos contou como era tocar no The Nosebleeds e também a respeito de uma vez que ele tinha tentado tingir os cabelos de verde ou algo assim [veja "KNOW VERY WELL HOW I GOT MY NAME"]. Então, ele estava contando a mim e a Johnny que Morrissey

era uma figura meio maluca anos antes de nos conhecermos. Eu consigo me lembrar claramente de Billy dizendo que Morrissey era um cara que havia passado anos dentro do próprio quarto, na frente da máquina de escrever. Acho que isso deve ter ficado na cabeça de Johnny. Billy havia dado a ele a ideia de que Morrissey tinha um monte de letras feitas, então, com as melodias prontas de Johnny, fazia total sentido que eles tentassem trabalhar juntos.”

Enquanto isso, Duffy ficou à deriva quando o Slaughter and the Dogs terminou, em 1980. No ano seguinte, ele entrou para o Theatre of Hate, que tinha acabado de gravar o disco de estreia, *Westworld*. Apesar de Duffy não ter tocado no disco, ele faria sua estreia no *TOP OF THE POPS*, em fevereiro de 1982, fazendo mímica com uma Gretsch White Falcon na faixa “Do you Believe in the Westworld?”, que estava entre as 40 mais.

Quando os Smiths lançaram o single de estreia, “HAND IN GLOVE”, em maio de 1983, Duffy já havia unido forças com Ian Astbury, de Bradfords, na banda gótica Southern Death Cult. Depois de um EP e de um single como Death Cult em 1984, eles se tornaram apenas The Cult, banda na qual Duffy ficou famoso como compositor e guitarrista, lançando sucessos como o riff xamanístico contagioso “She Sells Sanctuary” (posição número 15 da parada em agosto de 1985) e o rock retrô de “Lil Devil” (número 11, maio de 1987). Marr também se lembra de um momento importante no qual os Smiths e o Cult se apresentaram na mesma edição do *Top of the Pops*, em outubro de 1985, respectivamente promovendo os singles “THE BOY WITH THE THORN IN HIS SIDE” e “Rain”. “Isso foi muito importante para mim”, afirma Marr, “porque fazia um tempo que eu não via Billy. Nós dois havíamos crescido no mesmo lugar. Além disso, ele era uma conexão entre mim e Morrissey, por isso eu me lembro de quando nos olhamos nos camarins da Bbc, dando de ombros e dizendo: ‘Nossa, quem poderia imaginar? Aqui estamos’. Foi meio simbólico, pela nossa origem e pelo que havíamos passado. Billy havia se esforçado para chegar aonde chegou, assim como eu”. [18, 29, 139, 206, 226, 338, 362]

[21.](#) Morrissey pode ser visto usando uma camiseta do Nitros no vídeo de 1991, de "Pregnant for the Last Time".

[22.](#) A maneira como Morrissey se sente a respeito do livro *James Dean is not Dead* ficou clara quando um fã pediu a ele um autógrafa em um exemplar, em uma loja de discos, em 1994, onde ele autografava o disco Vauxhall and I. Na ocasião, o cantor jogou o livro na multidão.

[23.](#) Um antigo mito dos Smiths considera *Um Gosto de Mel*, de Delaney, a fonte de inspiração para "you're the bee's knees but so am I" em "Reel Around the Fountain". A frase não aparece nem na peça nem no filme.

[24.](#) Em uma dessas ocasiões, Devoto contou a Morrissey "[sobre] um velho cabo do exército morrendo, sujo de sangue, tendo um ataque cardíaco muito cinematográfico, e seu homem de confiança dizia: 'Não seja tolo, Charles. Anime-se, anime-se, vamos a Bognor [Regis] no fim de semana'. E ele se virou para seu amigo e disse: 'Bugger Bognor!' e a expressão 'Bugger Bognor!' foi gravada em sua lápide como suas últimas palavras. Eu acho que isso deveria ser o nome de um LP. 'Bugger Bognor!'" De acordo com o mito apócrifo e o *The Oxford Dictionary of Quotations*, o "velho cabo" da história era o Rei Jorge V.

e

Eager, Vince, Figura secundária do rock' n'roll britânico, cujo nome Morrissey quase imortalizou na mensagem do último single dos Smiths, "LAST NIGHT I DREAMT THAT SOMEBODY LOVED ME". Depois de analisar o convite misterioso, "Vince Eager, come and get me", ele optou por "Eaten by Vince Eager" antes de abandonar a piada totalmente. Sua referência a Eager estava de acordo com o astro de capa do single, Billy FURY. "O Sr. Eager foi feito do mesmo material que Fury", explicou ele, referindo-se ao empresário do rock'n'roll britânico dos anos 1950 Larry Parnes, que descobriu os dois. "Mr Parnes, Shillings e Pence" (como ele era conhecido) fez fortuna oferecendo a ingênuos candidatos a Elvis uma chance de alcançar o estrelato em troca de um contrato faustiano com uma gravadora e um pseudônimo ridículo. Assim, Reg Smith, de Greenwich, se tornou Marty Wilde, Richard Knellar, de Croydon, tornou-se Dickie Pride, e Roy Taylor, de Grantham, foi batizado de Vince Eager. Entre 1958 e 1963, Eager lançou 11 singles – nenhum alcançou as paradas – que Morrissey descreveu corretamente como "completamente impossíveis de ouvir". A única exceção foi seu bom *single* de 1960 "The World's Loneliest Man", um dos "singles favoritos para a trilha sonora de cremação" relacionados por Morrissey. Ele admite que o título por si só era "muito ao estilo de Morrissey". Nessa ocasião, nem mesmo os vocais exagerados de Eager conseguiram acabar com o *páthos* e o drama da melodia, e em alguns pontos estranhamente evocava o trabalho posterior de BOWIE "Rock'N'Roll Suicide". Infelizmente para Eager, ele não teve nem a laringe nem a sorte para sobreviver no pop, tendo mais sucesso em palcos de cabarés, fazendo pantomimas e imitações de Elvis. [150, 175, 374]

"East West" (Graham Gouldman), Lado B de "OUIJA BOARD, OUIJA BOARD" (1989). Originalmente, um sucesso dos Herman Hermits, de Manchester, que ficou na segunda metade do top 40 no Natal de 1966, como "GOLDEN LIGHTS" de TWINKLE (da qual os Smiths já haviam feito um *cover*), "East West" atingiu o ponto baixo da fama musical

no lamento saudoso de um popstar que percorre o mundo. “Eu sinto muita falta de casa”, admitiu Morrissey. “Quando viajo, o que raramente faço, eu me sinto muito estranho e muito perdido. Não consigo me adaptar a novas cidades e é por isso que gostei de ‘East West’, porque, para mim, ela é o tipo de música que você pode escutar quando está longe e sentir vontade de voltar para casa.”

Morrissey fez uma mudança sutil na letra e dirigiu-a a um amor específico do lugar de onde veio, ao contrário da saudade mais generalizada cantada na original. Ele também deixou de lado o verso final que falava sobre o Natal e o trocou por suas palavras, reforçando a própria narrativa – tão sufocado pela fama que não “consegue ver” a pessoa que deseja. Sua banda de apoio, com os músicos de estúdio Kevin ARMSTRONG, Matthew Seligman e o baterista Andrew PARESI, aprendeu a música pela cópia de Morrissey do single de sete polegadas original do cantor, lançado pela Columbia, unindo sua melodia básica e atacando a batida de valsa com um tratamento mais pesado de rock. Quando foi lançada, Morrissey se referiu a “East West” como uma reafirmação de suas raízes na Manchester dos anos 1960 e uma “maneira de dizer adeus a certas coisas, a um determinado período de minha vida”.

Não foi surpresa quando Morrissey finalmente fez um *cover* do Herman Hermits, uma banda que ele admirava discretamente enquanto estava nos Smiths (Rourke relembra que ele “às vezes colocava uma fita do Herman’s Hermits para tocar do ônibus da turnê”) e que mais tarde, em 1991, incluiria em suas fitas de intervalo. Assim como Morrissey, o cantor Peter Noone nasceu no Park Hospital, Davyhulme, e antes de entrar para o grupo fez uma participação em *CORONATION STREET* como o filho adolescente de Len Fairclough, Stanley. O único número um do grupo no Reino Unido foi “I’m Into Something Good”, de 1964, originalmente gravada por Earl-Jean McCree, ex-integrante do The Cookies (cuja “I WANT A BOY FOR MY BIRTHDAY” foi tocada pelos Smiths em 1982).

Apesar de serem menos produtivos em casa do que seus rivais de Manchester, The Hollies, nos Estados Unidos a imagem limpa do Herman’s Hermits fez com que eles se tornassem, depois dos BEATLES, o grupo de maior sucesso da British Invasion, com duas

músicas no primeiro lugar da parada americana em 1965, "Mrs. Brown, you've got a Lovely Daughter" e a boba "I'm Henry VIII, I am". A observação de Noone nesta última, o "segundo verso, igual ao primeiro", foi mais tarde usada pelos RAMONES para "Judy is a Punk", como é possível ouvir em UNDER THE INFLUENCE, de Morrissey. Nas notas do encarte da mesma coletânea, Morrissey também se refere a uma frase de David Johansen, relacionando os NEW YORK DOLLS ao Herman's Hermits.

Talvez mais importante do que o grupo que gravou "East West" seja seu compositor, Graham Gouldman. Nascido em Salford, Gouldman passou os anos 1960 escrevendo sucessos para os Yardbirds ("For your Love", "Heart Full of Soul") e para o The Hollies, também de Salford ("Bus Stop", "Look Through Any Window"), antes de chegar a seu auge nos anos 1970 como membro do 10cc. Gouldman também montou o estúdio de gravação do grupo em sua casa em Stockport, o estúdio Strawberry, onde o 10cc produziu seu grande sucesso etéreo e criativo que chegou ao primeiro lugar em 1975, "I'm not in Love", e onde os Smiths mais tarde gravaram seu single de estreia, "HAND IN GLOVE". [1, 25, 83, 226]

EastEnders, Novela da Bbc da qual Morrissey virou fã nos anos 1990. Ambientada em um bairro fictício do leste de Londres chamado Walford, *EastEnders* estreou em fevereiro de 1985 como uma concorrente sulista de *CORONATION STREET*. O veredicto inicial de Morrissey era de que "pode ser espirituosa, mas eu a considero um pouco exagerada, começa muito normal e, de repente, vem uma grande surpresa, um 'Que horror!'" Em agosto de 1991, Morrissey visitou o estúdio de *EastEnders* quando gravou sua participação no *TOP OF THE POPS* na qual cantou "PREGNANT FOR THE LAST TIME" (os dois programas eram gravados um ao lado do outro nos Elstree Studios, da Bbc). Posteriormente, fotos do cantor com os membros da banda Alain WHYTE e Gary DAY posando na Albert Square e perto dela, no Bridge Street Café e no pub Queen Vic, entraram no programa da turnê de outono de 1991 de KILL UNCLE. Morrissey mantinha uma relação de amor e ódio com *EastEnders*. Por um lado, ele se "desesperava" com os roteiristas ("Eu discordo disso"). Por outro,

admirava o retrato fantasioso de uma comunidade inglesa idealizada. “Acredito que as pessoas queriam que a vida realmente fosse daquele jeito”, confessou ele. “Que não conseguíssemos evitar encontrar as mesmas 40 pessoas, todos os dias, com quem teríamos que conversar, que soubessem tudo sobre nós, e que não conseguíssemos evitar ficar presos nesses relacionamentos o tempo todo, e que houvesse alguém sentado na porta de casa ao longo do dia. Acho que é assim que todos nós gostaríamos de viver. Em *EastEnders* não existem barreiras de idade. Cidadãos idosos, crianças, todos se misturam, gostam uns dos outros e têm muito a dizer, e a vida não é assim.”

A obsessão de Morrissey pela novela parece ter atingido seu ápice na época de *SOUTHPAW GRAMMAR*, de 1995. Os vídeos dos dois singles do álbum continham referências a *EastEnders*. Em “*DAGENHAM DAVE*”, Morrissey caminha por uma casa de subúrbio, com as paredes decoradas com dois retratos emoldurados dos personagens Frank Butcher (Mike Reid) e de sua esposa Pat (Pam St. Clement). O vídeo de “*THE BOY RACER*” traz participações das atrizes Nicola Stapleton (que havia acabado de deixar a novela como Mandy) e de Martine McCutcheon (que acabara de entrar na novela interpretando Tiffany). Três anos depois, e em uma coincidência curiosa e estranha na relação *Southpaw Grammar/EastEnders*, a personagem Tiffany de McCutcheon morre atropelada por Frank Butcher. Morrissey não se impressionou com a morte fictícia de sua ex-companheira de vídeo. “Só achei o pior programa já gravado”, resmungou ele. “Pensei: nunca mais vou assistir a esse programa.” [146, 154, 215, 405]

“Edges are no Longer Parallel, The” (Morrissey/Whyte), Lado B de “*ROY’S KEEN*” (1997). Por trás da metáfora matemática de seu título, “*The Edges are no Longer Parallel*” surgiu como uma letra muito sincera a respeito de um relacionamento que já tinha sido relevante, mas “que de repente perdeu o sentido” (“now suddenly meaningless”). Analisando a própria depressão, Morrissey conclui que seu “único erro” (“my only mistake”) é o falso otimismo de que sua solidão e seu sofrimento terminarão, inspirando um vocal surpreendentemente emocional. A melodia de Whyte – entre as

favoritas do guitarrista e parecida com “Looking Glass”, do The La’s – complementou a intensidade da interpretação do cantor; uma melodia acústica e lenta que progride na direção de uma tempestade arrasadora de bateria pesada e efeito de wah-wah. Apresentada apenas duas vezes em shows, “The Edges are no Longer Parallel” é um bisturi que corta lentamente através de seus sentimentos e afeições mais profundas, sem dúvida entre as melhores de Morrissey. [4, 40]

Ecover, Marca de um detergente líquido ecológico (“100% biodegradável”) que se tornou um tipo de obsessão de Morrissey depois do lançamento de VIVA HATE. O guitarrista Vini REILLY afirma que o cantor costumava aparecer em seu apartamento “carregando frascos de [Ecover]”. Mais tarde, o cantor apareceu na *NME* fingindo ingerir o líquido e na capa da revista ele aparece atrás de frascos enfileirados do produto, ao lado da frase “Morrissey comes clean” (“Morrissey a limpo”). Do mesmo modo, e durante o mesmo período, certa vez ele enviou uma caixa de Ecover a um jornalista da *NME* com a observação de que era para “limpar suas atitudes”. [69, 221]

El Vez, Em 1999, quando perguntaram por que ele, de repente, havia começado a se interessar pela cultura mexicana, Morrissey respondeu: “Porque eu vi El Vez há pouco tempo e gostaria de roubar todas as ideias dele”. Por vezes chamado de “O Elvis Mexicano”, El Vez é o nome artístico de Robert Lopez, ex-integrante da banda punk The Zeros, de Chula Vista, e da Catholic Discipline, de Los Angeles (que também contava com Phranc, que mais tarde foi atração de abertura em uma turnê de Morrissey). Apesar de a carreira de Lopez ter como base principal a música e a iconografia de Elvis PRESLEY, ele costuma incorporar homenagens a David BOWIE (que faz aniversário no mesmo dia do Rei, 8 de janeiro), fazendo uma paródia simultânea com os dois artistas e acrescentando a

influência latina de sua herança mexicana. Morrissey queria que El Vez abrisse seus shows na Inglaterra e na Europa em 1999, mas ele fez isso apenas uma vez, em Santa Barbara em outubro daquele ano. O efeito de El Vez sobre Morrissey ficou mais óbvio quando ele saiu em turnê pela América Latina, pela primeira vez, em março e abril de 2000, fazendo homenagens visuais a Elvis, parecidas com as que Lopez realizava. "Ele me influenciou muito", admitiu Morrissey. [143, 191]

Eliot, George, Após a morte de Charles DICKENS em 1870, durante os dez últimos anos de sua vida George Eliot foi reverenciada como a maior romancista vitoriana viva e citada várias vezes por Morrissey como uma de suas escritoras preferidas.

Seu nome verdadeiro era Mary Ann Evans, mais tarde transformado em Marian Evans, mas escolheu um pseudônimo masculino para assinar suas obras e ser levada mais a sério pelos círculos literários do século XIX, dominados pelos homens. As próprias características profeministas de Eliot costumavam se refletir em suas heroínas rebeldes e intensas, como as figuras semiautobiográficas de Maggie Tulliver, em *The Mill on the Floss* (1860), e Dorothea Brooke, em *Middlemarch* (1871-72).

A maioria de seus sete romances completos são ambientados na zona rural da Inglaterra, com roteiros frequentemente mozzarianos na abrangência da tragédia humana, seja no chocante infanticídio de *Adam Bede*, a morte por hipotermia auxiliada por ópio em *Silas Marner* ou a conclusão arrasadoramente triste de *The Mill on the Floss*, no qual irmã e irmão beligerantes reacendem o amor que sentem um pelo outro poucos segundos antes de se afogarem. Nas palavras da musa de "SHAKESPEARE'S SISTER", Virginia Woolf, "[Eliot] reúne em seu poder muitos dos principais elementos da natureza humana e os agrupa com uma compreensão tolerante e abrangente que, como descobrimos a cada releitura, não apenas tem mantido seus personagens renovados, mas tem dado a eles o poder inesperado de nos fazer rir e chorar".

Morrissey nunca citou um romance específico de Eliot como seu favorito, apesar de ter utilizado uma frase de *Middlemarch*, a obra

mais celebrada de Eliot, em "How Soon Is Now?": a frase inicial da canção é adaptada da descrição de Fred Vincy, do Capítulo 12: "nascido o filho de um fabricante de Middlemarch, inevitavelmente herdeiro de nada em especial". O vinil de seu single de 1990, "PICCADILLY PALARE", também tinha a mensagem críptica "George Eliot knew" ("George Eliot sabia").

Eliot passou grande parte de sua vida adulta em um relacionamento escandaloso com o crítico e filósofo George Henry Lewes, que, tecnicamente, ainda era casado com outra mulher. Dois anos depois da morte de Lewes, em maio de 1880, Eliot se casou com John Walter Cross, um banqueiro americano vinte anos mais jovem do que ela. Já acometida por uma doença no fígado, ela contraiu uma infecção de garganta fatal e morreu sete meses mais tarde, aos 61 anos. Com o nome de Mary Ann Cross, Eliot foi enterrada no Cemitério Highgate, em Londres: seu túmulo, ao lado do de Lewes, fica muito próximo do monumento a Karl Marx e a curta distância da sepultura do ator Sir Ralph Richard, astro de um dos filmes preferidos de Morrissey, *LONGA JORNADA NOITE ADENTRO*. Outra das escritoras preferidas do cantor, Radclyffe Hall, de *O Poço da Solidão*, está enterrada do outro lado da rua, no Cemitério Highgate West. [141, 175, 307, 308, 309, 388]

EMI, No começo de 1986, as divergências dos Smiths com a ROUGH TRADE culminaram em uma disputa contratual complexa que atrasou o lançamento de THE QUEEN IS DEAD e fez com que Morrissey e Marr tomassem a decisão de procurar um selo alternativo. Em outubro daquele ano, foi feito o anúncio de que eles haviam assinado com a emi, causando certa controvérsia entre os puristas indie que acusaram o grupo de se vender. "Não consigo tolerar a atitude tola que tem cercado a assinatura de contrato dos Smiths com a Emi", respondeu Morrissey. "A ideia de que é como ir para a cama com Hitler é patética. O cenário indie na Inglaterra é muito negativo." Ironicamente, muito antes de assinarem com a Rough Trade, no inverno de 1982, foi a Emi que pagou a gravação da segunda demo dos Smiths nos estúdios Drone, em Manchester, graças a um

conhecido de Marr que havia começado a trabalhar para a empresa e conseguiu intermediar o patrocínio.

Mas o destino quis que os Smiths se separassem no verão de 1987, antes de gravarem com a Emi. Em uma declaração para a *NME*, o porta-voz do selo, Nick Gatfield, explicou “que o contrato tem uma cláusula que estipula que a gravadora tem o direito a qualquer trabalho que eles realizarem, independentemente de a banda se desfazer. Basicamente, agora temos dois artistas [Morrissey e Marr] pelo preço de um”. Anos mais tarde, Morrissey disse que nunca quisera assinar com a gravadora e sentiu-se pressionado a lançar sua carreira solo para cumprir uma obrigação legal e honrar seu contrato, o que ele fez, gravando para os selos HMV e PARLOPHONE até sua saída, em 1995. [18, 19, 134, 144, 153, 236, 433]

empregos, Para conhecer o histórico de empregos de Morrissey, ver TRABALHO.

empresários, Se o mundo da música pop tem algo parecido com um cálice de veneno, então o papel de empresariar Morrissey deve ser o tal cálice. “Não sou fácil de empresariar”, confessou ele em 2009, uma afirmação leve que o pequeno exército de pessoas envolvido na área administrativa e que foi magoado e largado pelo caminho de sua longa carreira consideraria um crime.

“Ninguém consegue cuidar de mim”, explicou ele em 1996. “É difícil demais. Os empresários acabam me deixando. Eles não sabem como me representar de modo fiel. Falam por mim, mas não sabem o que estão dizendo... Quando as pessoas conseguem trabalhar com um grupo, elas têm a impressão de que têm poder total. Guiadas pelo dinheiro e pela cobiça, elas começam a fazer qualquer coisa. É um dos meus maiores arrependimentos na vida. Nunca encontrei uma pessoa esperta o bastante para me representar. Essa pessoa não existe.”

Está bem documentado que os problemas de gerenciamento da carreira dos Smiths foram um forte elemento na separação do grupo. Quando o primeiro empresário deles, Joe Moss, saiu de cena no fim de 1983, o grupo não voltou a encontrar um substituto

adequado e durante grande parte da carreira do quarteto o peso administrativo foi carregado apenas por Marr; uma pressão desnecessária que, em maio de 1987, revelou-se intolerável.

“Johnny escolheu pelo menos dois empresários que me pareciam bacanas”, diz Andy Rourke. “Matthew Stzumpf, que tinha sido empresário do MADNESS, estava fazendo um ótimo trabalho. E Ken Friedman, o americano que chegou na época de STRANGEWAYS. Os dois eram empresários competentes. Mas eu acho que como Morrissey não os conhecia muito bem, ele desconfiava de que os dois estavam trabalhando mais para Johnny do que para ele. Por isso, não se comunicava com eles como empresários. Acho que a ideia de empresário para Morrissey é um representante pessoal, só para fazer o que ele diz, não um empresário que diga a você o que fazer. Morrissey não estava preparado para isso.”

Friedman, um promotor californiano de quase 30 anos que havia trabalhado com o Simple Minds e o UB40, seria o último empresário dos Smiths. Ele ficou no cargo por apenas cinco semanas e meia, e nesse período Morrissey vetou a gravação de um vídeo do single “SHEILA TAKE A BOW” ao não comparecer. Quando Friedman foi ao apartamento do cantor para saber o que havia acontecido, dizem que Morrissey se recusou a atender a porta e deixou Friedman gritando em vão pela caixa de correspondência.

“[Nós] nunca encontramos um empresário em potencial que pudesse lidar com toda a situação sem querer opinar na criação”, lamentou posteriormente Morrissey. “Só queríamos ser ajudados com as nossas próprias ideias. E os empresários não conseguem fazer isso. Não resistem a se meter, acreditando que eles também estão fazendo disco novo, criando a capa. É preciso entender que os Smiths eram uma sociedade totalmente fechada. Era sim, de verdade.”

O melhor exemplo do comportamento passivo-agressivo de Morrissey em relação aos empresários é um incidente quase lendário ocorrido em meados dos anos 1990, contado, talvez com certo exagero, pelo amigo Cathal SMYTH. “Estávamos no estúdio Hook End”, explica Smyth. “Morrissey havia convidado quatro dos principais empresários dos Estados Unidos. Eles chegaram lá depois

de voarem dos Estados Unidos, desembarcar em Heathrow, ir até Londres de carro, se registrarem no hotel e alugarem um carro para irem ao Hook End, em Reading. Então eles chegam ao estúdio, Morrissey os cumprimenta com um aperto de mão e diz: 'Estou saindo para tomar um chá'. E vai embora. Dois minutos com cada um, e ele não voltou mais. Todos voltaram para os Estados Unidos abismados. O empresário de Michael Jackson era um deles. Os empresários que foram até a porta de Morrissey eram os melhores, e ele os ferrou com meio minuto de conversa e a desculpa de sair para pegar chá. Mas a lenda cresceu, foi uma atitude brilhante."

Apesar da fama de problemático, nem todas as relações de Morrissey com os empresários foram desastrosas. Ele gostava muito de Nigel Thomas, seu empresário na época de YOUR ARSENAL, que morreu em 1993, pouco depois da produção de VAUXHALL AND I. Também do ex-CEO da Sanctuary Records, Merck Mercuriadis, que estava no "controle" do retorno de Morrissey nos anos 2000 com YOU ARE THE QUARRY e RINGLEADER OF THE TORMENTORS. E sem esquecer da mãe dele, que, de acordo com Stephen STREET e o engenheiro Danton Supple, assumiu o controle das contas do filho em um de seus períodos sem empresário, nos anos 1990.

Mesmo assim, Morrissey continua a trocar de empresário como quem troca de roupa. Ao longo de 2008, o bastão foi passado entre três empresários antes do lançamento de YEARS OF REFUSAL. Parece que seu empresário perfeito, como o seu par perfeito, é um objetivo ilusório, se não impossível. Alguém que na eternamente caótica telenovela de Morrissey reafirme a essência fundamental de Morrissey. Certa vez, ele disse: "Sempre tenho a sensação de que estou sozinho, em todos os sentidos".

"O erro que as pessoas cometem com Morrissey é tentar empresariá-lo com eficiência", conclui Cathal Smyth, que recusou o emprego para não estragar a amizade com o cantor. "Isso é desnecessário. O que se precisa fazer com Morrissey é apenas seguir o que ele quer." [17, 19, 29, 36, 39, 40, 99, 115, 137, 138, 198, 236, 480]

“End of the Family Line, (I’m) The” (Morrissey/Nevin), Do álbum KILL UNCLE (1991). Em “STRETCH OUT AND WAIT”, dos Smiths, Morrissey ainda parecia não saber o que achava de “ter filhos um dia”. “Às vezes, eu paro para pensar e meio que gosto da ideia”, disse ele a um entrevistador, “mas tenho percebido que, com o passar dos anos, fui me tornando egoísta demais”. Na época de “(I’m) The End of the Family Line”, sua declaração musical mais explícita a respeito do assunto, toda a esperança de ser pai havia sido erradicada (assim como em “BORN TO HANG”, escrita logo depois). “Não consigo imaginar coisa pior do que ver pequenos Morrisseys correndo sob a ameixeira no meu jardim dos fundos”, disse ele em tom de brincadeira. Apesar de o título ser puramente simbólico – ele não é o último ramo na árvore da família Morrissey –, sua mensagem foi séria, de qualquer maneira.

Com base na demo original de Mark Nevin, com *samples* de um disco obscuro de jazz não identificado, a canção também levou a um retrocesso aos Smiths com seu *fade-out* falso semelhante a “THAT JOKE ISN’T FUNNY ANYMORE”. A posição desta faixa em Kill Uncle, depois da letárgica “THE HARSH TRUTH OF THE CAMERA EYE”, não foi feliz, mas isolada, “(I’m) The End of the Family Line” é uma balada admirável e da mais pura temática de Morrissey. [15, 22, 150, 192, 448]

Enchanted Desna, The (título original: *Zacharovannaya desna*), Filme ucraniano de 1964 do qual foi tirada a imagem de capa do single “THAT JOKE ISN’T FUNNY ANYMORE”, dos Smiths, também usada como fundo de palco de uma apresentação de Morrissey em 1998 em WOLVERHAMPTON. A imagem foi um detalhe de um fotograma da criança de cabelos pretos, Sashko, no colo da mãe. Morrissey tirou a foto de uma edição de fevereiro de 1965 da revista *Film and Filmmaking*. Além de seu gosto pela força visual daquela imagem específica, pode-se afirmar que *The Enchanted Desna* não tem grande significado para Morrissey que, provavelmente, nunca assistiu a essa obra obscura do cinema mundial. [374]

Eno, Brian, Aos 13 anos, Morrissey viu, pela primeira vez, Brian Eno, do ROXY MUSIC, ajustando um sintetizador no palco do Hardrock, de Manchester, em novembro de 1972. Ele entrou no local mais cedo, animado ao ver “a capa psicodélica de penas de avestruz dele” pendurada no ônibus da turnê. No verão seguinte, Eno deixou o Roxy devido a diferenças com o vocalista Bryan Ferry e se lançou em carreira solo. Entrevistado na época pela jovem Chrissie HYNDE, da NME, ela havia descrito a voz dele como “nem um pouco diferente do guincho de uma lebre que acabou de levar um tiro de chumbinho no traseiro”, apesar de seus dois primeiros discos de 1974, *Here Come the Warm Jets* e *Taking Tiger Mountain (By Strategy)* terem sido influentes, antecipando os ritmos, texturas e letras do pós-punk, e também ninguém menos do que a banda Magazine, de Howard DEVOTO. Morrissey elogiaria os dois discos nas correspondências trocadas com seu amigo escocês Robert MACKIE, em 1980-81, chamando o primeiro de “fabuloso” e o segundo de “um dos melhores discos do mundo”. O tempo claramente não mudou sua opinião, uma vez que ele incluiu faixas dos dois discos nas seleções de intervalo de sua turnê de 2004: a sátira a Ferry, “Dead Finks don’t Talk”, a violenta “Here Come the Warm Jets” e a tranquila e etérea “Taking Tiger Mountain”.

Eno passou a segunda metade da década de 1970 desenvolvendo experimentos com *ambient music* e ajudando BOWIE a esculpir sua pioneira “trilogia Berlim” de Low, “Heroes” e Lodger (ver também TONY VISCONTI). Nesse ínterim, ele gravou *Before and After Science*, de 1977, cujo encarte Morrissey fotocopiou e enviou a Mackie em outubro de 1980, na mesma carta em que elogiava a animada “Backwater”, outra favorita das fitas de intervalo. Eno também foi a primeira opção de Morrissey para produtor de *SOUTHPAW GRAMMAR*, de 1995, uma parceria que infelizmente não ocorreu. [126, 334]

escola, Morrissey começou a estudar em 1964 na St. Wilfred’s RC Primary School em Hulme, Manchester. Ele sempre falou com carinho da St. Wilfred’s, descrevendo-a como uma escola “cheia de personalidade”, ainda que, supostamente, assombrada. A construção

original foi demolida em 1969. Alunos da St. Wilfred's foram convidados para "entrevistar" Morrissey e Marr para o programa de televisão infantil *Datarun*, transmitido nas manhãs de sábado, no começo de 1984. O cantor voltou lá no mesmo ano para reencontrar antigos professores em mais um programa de TV sobre sua infância em Manchester.

No outono de 1979, ele foi para o colégio que o aterrorizou, a escola só para meninos St. Mary's Secondary School, em Stretford. "Uma escola muito sádica", lembraria ele. "Muito bárbara e, por um erro da natureza ou o que quer que seja, eu acabei indo para lá." Suas experiências, a raiva que sentia pelo local e o regime violento da St. Mary's foram inspiração para a canção "THE HEADMASTER RITUAL", de 1985. "Era uma escola muito rígida", disse Morrissey. "Sem qualquer interesse nos alunos, com a crença absoluta de que, ao sair dali, cada aluno afundaria cada vez mais e mais e mais. Era horrível. Uma escola secundária moderna sem instalações para os alunos, sem livros, o tipo de escola onde um livro tinha de ser dividido por 79 alunos... era assim. Quando um aluno derrubava um lápis, apanhava até morrer. Era um lugar muito violento. Parecia que a única atividade dos professores era bater nos alunos, o que faziam muito bem."

Em entrevistas dos Smiths, ele descrevia a St. Mary's com requintes sangrentos e melodramáticos que beiravam o absurdo. "Eu achava que sairia de lá com uma condecoração por ferimentos em combate", declarou, lembrando que havia cometido o erro fatal de comentar com o orientador educacional que queria se tornar um cantor pop. "Ele quase me matou de tanto bater, e eu saí de lá com folhetos para o serviço público. Devia haver alguma lição a ser aprendida ali."

A única coisa boa para Morrissey na escola era o ATLETISMO. Tirando isso, ele se descrevia como um "idiota intelectual" dizendo que "nunca ganhou um beijo no estacionamento", porque as "pessoas tinham certeza de que se conversassem comigo eu citaria o Gênesis, e raios cairiam do céu".

Para alguém cuja experiência na escola foi tão horrível, Morrissey demonstrou perversamente forte interesse na questão escolar, seja

pelo filme *Ao Mestre, com Carinho*, pela comédia popular da televisão do fim dos anos 1960 *Please Sir!* (com Malcolm McFee, possível tema de "LITTLE MAN, WHAT NOW?") ou por livros como *Diary of a Harlem Schoolteacher*, de Jim Haskins, e *THE ANGEL INSIDE WENT SOUR*, de Esther Rothman. Ele voltaria ao assunto das tensões em sala de aula muitos anos depois na canção "THE TEACHERS ARE AFRAID OF THE PUPILS", de 1995.

Morrissey saiu da St. Mary's em 1975 e terminou os estudos na Stretford Technical School, onde se formou no verão seguinte com três notas mínimas exigidas em Literatura Inglesa, Sociologia e no projeto final, e uma reprovação em uma quarta matéria, História. "Percebi que, se quisesse aprender as coisas, teria de sair da escola", afirmou ele. "Por isso tudo o que aprendi foi fora do sistema educacional." Os cinco anos de cicatrizes psicológicas no St. Mary's nunca seriam totalmente superados. "Eu não sobrevivi à escola", confessou Morrissey em 2004. "Ainda tenho pesadelos." (Ver também "BECAUSE OF MY POOR EDUCATION".) [142, 204, 267, 408, 446, 448, 463, 464]

"Everyday is Like Sunday" (Morrissey/ Street), Segundo single solo de Morrissey (do álbum *VIVA HATE*), foi lançado em junho de 1988 e alcançou a 9ª posição na parada britânica. Uma das canções mais conhecidas e adoradas de Morrissey, por trás da resignação do título, "Everyday is Like Sunday" parecia um grito contra os problemas sociais da Grã-Bretanha durante os últimos anos do governo THATCHER. Apesar de a ação ser restrita a uma cidade litorânea deprimente, a paisagem "silenciosa e cinza" ("silent and gray") que ele canta poderia se referir a qualquer conselho administrativo de qualquer cidade parecida no país.

Seu principal chamado a um apocalipse nuclear teve comparações muito óbvias com o famoso poema de John BETJEMAN de 1927 sobre a cidade de "Slough" da região de Berkshire: "Come, friendly bombs, and fall on Slough/It Isn't fit for humans now". Mas a raiz da força da canção, o segredo de seu destaque entre os momentos mais emocionantes de toda a carreira de Morrissey, é o patriotismo invertido. Enquanto Morrissey implora para que o ambiente que o

cerca seja destruído pela nuvem de um cogumelo radioativo, suas descrições de praias de areias úmidas, o ritual de escrever cartões-postais para enviar para casa e beber chá nojento em um café à beira da praia mostram uma nostalgia forte por um modo de vida inglês que rapidamente desaparece. Essencialmente, "Everyday is Like Sunday" é um pedido de preservação em linguagem de aniquilação – um irônico "Penhascos brancos de Dover" da era pós-atômica.

Incluída na primeira fita cassete de demos que Stephen Street enviou a Morrissey em agosto de 1987, a melodia articula-se em uma linha de baixo inspirada pelo single de 1984 do Echo & The Bunnymen "Seven Seas". O guitarrista Vini REILLY ajudou Street a desenvolver sua orquestração simulada – toda feita nos teclados –, resultando em uma sonoridade muito romântica invocada pelo distante som de trens a vapor transportando passageiros rumo a encontros rápidos.

O single foi reforçado por três lados B muito fortes – "DISAPPOINTED", "SISTER I'M A POET" e "WILL NEVER MARRY" –, apesar de o vídeo da música ter sido prejudicado pela decisão de Morrissey de não aparecer no local de gravação estabelecido em Southend-on-Sea, forçando mudanças de última hora no roteiro. A versão final mostrava a fã dos Smiths Lucette Henderson (que já tinha figurado como uma das ciclistas de "I STARTED SOMETHING I COULDN'T FINISH") recriando um dia na vida de um fã típico de Morrissey: com nojo de açougues e casacos de pele, passeando sozinha e voltando para casa, sentando-se mal-humorada na frente da TV para assistir a *CARRY ON Abroad*. Billie WHITELOW e a ex-estrela de *CORONATION STREET* Cheryl Murray participaram, juntamente com as senhoras de Nuneaton, Lil Holmes e Joyce Armshaw. A cena final na qual Morrissey é espiado por um telescópio vestindo uma camiseta com o rosto de Henderson foi filmada em Londres e incluída depois.

Estranhamente, Morrissey descreveria a posição mais alta do single no Reino Unido, a de número 9, como um fracasso. "Pensei que seria um grande sucesso e não foi", resmungou ele. "Na Inglaterra, chegou ao número nove entre os mais vendidos, e isso sem tocar nas rádios." Independentemente de seus medos na época,

“Everyday is Like Sunday” se tornou uma canção de Morrissey tão celebrada quanto qualquer outra, e uma das que instantaneamente o definem. [25, 39, 208, 272, 283, 374, 437, 564]

Exit Smiling, Um ensaio sobre cinema “de Steven Morrissey”, com o subtítulo “Uma lembrança carinhosa de algumas figuras obscuras das telas”, que ele enviou à editora de Manchester Babylon Books por volta de 1980. Apesar de a Babylon ter publicado dois outros livretos dele no começo dos anos 1980, *The New York Dolls* e *James Dean is not Dead*, eles deixaram *Exit Smiling* de lado e resolveram lucrar com a fama dele mais tarde, em 1998. Para a irritação de Morrissey, o dono da Babylon Books, John Muir, imprimiu uma cópia do manuscrito original datilografado de Morrissey com correções feitas à mão em uma edição limitada de mil cópias. Essa “publicação” de *Exit Smiling* provocou repúdio de Morrissey. “Por favor, não pensem que este livro foi aprovado por mim”, reclamou ele, dizendo não ter conseguido impedir Muir, uma vez que havia aceitado um adiantamento de £50 “em 1978” e que a Babylon estava “explorando o meu nome da maneira mais desprezível”.

Mesmo assim, o livro é uma valiosa fonte para entender o desenvolvimento artístico de Morrissey e sua visão geral nos anos que precederam os Smiths. Assim como muitas de suas primeiras letras, *Exit Smiling* é profundamente influenciado pelas críticas feministas aos filmes dos anos 1970 e parece uma tentativa modesta de imitar *POPCORN VENUS*, de Marjorie Rosen, ou *FROM REVERENCE TO RAPE*, de Molly Haskell; até mesmo o seu título foi retirado de uma comédia muda de 1926, com Bea Lillie mencionada neste último. Dividido em 14 capítulos muito curtos, é uma mistura estranha de estilo *kitsch* e humor ácido com conteúdo muito detalhado, passando de um assunto a outro e sem qualquer unidade ou coerência como um “livro”. Ainda assim, ao escolher os assuntos, Morrissey, de 20 anos (ou por aí – até mesmo ele diz que foi “escrito (creio eu) por volta de 1979”), mostra que era coerente com seu arsenal de astros de capa e símbolos dos Smiths, desde Diana DORS a Richard DAVALOS, Terence STAMP e Rita Tushingham. Entre os filmes discutidos estão *Um Gosto de Mel*, de Shelagh DELANEY, *THE LEATHER*

BOYS e *SATÃ JANTA CONOSCO*, e ele usa a metáfora “pinned and mounted” de Haskell ao examinar o papel de Stamp em *O Colecionador*, uma frase que ele reutilizou posteriormente em “REEL AROUND THE FOUNTAIN”. Assim como nas cartas a Robert MACKIE, a voz que surge das páginas de *Exit Smiling* é imediatamente reconhecida como a que logo surgiria nos Smiths: “O braço dela está em uma tipoia”, escreveu ele a respeito de Thelma Ritter no filme de 1961 *Os Desajustados*, “e, se quer saber, o mundo dela também”. [186, 326, 341, 363]

f

Factory, Lendária gravadora independente de Manchester, foi fundada em 1978, por Tony Wilson, repórter da emissora Granada, e os sócios Alan Erasmus, Rob Gretton e o designer Peter Saville. Com nomes como Joy Division, New Order e, mais tarde, o Happy Mondays, a Factory “deixou passar a chance” de assinar com os Smiths em 1982.

Wilson já conhecia Morrissey, ou “Steven”, o garoto de Stretford que costumava escrever para ele por meio da Granada e que havia enviado uma cópia da capa do primeiro álbum do NEW YORK DOLLS com a mensagem “Por que não podemos ver grupos como este na televisão?”. Em outra ocasião, ele recebeu uma das primeiras tentativas de Morrissey na dramaturgia, uma telenovela ao estilo DELANEY “sobre jovens em uma quitinete no centro de Manchester”, que Wilson resumiu como uma peça “sobre comer torradas em Hulme”.

“Sempre pensei que Steven iria se tornar nosso romancista, nosso Dostoiévski”, explicou Wilson posteriormente. “Mas, certo dia, recebi um telefonema dele me chamando para ir à sua casa pois tinha uma coisa para me dizer. Fui à casa de sua mãe, e ele me levou a seu quarto, onde havia um pôster de James DEAN na parede, e me contou que ia se tornar um popstar. Precisei conter o riso, porque eu achava que aquele cara era a última pessoa do mundo que poderia se tornar um popstar. Conversei com Richard Boon, empresário do BUZZCOCKS e amigo em comum, e disse: ‘Vocês acham que ele um dia conseguirá ser um popstar?’. Quatro meses depois, fui a um show deles [o segundo] em um clube em Manhattan. Eu me lembro de que na saída Richard perguntou: ‘Agora você acredita em mim?’. Claro que acreditei, o show foi incrível.”

Marr confirma que Morrissey conheceu Wilson no verão de 1982 para tentar deixá-lo interessado em seu novo grupo e sua primeira demo. “Ele levou a fita pessoalmente para Wilson tocar”, diz Marr.

“Eu me lembro que estava trabalhando na X-Clothes no dia em que ele telefonou e me contou que Tony não tinha se interessado.”

“Eu não sabia o que havíamos perdido”, disse Wilson. “[O empresário do New Order] Rob Gretton, que tinha mais influência dentro da empresa do que eu, começou a circular por Manchester dizendo a todos que os Smiths eram os novos BEATLES, mas ele dizia aos Smiths que a demo deles era uma merda e ‘não vou assinar um contrato enquanto não me mostrarem uma boa demo’. Mas não importa, os Smiths têm outra versão para a história”.

Depois de assinar com a ROUGH TRADE, os Smiths logo nas primeiras entrevistas se afastaram do cenário musical de Manchester, dominado pela Factory. “A Factory não se interessa muito por novos grupos”, afirmou Morrissey. “A Factory foi legal, mas agora faz parte do passado. Olha, tivemos uma vida social ótima, a Factory tem sido ótima, mas agora vamos deixar tudo isso para trás.”

Analisando o passado, Marr diria que foi “absolutamente crucial” que os Smiths não tenham assinado com Wilson, apesar de ele estar muito mais próximo da família Factory do que Morrissey graças à sua amizade com Andrew Berry, DJ e cabeleireiro *in-house* da casa noturna Hacienda, recém-aberta pelo selo. Assim, foi irônico e inevitável o fato de Marr ter aparecido mais tarde na Factory, primeiramente fazendo uma participação especial no single do selo, de 1984, “Atom Rock”, do Quando Quango, grupo de outro amigo do DJ da Hacienda, Mike Pickering (que mais tarde integrou o M People). O disco foi produzido por Bernard Sumner, do New Order, futuro parceiro de Marr no grupo Electronic, que lançou seus três primeiros singles e o álbum de estreia pela Factory.

Por outro lado, infelizmente, o relacionamento de Morrissey com Tony Wilson se tornou cada vez mais frio, ainda mais quando ele foi entrevistado por Wilson para um quadro do *Granada Reports* a respeito do sucesso crescente dos Smiths em fevereiro de 1985. Quando Wilson, mais tarde, disse que Morrissey era “uma mulher dentro do corpo de um homem”, o cantor rebateu dizendo que Wilson era “um porco dentro do corpo de um homem”. Quando pediram a ele que justificasse o insulto, Morrissey alegou ter sido um

mal-entendido. “Eu quis dizer que ele é um *homem* dentro do corpo de um *porco*.” Nos últimos anos de sua vida, Wilson sempre foi extremamente honesto ao falar sobre sua antipatia por Morrissey, “com uma raiva que só se compara à raiva que o babaca sente por mim”.

A Factory viveu uma segunda onda de sucesso no fim dos anos 1980 e começo dos anos 1990 com os Happy Mondays (que certa vez tentaram “sequestrar” Marr), para em seguida mergulhar em uma falência espetacular em 1991, depois de anos de práticas absurdas de negócios que se tornaram folclore no mundo pop britânico. As histórias de Wilson e da Factory foram adaptadas para o cinema no filme de 2002 de Michael Winterbottom *A Festa Nunca Termina*. Morrissey se recusou a fechar qualquer acordo para o filme e não permitiu que nenhuma música dos Smiths fosse usada na trilha sonora por conta de uma suposta “humilhação” no roteiro feita contra sua amiga Linder STERLING, cujo esboço de 1978 de um “temporizador menstrual” recebeu um número de catálogo da Factory (Fac 8).

Tony Wilson morreu de câncer em agosto de 2007, aos 57 anos. Como sinal de respeito por tudo o que ele havia feito à cidade, a prefeitura de Manchester manteve a bandeira a meio mastro. O caixão de Wilson recebeu um número de catálogo da Factory, o Fac 501. Em novembro do ano seguinte, Johnny Marr fez uma homenagem a Wilson na palestra que ministrou na Salford University sobre empreendedores independentes e excluídos.

“Tony Wilson era contra muitas coisas”, afirmou Marr, “mas como todo mundo do sul sabe, ele era mais contra Londres. Ele praticamente liderou um movimento de trinta anos contra a visível superioridade cultural de Londres em relação a Manchester. Um excluído fantástico. E ele defendia totalmente a música dos excluídos, a maldita música que faria com que ele ganhasse muito dinheiro rapidamente. Ele defendeu os excluídos durões, perigosos e problemáticos, como o Happy Mondays, de Salford. Eles tinham uma poesia ótima, grande poder de confrontação e levavam o que estava acontecendo nos subúrbios à televisão. Eram os verdadeiros excluídos. Não acredito que nós os teríamos conhecido sem Wilson,

mas ninguém mais poderia tê-los entendido. Que Deus o abençoe”.
[19, 47, 63, 79, 94, 398, 452, 468, 467]

Faithfull, Marianne, Ex-aluna de colégio de freiras, de voz triste e ícone pop inglês dos anos 1960, uma das primeiras paixões musicais de Morrissey. Era o típico exemplo da “patricinha rebelde” – a mãe de Faithfull era uma aristocrata austro-húngara; seu tio-avô era Leopold von Sacher-Masoch, autor do romance erótico do século XIX *Venus in Furs* (que inspirou a canção do The Velvet Underground) e seu sobrenome deu origem ao termo “masoquismo”. Em 1964, aos 17 anos, ela foi “descoberta” pelo empresário dos ROLLING STONES, Andrew Loog Oldham, em uma festa para a cantora/atriz Adrienne Posta (que mais tarde atuaria em *Ao Mestre, com Carinho*). Oldham conseguiu um contrato para Faithfull na gravadora dos Stones, a DECCA, lançando sua carreira com a música de Jagger/Richards “As Tears Go By”. A história apócrifa por trás da origem dessa canção conta que Oldham trancou Mick e Keith em uma cozinha por duas horas, mandando que eles escrevessem “uma música com muros ao redor, janelas grandes e sem sexo”. Faithfull relacionaria “As Tears Go By” a “The Lady of Shalott”, de Tennyson, e a melodia de “These Foolish Things”. Lançada em agosto de 1964, a canção chegou à posição de número 9.

Explorando a educação privilegiada de Faithfull, Oldham definiu sua imagem apresentando-a à indústria da música como amante do balé, filha da baronesa do tabaco Woodbine, com uma “beleza delicada própria”. Quando seu segundo single fracassou – um *cover folk* comum de “Blowin’ in the Wind”, de Dylan –, Faithfull se desvencilhou de Oldham. Seu terceiro single, o suave e delicado “Come and Stay with me”, seria o maior sucesso de sua carreira, chegando à posição de número 4 no fim de março de 1965. Entre as pessoas que a ajudaram a ter tal êxito estava um jovem Morrissey, que a dois meses de completar 6 anos comprou sua cópia em uma loja de discos de Manchester, a Paul Marsh, na Alexandra Road, em Moss Side. “Eu me lembro de que o disco causou um efeito profundo em mim”, explicaria ele, posteriormente. “Eu não compreendia o que ela estava cantando, mas me perdia na música.”²⁵

Apesar do começo promissor, o sucesso de Faithfull nas paradas dos anos 1960 durou pouco, com apenas mais dois singles chegando ao top 10 do Reino Unido: "This Little Bird" (posição 6, junho de 1965) e "Summer Nights" (posição 10, agosto de 1965). Este era um dos favoritos de Morrissey e Marr durante a formação dos Smiths em 1982, ainda mais por seu lado B, "The Sha La La Song". "Eu me lembro de quando Morrissey me deu [uma fita com] 'The Sha La La Song', de Marianne Faithfull", confirma Marr. "Eu reagi assim: 'Nossa!'. Aquilo foi o máximo durante cerca de duas semanas." Escrita pelo produtor de Faithfull Mike Leander com seu nome verdadeiro, Michael Farr, "The Sha La La Song" lamentava o fim de um romance e, ao mesmo tempo, aguardava, de modo otimista, "um amor novo em folha que espera por mim". Morrissey e Marr, por um tempo, pensaram em gravá-la.

No início de 1967, a imagem pública de Faithfull foi drasticamente alterada por seu envolvimento com diversos membros dos Rolling Stones e por sua fama como a "Miss X" dos tabloides no escândalo com drogas em Redlands, na casa de Keith Richards em Sussex. Naquele mês de agosto, ela demonstrou sua lealdade ao grupo figurando no filme promocional do single "We Love you", uma homenagem a Oscar WILDE, na qual ela interpretava o amante do poeta, Lord Alfred Douglas. A fama crescente de Faithfull como ninfeta se consolidou em *A Garota de Motocicleta*, de 1968 (também conhecido como *Naked Under Leather*), uma tentativa excêntrica de fazer um filme erótico psicodélico que contou também com Alain DELON no elenco.

No começo dos anos 1970, ela viveu a letra de sua música "Sister Morphine", o single de 1969 que ela havia composto com os Stones: quando seu relacionamento com Jagger terminou, Faithfull passou mais de um ano drogada, sem casa, vivendo "em uma parede" em St. Anne's Court, Soho, local onde ficavam os estúdios Trident, nos quais os Smiths mais tarde gravariam "SHOPLIFTERS OF THE WORLD UNITE". Depois de um tempo na reabilitação, ela foi convidada por David BOWIE para fazer uma participação em seu especial da TV americana de outubro de 1973, *The 1980 Floor Show*, cantando um dueto de Sonny e Cher, "I've got you Babe", vestindo um hábito de

freira (ideia de Bowie), com Mick RONSON na guitarra. Mais tarde, ela contou que, durante esse período, tentou fazer sexo oral em David Bowie, que, com medo do namorado dela na época, não concordou.

Faithfull retornou em 1979 com o aclamado álbum *Broken English*, que terminava com a controversa "Why d'ya do it?", uma violenta diatribe contra um amante infiel escrita por Heathcoate WILLIAMS. Anos de excessos tinham transformado a voz de Faithfull, antes leve e trêmula, em um coaxar rouco canceroso, tornando mais forte sua interpretação das letras repletas de impropérios, o que lhe rendeu uma proibição na Austrália, onde foi retirada do álbum.

Em 1985, Morrissey fez a surpreendente revelação de que os Smiths pretendiam gravar um single com Faithfull. "Estou bem nervoso", explicou ele, "porque trabalhamos com Sandie SHAW, e trabalhar com Marianne – apesar de todos nós querermos muito – pode ser interpretado por muitas, muitas pessoas, como carreirismo, como se estivéssemos pegando um pouco de muitas coisas para manter os Smiths em evidência. Então, tenho certeza de que isso vai acontecer, mas vamos lidar com essa situação de modo muito delicado, para que ninguém desconfie de mim por nenhum motivo".

Infelizmente, a parceria entre Faithfull e os Smiths não se materializou. Mais tarde, Faithfull contaria que Morrissey tentou entrar em contato com ela de novo durante os anos 1990, quando ela vivia em Dublin. "Aquele cara com a voz maravilhosamente torturada ligou para mim e perguntou se podíamos nos encontrar", disse ela. "E eu fiquei com medo. Apenas disse 'não'. Sem explicação. Eu não tive a intenção. Simplesmente não sabia o que fazer. Não acredito que fiz isso com ele. Ele não disse nada, apenas desligou. O que poderia dizer? Eu acho que eu também sentia medo de encontrar pessoas que apenas queriam conhecer 'A Lenda'. Tinha medo de decepcioná-las. Ou de não ser suficientemente interessante. Essas bobagens, sabe? Sinto muito, muitíssimo, por ter feito aquilo. Acho que foi uma coisa terrível."

Mais tarde, Faithfull compensaria seu ato gravando a balada de RINGLEADER OF THE TORMENTORS "DEAR GOD PLEASE HELP ME" em seu álbum de *covers* de 2008, *Easy Come, Easy Go*. "Eu queria fazer

algo ótimo para ele”, explicou ela. “Então, cantei essa música porque não sabia mais o que fazer!”. [74, 139, 201, 275, 311, 351]

família (de Morrissey), Rebeldia irlandesa. Humildade do norte. Benevolência implacável. E boa aparência. Essas são as características que, de acordo com Morrissey, ele herdou dos pais.

O clã Morrissey é amplo, apesar de seu ramo da árvore da família ser relativamente pequeno. Seu pai, Peter, e sua mãe, Elizabeth, tiveram apenas dois filhos: Jacqueline Mary, nascida em 10 de setembro de 1957, e Steven Patrick, nascido em 22 de maio de 1959. Com menos de dois anos de diferença, o jovem Morrissey era apegado à irmã, que também era fã de música pop, apesar de dizer que Jackie nunca “passou pelo tipo de isolamento” pelo qual ele passou na adolescência. “Ela sempre teve uma vida social bem animada. Sempre estava acompanhada por seu grupo estranho de amigos. No mínimo, ela se sentia viva.” Jackie se casou em 1983, adotou o sobrenome Rayner e teve dois filhos. O mais velho, Sam Rayner, é o menininho do vídeo “SUEDEHEAD”. Em maio de 2006, Morrissey apresentou o adulto Sam no palco de seu show no Birmingham Symphony Hall Concert, referindo-se ao sobrinho como seu “orgulho e alegria”. O outro sobrinho do cantor, o irmão menor de Sam, Johnny, seguiu os passos do tio e formou uma banda batizada com o título de um lado B de Morrissey, “NOISE IS THE BEST REVENGE”; Johnny adotou o sobrenome de solteira da avó, Dwyer.

Os pais de Morrissey se separaram quando ele tinha 17 anos. Seu pai foi embora da casa da família em Stretford um pouco antes do Natal de 1976. Durante os sete anos seguintes, levando em conta ou não a história a respeito de “camas estranhas e sujas” em Londres ou em Whalley Range, Morrissey continuou morando com a mãe e a irmã. Na época dos Smiths, as perguntas a respeito de seu pai (com quem ele se parece muito) eram rejeitadas com veemência, apesar de haver insinuações suficientes que sugeriam uma relação compreensivelmente complexa emocionalmente. “Ele trabalha em um hospital”, explicou Morrissey em 1987, “mas não é um neurocirurgião. Ele é zelador, o que não está no mesmo nível”. Peter Morrissey continuava imensamente orgulhoso de seu filho (“ele tem

camisetas e fitas”), e sua presença no show de Morrissey, em setembro de 2002, no Albert Hall, por si só, mostra que a relação deles não é tão ruim como os biógrafos costumam supor.

Ainda assim, o término do casamento dos pais teve um efeito duradouro em Morrissey; ele se refere à separação, com frequência, como essencial na sua visão pessimista das relações amorosas das pessoas. “Meus pais se divorciaram quando eu tinha 17 anos, apesar de já caminharem para esse fim havia muitos anos”, disse ele. “Perceber que seus pais não combinam, na minha opinião, dá a você uma sabedoria prematura, e você aprende que a vida não é fácil e que não é simples ser feliz. A felicidade é algo que, para se encontrar, é preciso ter muita sorte. Assim, eu cresci com uma atitude mais séria.”

Quando perguntaram a ele como seus pais se sentiam com os comentários que ele fazia na imprensa, Morrissey explicou calmamente que eles concordavam. “Eles não se chocam nem me colocam contra a parede perguntando: ‘O que você disse?’. Eles não têm essa atitude. Eles são pessoas realistas e muito cultas. Eu cheguei a falar sobre isso com eles anos atrás e meus pais não ficaram indignados em ver minhas declarações impressas.”

“Eu amo muito os dois”, enfatizou ele, “mas eu não os criei e não posso mudar o passado. Não é um fato isolado. Milhões e milhões de pessoas têm ‘histórias problemáticas’, digamos assim. A minha quase não foi muito problemática, foram problemas bem pequenos”.

Entre todos os membros da família, é com a mãe que Morrissey mantém mais proximidade. Ninguém exerceu mais influência em sua vida e em sua carreira do que Elizabeth Dwyer, uma ex-bibliotecária assistente. Nascida em 13 de novembro de 1937, ela tinha apenas 21 anos quando seu único filho nasceu. “Ela não é uma mãe idosa”, gabou-se Morrissey. “Tem apenas 20 anos a mais que eu. Meus pais eram muito jovens quando tiveram filhos, por isso não são velhos, não são pais idosos e antiquados.”

Morrissey tem vários aspectos da personalidade da mãe, em um grau muito profundo. “Ela me direcionou na maioria dos caminhos que mais tarde se tornariam valiosos para mim”, admitiu ele. Tais caminhos incluíam o vegetarianismo e os direitos dos animais (ela

costumava frequentar protestos contra caçadas), os primeiros gostos musicais, incluindo Timi YURO, e principalmente Oscar WILDE, que ela “impôs” ao filho “ainda muito cedo”.

“Sinceramente, ela sempre permitiu que eu fizesse o que queria”, contou Morrissey. “Se eu não quisesse trabalhar, ela concordava. Quando eu queria ir a algum lugar, ela dizia ‘aqui está o dinheiro, pode ir’. Quando eu queria uma nova máquina de escrever, ela aprovava. Ela sempre me deu incentivo na questão artística, enquanto muitas pessoas próximas diziam que ela era totalmente maluca por permitir que eu ficasse em casa escrevendo. É aquela mentalidade da classe trabalhadora de que as pessoas nascem para trabalhar, por isso, se você não trabalha, é porque não tem valor para a raça humana. Como eu não trabalhava, estava cometendo um pecado mortal. Mas tudo deu certo. Eu provei que tenho valor, e ela se sente tão realizada quanto eu. É bom rir por último.”

Aqui encontra-se o ponto crucial do elo da mãe com Morrissey, a “última risada” vingativa contra um mundo externo cruel e desconfiado. Como ele disse posteriormente, em reconhecimento, “Foi totalmente por causa dela que eu sobrevivi para entrar nos Smiths”. Isso de certo modo também explica a perceptível atitude da Sra. Dwyer em relação à carreira do filho de “pôr mãos à obra”. “Quando os Smiths começaram, ela era muito determinada e voltada para os negócios”, admitiu ele. Conhecida por ficar de olho no chefe da ROUGH TRADE, Geoff Travis, supostamente telefonando para ele com frequência para ter certeza de que seu filho não estava sendo explorado, após se aposentar de seu emprego de bibliotecária, ela assumiu um cargo administrativo nos negócios de Morrissey, afastando contadores, advogados e diversos colaboradores insatisfeitos.

“Foi muito estranho”, relembra o engenheiro Danton Supple, que, em busca de um suntuoso pagamento de uma gravação com Morrissey, teve uma conversa telefônica com a superprotetora Sra. Dwyer. “Porque eu dizia: ‘Estão me devendo uma quantia X’, e ela perguntava: ‘Por que você precisa de tudo isso?’. Eu pensei: ‘Espere um pouco. Estou cobrando dinheiro que Morrissey me deve e tenho de explicar como ganho a vida para a mãe dele?’. Foi maluco.”

Stephen STREET enfrentou problemas parecidos. “Eu acabei tendo de conversar com a mãe dele porque ela começou a cuidar dos negócios dele”, afirma Street. “Eu estava tentando explicar que me deviam dinheiro. Ela perguntou: ‘Mas você não acha que já recebeu o suficiente?’, o que não era relevante. Mas essa era a atitude dela e talvez isso explique muito da atitude de Morrissey em relação a dinheiro também.”

Morrissey confessou que a opinião de sua mãe era a única que ele valoriza de verdade. “Ela leva tudo muito a sério e lê as minhas entrevistas religiosamente”, explicou. “Ela as disseca, disseca tudo o que acontece... Ela dá longos sermões. É muito, muito envolvida nas coisas que faço.” A influência de sua mãe é tão grande que, em fevereiro de 2009, Morrissey participou da estreia do *The One Show*, da Bbc, para promover YEARS OF REFUSAL simplesmente porque ele era um dos programas preferidos dela. Quando os apresentadores se enganaram e se referiram a ela como “Sra.” Morrissey em vez de “Srta.”, ele corrigiu: “É ‘Srta.’ É Srta. Dwyer”.

Entre os parentes mais próximos de Morrissey estão as irmãs da Sra. Dwyer, Mary e Patti, que emigraram para os Estados Unidos. Foi graças à Tia Mary e à Tia Patti que Morrissey visitou os Estados Unidos na adolescência pela primeira vez, no fim dos anos 1970, cultivando, por um período, a ideia de começar vida nova ali para escapar da depressão e do tédio da existência em Stretford. O fato de não ter feito isso também pode ter sido influência da mãe. Como ele confessaria mais tarde, “ela não gosta dos americanos”. [39, 40, 95, 108, 115, 120, 128, 129, 139, 152, 211, 217, 267, 408, 411, 448, 453, 573]

Família Barrett, A (Barretts of Wimpole Street, The), Melodrama biográfico de 1934 a respeito do romance entre os poetas vitorianos Elizabeth Barrett e Robert Browning, foi listado como um dos filmes favoritos de Morrissey. O elenco é encabeçado por Charles Laughton como o amargurado viúvo de suíças Edward Moulton-Barrett, que aterroriza psicologicamente os muitos filhos adultos na grande casa de Londres onde ocorre a maior parte da ação. Sua filha mais velha, Elizabeth (Norma Shearer), é uma poeta

inválida confinada em um quarto no andar de cima, que ele cruelmente obriga a beber cerveja em vez de se alimentar. Suas chances de recuperação parecem muito poucas, até receber a visita de um amigo poeta, Robert Browning (Fredric March), que afirma ter se apaixonado por ela apenas por ler seus versos. Conforme o amor entre eles floresce, a saúde de Elizabeth começa a melhorar e, seguindo a recomendação do médico, o casal faz planos de viajar para a Itália no inverno para ajudar em sua recuperação. Seu pai incestuosamente possessivo tem outras ideias e planeja mudar a família toda para longe de Londres com o propósito de evitar o que ele chama de influências imorais, Browning incluído.

Os principais temas do filme, poesia, doenças e o triunfo do amor sobre a repressão do pai, foram uma fórmula irresistível para o jovem Morrissey. Também existe leve possibilidade de que o choro amargurado de Laughton contra sua filha de "Self! Self! Self!" tenha sido a inspiração para o mesmo *slogan* escrito no tamborim de Morrissey durante sua turnê britânica da primavera de 1995. Mais tarde, ele citaria Elizabeth Barrett Browning (nome que ela adotou depois do casamento) em seu texto de encarte do relançamento em 2009 de *SOUTHPAW GRAMMAR*, citando sua frase famosa "How do I love thee? Let me count the ways" (*Sonnets from the Portuguese*, No. 43, 1850), que, como alguns críticos disseram, também tem certa semelhança com a abertura de "SHOPLIFTERS OF THE WORLD UNITE".

Curiosamente, o diretor Sidney Franklin tomou a atitude incomum de refilmar *A Família Barrett* duas décadas depois usando o mesmo roteiro. Essa segunda versão em cores de 1957 trazia o astro de "RUBBER RING", John Gielgud, como o opressivo Moulton-Barrett. [184, 484]

fantasmas, Morrissey crê muito na vida após a morte e já disse ter visto fantasmas em diversas ocasiões. Um mês antes de seu 21o aniversário, no dia 8 de abril de 1980, ele documentou uma estranha presença na casa de sua família, no número 384 da Kings Road em Stretford. Na tarde desse dia, ele viu uma aparição na cozinha, e então, mais tarde, escutou o fantasma subir as escadas e acender a luz do banheiro: naquele momento, ele estava só em casa. Quatro

anos mais tarde, depois de se mudar para Londres durante o período com os Smiths, ele descobriu que seu apartamento alugado na Camden Park Road, em Kensington, era assombrado pelo espírito de um ex-morador que havia morrido ali. “Sem dúvida havia uma presença ali”, explicou ele. “Uma amiga minha, que é médium, foi ao apartamento, e eu não contei a ela que havia sentido as vibrações. Quando ela entrou, imediatamente entrou em semitrance, passou por todos os cantos da casa, parou diante da porta do banheiro e disse: ‘Está aqui’. É uma coincidência o fato de todas as vezes que saía do banheiro, apesar de sempre manter o sistema de aquecimento no máximo, eu sentir um arrepio.”

Em uma noite de janeiro de 1989, Morrissey sentiu um arrepio forte enquanto passava de carro com amigos por Saddleworth Moor, perto de Manchester, onde os “assassinos da pradaria” tinham enterrado suas vítimas. “Quando viramos [para a Wessenden Road], no acostamento, alguém apareceu perto do carro”, disse ele. “Um menino que devia ter uns 18 anos, era totalmente pálido, tinha cabelos compridos picotados e estranhos no estilo dos anos 1970 e vestia apenas uma parca muito pequena – estava totalmente nu. Ele simplesmente surgiu do meio dos arbustos e pareceu tentar se proteger da luz dos faróis, e não paramos porque, intuitivamente, sabíamos se tratar de um espírito... ele parecia algo do além.” O grupo foi até o vilarejo seguinte e telefonou para a polícia, que disse a Morrissey e a seus amigos para “manterem a mente aberta”.

O cantor também testemunharia diversas assombrações em seu estúdio preferido, o Hook End Manor, perto de Reading. De acordo com o engenheiro Danton Supple, o quarto favorito de Morrissey – “O Quarto Marrom” – tinha um histórico de aparições de fantasmas. “Ele parecia sinceramente perturbado pelos fantasmas”, disse o guitarrista e parceiro musical dos tempos de BONA DRAG, Kevin ARMSTRONG. “Um dia, ele chegou para tomar o café da manhã dizendo não ter conseguido dormir, que só sentia um vento gelado. Na época, eu era um budista praticante, por isso levei toda a minha indumentária budista ao quarto dele e cantei para que o fantasma descansasse. Não sei se funcionou.” Em 1990, Morrissey conversou com a imprensa a respeito das assombrações no Hook End,

convencido de que os espíritos eram de monges que mantiveram um mosteiro no local, muitos séculos antes. “Várias pessoas já receberam certas visitas à noite, inclusive eu”, revelou ele. “Aconteceu com todas as pessoas às quatro e dez da madrugada. Era como uma mão no peito, como se estivéssemos sendo despertados ou cutucados. Cheguei à conclusão de que se trata do fantasma de algum monge perdido que acorda as pessoas para as orações.”

Seu fascínio pelo mundo dos espíritos se reflete em muitas de suas letras, principalmente em “RUBBER RING”, “A RUSH AND A PUSH AND THE LAND IS OURS” e, de modo mais explícito, “OUIJA BOARD, OUIJA BOARD”. Além dos experimentos com tábuas Ouija, o conhecimento prático de Morrissey a respeito do ocultismo se estendeu ao ritual supersticioso conhecido como “vela das 12 horas”. Como ele explicou, envolve olhar para um espelho com uma vela sob seu rosto em uma sala totalmente escura, um pouco antes da meia-noite. “Parece que seu rosto muda e se transforma no rosto de alguém que morreu e quer contatar você ou alguém que morreu e não quer exatamente contatar você, mas que está presente, mesmo assim”, explicou ele. “É extremamente assustador porque a maioria dos rostos das pessoas muda automática e totalmente. Não é apenas uma questão de uma sombra escura e bigodes... então, eu acredito muito nisso e tenho uma mente muito aberta.” [1, 70, 226, 232, 362, 437]

fãs, Morrissey disse diversas vezes não gostar da palavra “fãs”, desde a época dos Smiths. Em vez disso, preferia se referir aos seguidores da banda como “apóstolos dos Smiths”. Da mesma maneira, em sua carreira solo ele raramente admite o termo e prefere chamar os fãs apenas de “o público”.

Por mais que Morrissey desejasse reconhecimento com os Smiths, publicamente, ele expressava embaraço em relação ao nível de adoração que despertava entre seus “apóstolos”. “Parece que eles esperam demais de mim”, disse ele. “Muitos parecem me ver como um tipo de personagem religioso que pode resolver todos os problemas deles com o toque de uma sílaba. É assustador... nem

sempre eu tenho as respostas para a vida de todo mundo. É meio triste ver as cartas que recebo, e recebo uma quantidade enorme de correspondências todos os dias, muitas declarações a respeito da vida das pessoas, nas quais elas dizem 'Só você pode me ajudar e se não responder a esta carta, vou morrer'." Isso não era exagero da parte de Morrissey. Um ex-funcionário da EMI informou ao autor deste livro que, no início dos anos 1990, incidentes envolvendo telefonemas de pessoas históricas ou visitantes perturbados na recepção ameaçando se ferir a menos que conversassem com Morrissey não eram necessariamente casos isolados. "Não acontecia com muita frequência", disse ele, "mas quando acontecia, assustava muito. Precisávamos chamar a polícia para retirá-los. Claro que sempre precisávamos informar Morrissey quando isso ocorria, e ele sempre ficava muito chateado".

Um dos casos mais extremos ocorreu na rádio KRXY, do Colorado, no outono de 1987, quando um fã maluco dos Smiths, James Charles Kiss, planejou manter um DJ sob a mira de um revólver, exigindo que a rádio, a partir de então, só tocasse os discos dos Smiths. Quando a coragem acabou, Kiss entregou seu rifle aos funcionários e acabou preso e enviado à prisão do condado de Jefferson por tentativa de extorsão e sequestro. Surpreendentemente, Morrissey ficou com raiva porque a história não ganhou muita cobertura da imprensa na época. "Se tivesse sido com qualquer outro artista, essa notícia teria percorrido o mundo", disse ele. "Mas por ter sido com os coitados dos Smiths, ela não teve nenhuma repercussão."

Ao analisar seu apelo singular, Morrissey atribuiu essa intensidade ao fato de "muitos jovens serem solitários e talvez ao ouvir meus discos eles se sintam menos sozinhos. E deve haver muita gente que é como eu era, desesperada, incapaz, mas precisando muito fazer alguma coisa. Gosto de acreditar que um disco meu faz com que elas pensem: 'Se ele consegue a coisa e tal, então eu também consigo'". Ele também admitiu que no fanatismo exagerado de seu público, com fãs habituais formando filas até dez horas antes da abertura das casas, ele identificava algo de sua juventude. "Eu era uma daquelas pessoas que chegavam ao meio-dia", confessou. "Eu

ficava pressionado contra a porta se não fosse uma casa de shows com assentos marcados, então tinha de correr lá para a frente e ficava em pé parado por 15 horas, e quando o grupo começava a se apresentar, eu estava tão exausto que saía dez minutos depois do início. Não assistia nada. Era ótimo.”

O ritual de “apóstolos” subindo no palco durante os shows para abraçar, tocar, beijar ou apertar a mão de Morrissey começou no início dos Smiths, quando a invasão do palco era incentivada como meio de derrubar a barreira entre o grupo e a plateia. Apesar disso, como ocorreu na apresentação do grupo no *Oxford Road Show*, da BBC2, no dia 10 de fevereiro de 1984 – primeira vez na televisão que um membro da plateia pulou no palco e se agarrou a Morrissey e não quis soltá-lo –, naquela celebração comunitária, o cantor provocava atos individuais de adoração únicos a ele. Eles se tornariam mais intensos e bizarros com o passar dos anos. Quando morava em Los Angeles, um jovem descobriu seu endereço em Hollywood, cobriu o carro do cantor com fotos, tirou a roupa e dançou nu em frente à sua casa. “Acredito que ele estava tentando me dizer alguma coisa”, opinou Morrissey. “Alguém chamou a polícia, por mais estranho que pareça, e ele foi levado. Acredito que ele foi condenado por ser feliz demais e por curtir o próprio corpo exageradamente.”

Morrissey respeita muito seus fãs, e a maior parte deles é obsessiva e cegamente dedicada. É essa característica, uma fé inabalável em todos os seus atos, que o cantor parece valorizar acima de todas as outras. “Parece que tenho um público muito fiel”, disse ele, “uma plateia razoavelmente séria que pensa profundamente sobre as coisas que faço. Eles me criticam muito e, na maior parte do tempo, estão errados. Às vezes estão certos, [mas] são incondicionalmente leais”. [171, 204, 207, 208, 226, 374, 414, 422, 441]

fãs latinos, Uma parte importante do público mundial de Morrissey são seus fãs latinos. Desde as comunidades mexicanas do leste e centro-Sul de Los Angeles descendo pelas Américas Central e do Sul, o número de apóstolos latinos de Morrissey é grande.

Foi depois que Morrissey se mudou para Los Angeles, no fim dos anos 1990, que o fenômeno dos fãs latinos chamou a atenção da imprensa do Reino Unido, que não entendia como as letras a respeito de quartos alugados em Whalley Range podiam tocar do mesmo modo pessoas em acomodações parecidas a dez mil quilômetros de distância, no bairro predominantemente hispânico de Lincoln Heights.

“Não sei qual é a relação, para ser sincero, mas existe”, disse Morrissey. “Pode ser a grande dose de emoção, que os mexicanos também sabem fazer muito bem. O tom alto e o prolongar das canções. As músicas chegam às pessoas e pedem um tipo de comunicação, elas não são murmuradas ou cantadas para dentro do peito. A música deles está por toda a parte e existe um grande senso de construção de ritmo. Pode ser isso.”

Diversas matérias de revistas investigando o “apelo latino” de Morrissey e até mesmo um documentário (*Is it Really so Strange?*, de William E. Jones) chegaram às mesmas conclusões demográficas: os latinos, e principalmente os mexicanos de Los Angeles, como uma minoria étnica sujeita a preconceito e exclusão, imediatamente se identificam com seu evangelho de isolamento: o amor que sentem pela música de Morrissey é uma revolta consciente contra a onipresente cultura hip-hop, um meio de afirmarem a própria identidade; e, esteticamente, seu estilo rock’n’roll, com o topete preto, as costeletas e a calça jeans combinam de modo muito confortável com a tradição endêmica do cabelo gomalinado, muito presente na cultura jovem hispânica desde os anos 1950.

Morrissey também já especulou que o amor da América Latina por “cantores românticos” também pode ser um fator que tenha contribuído. “Porque eu sou um *crooner*.” Certamente existe esse fator, principalmente se, por exemplo, colocarmos Morrissey no contexto dos grandes cantores argentinos de tango que cativaram todo um país com suas baladas de amor apaixonadas, mas cheias de dor, tormento e morte.

Em resposta à sua crescente popularidade nas Américas Central e do Sul, na primavera de 2000 Morrissey fez seus primeiros shows no México, no Chile, na Argentina e no Brasil. Mais tarde, ele faria uma

homenagem com seu lado B de 2004, "MEXICO", e também criando um mártir latino em "FIRST OF THE GANG TO DIE", e retornando a uma cena de crime parecida com "GANGLORD". [68, 115, 459]

"Fantastic Bird" (Morrissey/Whyte), Canção gravada em 1992 mas que só foi lançada na edição de 2009 do álbum SOUTHPAW GRAMMAR. Entre as mais estranhas canções de amor de Morrissey, o pássaro sobre o qual ele canta não tem penas nem é uma fêmea em termos coloquiais, mas, sim, uma forma de foguete que pertence a seu amante, que pretende se tornar "o primeiro comediante de *stand-up* do espaço" ("the first stand-up comedian in space"). A fantasia *sci-fi* da letra termina quando seu homem engraçado chega, literalmente, caído do céu, e Morrissey o está esperando para cobri-lo de carinho. Gravada como um possível lado B para o single "CERTAIN PEOPLE I KNOW", de YOUR ARSENAL, Morrissey gravaria o vocal apenas uma vez, deixando de lado o resultado como uma "gravação bruta, não mixada". Apesar de ser bem divertida, a decisão de não lançá-la na época não foi ruim. Ainda assim, sua inclusão no renovado Southpaw Grammar, apesar de bizarro em termos de cronologia – "Fantastic Bird" foi gravada mais de dois anos antes desse disco –, fez sentido apenas no que diz respeito aos riffs de guitarra complementares de Whyte. [5]

Farrell, Michael (tecladista e parceiro musical de Morrissey 2004-07), Primeiro tecladista de turnê de Morrissey em tempo integral, Michael Farrell, de Cleveland – às vezes "Mikey Farrell" ou "Mike V. Farrell" (por incrível que pareça, "V" é abreviatura de "Kevin") – entrou para o grupo em 2004 para tocar na turnê de YOU ARE THE QUARRY depois de ter trabalhado com Macy Gray. Foi uma inclusão necessária ao grupo que tocava ao vivo com Morrissey, principalmente porque o teclado era muito importante no disco, tocado pelo músico de estúdio Roger Manning Jr.

Farrell fez uma grande diferença na dinâmica ao vivo do grupo de Morrissey, oferecendo riqueza de textura ao som, fosse imitando a parte original de "flauta" de "THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT" ou recriando a introdução atmosférica do piano em "LAST NIGHT I

DREAMT THAT SOMEBODY LOVED ME". Suas habilidades como multi-instrumentista ficaram mais claras no álbum seguinte de Morrissey, o RINGLEADER OF THE TORMENTORS, de 2006, no qual tocou trompete e trombone, além do teclado. Farrell também ajudou a compor a canção executada no fim do show, "AT LAST I AM BORN" e mais uma faixa, "SWEETIE-PIE", e ele não entendeu ao escutá-la totalmente mixada e diferente antes de ser lançada como lado B. A presença dele foi sentida de modo mais intenso na turnê de Ringleader na qual as apresentações de "TROUBLE LOVES ME" foram precedidas por uma introdução diferente de piano a cada noite, dependendo do local do show, desde "Sally", de Grace Fields, em Manchester, até a tradicional "Molly Malone", em Dublin. Igualmente marcante foi a levada ao vivo da tradicional "Auld Lang Syne" e "LIFE IS A PIGSTY", uma referência ao uso da mesma música em "ASLEEP", dos Smiths.

A última parceria de Farrell com Morrissey, em 2007, foi uma de suas melhores, o lado B com piano marcante "MY DEAREST LOVE", com o produtor Gustavo Santolalla. Em razão de problemas familiares, Farrell saiu da banda de forma amigável depois da épica turnê do cantor nos Estados Unidos, em 2007. Manning retornou para a gravação de YEARS OF REFUSAL, e Farrell foi substituído no palco em 2008 por Kristopher Pooley, ex-tecladista de turnê de Gwen Stefani e do Smashing Pumpkins. [389]

"Father who Must be Killed, The" (Morrissey/Whyte), Do disco RINGLEADER OF THE TORMENTORS (2006). Pop como apenas Edgar Allan Poe poderia imaginar, o melodrama gótico de Morrissey sobre uma menina que esfaqueou o padrasto e depois cortou o próprio pescoço foi um desvio maravilhoso da norma (aparentemente) autobiográfica que ele seguia. Surpreende por ter sido uma das faixas do Ringleader menos tocadas em shows, apesar de ser uma das canções mais marcantes e expressivas do disco; o arranjo sinistro de Whyte era o pano de fundo perfeito para o conto macabro de assassinato do padrasto, pontuado por um pesado refrão punk contrastante com o toque alegre de um coral de crianças italianas. Em seus momentos finais, Morrissey narra de modo tão convincente o destino da jovem assassina que é como se

a vida dele estivesse desvanecendo entre cada sílaba cada vez mais aguda. [389, 543]

feminismo e o movimento de liberação das mulheres, Como já admitiu abertamente em diversas ocasiões, muitas das filosofias e crenças de Morrissey foram moldadas por escritoras do sexo feminino, principalmente por aquelas dos anos 1970 cujo trabalho desafiava estereótipos aceitos de sexo e gênero. Nem todas gostariam de se descrever como “feministas”, mas todas contribuíram para o debate no movimento das mulheres e, mesmo sob o risco de reducionismo, elas podem ser agrupadas como ícones feministas de Morrissey.

Uma influência chave foi Susan Brownmiller, de Nova York, a quem ele se referiu diversas vezes na época dos Smiths, além de citar *Against our Will*, estudo que ela realizou em 1975 sobre “homens, mulheres e o estupro”, como um de seus livros preferidos. Um catálogo detalhado de crimes de estupro cometidos ao longo da história dos Estados Unidos, na época das guerras e até o começo dos anos 1970, é um trabalho incrivelmente forte e contundente. Apesar de obviamente ter tido grande efeito em Morrissey, diferentemente de outros livros que ele citou durante o mesmo período, como *POPCORN VENUS*, de Marjorie Rosen, e *FROM REVERENCE TO RAPE*, de Molly Haskell, *Against our Will* não é uma fonte clara de letras.

A jornalista americana Joan Didion era crítica a respeito do movimento feminista do começo dos anos 1970, acusando suas seguidoras de românticas e não verdadeiras revolucionárias, menos preocupadas com a “opressão das mulheres [do que] com suas chances de ter uma vida nova exatamente nos mesmos moldes da vida antiga”. Didion certamente não gostaria de ser citada como uma das “feministas favoritas” de Morrissey, mas como escritora política aclamada nos anos 1960 e 1970, seu trabalho é, no mínimo, um sinal do interesse do cantor em sua voz feminina aguda, provocante e inteligente.

Outra de suas “paixões duradouras”, Nancy Friday causou sensação com *My Secret Garden*, de 1973, uma compilação

revolucionária de entrevistas com mulheres a respeito de suas fantasias sexuais, apesar de ter sido seu livro posterior, *My Mother, my Self* (1977), e, especialmente, *Jealousy*, de 1985, que despertaram a admiração de Morrissey. “É sensacional”, disse ele em 1987. “Estou sublinhando tudo... não sei como descrever isso, digamos apenas que estou aprendendo muito com o livro... acho que cada pessoa tem suas características particulares, e eu não acho que ciúmes e inveja sejam necessariamente negativos. Mas só aprendi isso ao ler Nancy Friday.”

Do movimento feminista britânico, Morrissey já citou Beatrix Campbell, autora de *Wigan Pier Revisited*, de 1984, entre seus “livros de cabeceira”, ainda que seu maior ícone feminista seja, sem dúvida, a australiana Germaine Greer. Ao falar de sua adolescência em 1985, Morrissey disse que mantinha a bíblia feminista de Greer, de 1970, *O Eunuco Feminino*, “presa à minha cintura noite e dia”, e também disse a outro entrevistador que ele “gostaria de, um dia, virar Germaine Greer”.

Os elogios a Greer foram devidamente retribuídos no blog dela no *Guardian*, em 2008, no qual ela atacava maus letristas. Referindo-se a Bob Dylan como um “horror”, Greer terminou o texto realizando uma grande homenagem a seu famoso admirador. “Quando Morrissey canta uma canção dele, sabe exatamente as cores que cada palavra deve ter, e se deve atravessar o ritmo para aumentar a tensão, ou se quer incluir canhões para dar ênfase. Se ele repete uma frase, pode variá-la em um novo contexto, ou ele pode mantê-la igual, como faz com ‘EVERYDAY IS LIKE SUNDAY’, porque, em parte, o tema da canção é a angústia da monotonia como é percebida pela juventude infeliz – mas a música arremessa a repetição em nossa direção como um dardo.” [91, 95, 133, 175, 184, 196, 291, 345, 425]

Ferry, Bryan, Ver ROXY MUSIC.

Ferrier, Kathleen, Contralto clássica, nascida em Blackburn, já citada por Morrissey como uma de suas cantoras preferidas. Na

época do pós-guerra/pré-pop, Ferrier era um nome muito popular na Grã-Bretanha e estrela de sucesso internacional, gravando pela DECCA de 1946 até sua morte, causada por câncer de mama, em 1953, aos 41 anos. A combinação de suas raízes simples de Lancashire (apesar de sua aparência empertigada e refinamento vocal, aparentemente ela bebia cerveja, fumava cigarros sem filtro e gostava de humor sujo), sua vida trágica e a natureza pesarosa de suas árias mais populares tornaram Ferrier um grande ícone para Morrissey. A escolha de seu repertório tem algo bizarramente mozzariano: "What is Life?", de Malcolm Sargent, "Woe Unto Them", de Mendelssohn, "He was Despised", de Handel, e "Have Mercy, Lord on me", de Bach – um título não muito diferente da segunda faixa no RINGLEADER OF THE TORMENTORS. [175]

Festival Eurovision, Com o lançamento de seu álbum RINGLEADER OF THE TORMENTORS, de 2006, Morrissey decidiu revelar seu fascínio pelo concurso de canções Eurovision, em especial seus "anos dourados" das décadas de 1960 e 1970. "Na infância, eu tinha um fascínio quase religioso por ele", confessou. "Eu era um daqueles garotos que assistia a todas [as edições] com caneta e papel no colo."

Em vez de surpreender os entrevistadores com seu conhecimento detalhado da história do festival, Morrissey fez uma homenagem explícita com o vídeo de "YOU HAVE KILLED ME", realizado de modo a parecer uma edição dos anos 1970 do Eurovision, entremeado por imagens de arquivo originais da plateia (a promoção de "IN THE FUTURE WHEN ALL'S WELL" também foi em estilo retrô anos 1970). Na turnê do disco naquele mês de maio, no palco do segundo de três shows no Palladium, em Londres, ele ridicularizou a apresentação desastrosa da Grã-Bretanha na competição daquele ano. "Fiquei horrorizado mas não surpreso ao ver o Reino Unido fracassar de novo", disse ele à plateia. "Eu ficava me perguntando: por que eles não me convidaram?"

Morrissey revelaria mais tarde que a Bbc, talvez motivada por esse comentário, havia entrado em contato com ele logo depois para conversarem sobre a possibilidade de ele representar o Reino Unido no Eurovision de 2007. "Eu disse: 'Sim, desde que eu não tenha de competir com ninguém'. Cliff Richard não competiu, então por que eu competiria? Eles concordaram, mas algumas semanas depois mudaram de ideia e disseram que preferiam realizar uma competição por telefone entre mim e um grupo chamado Splooch, de SIDCUP. Eu disse 'não, obrigado'."

Outras homenagens ao Eurovision ocorreriam quando ele fez as montagens de vídeos de intervalo de 2006, com clipes de arquivo do nono colocado de 1969, Tommy Korberg, da Suécia, com "Judy min Van [Judy, minha amiga]", e o segundo lugar de 1977, Gigliola Cinquetti, da Itália, com "Si". Anteriormente, entre suas músicas de intervalo também havia a "minha canção favorita de todos os tempos" do Eurovision, "Pomme, Pomme, Pomme [Maçã, maçã, maçã]", de Monique Melsen, que conseguiu apenas um modesto 13o lugar para Luxemburgo, em 1971.

Apesar de a "fase Eurovision" de Morrissey parecer uma consequência lógica do subtexto romano de Ringleader e sua recém-descoberta consciência europeia (citando nomes como Claude BRASSEUR e Serge GAINSBURG), também teve relação com seu amor antigo pelo pop dos anos 1960 no Reino Unido. Duas de suas artistas favoritas na infância, Sandie SHAW e LULU, venceram o festival com "Puppet on a String", de 1967, e "Boom Bang-A-Bang", de 1969, respectivamente. Sem dúvida, foi a perspectiva de seguir o caminho percorrido por elas e recuperar um pouco do orgulho nacional em um festival de música no qual a Inglaterra ultimamente tem sempre ido muito mal que nutriu os sonhos de curta duração de Morrissey de glória no Eurovision. "Acho que eles vão me convidar de novo", concluiu ele de modo sarcástico, "e permitirão que eu cante 'LIFE IS A PIGSTY'... ia ser legal". [49, 266, 568]

Finn, Jerry (produtor de Morrissey entre 2003-08), O arquiteto do álbum de retorno de Morrissey, de 2004, YOU ARE THE QUARRY, Finn foi considerado pela maioria dos críticos do Reino Unido

uma escolha “surpreendente” para produtor tendo em vista seu histórico com grupos punk americanos como Blink 182, Green Day e Rancid. O interesse de Morrissey em Finn teve origem no trabalho dele no álbum de 1997 *Destination Failure*, do Smoking Popes, de Chicago, uma de suas bandas contemporâneas preferidas, que abriu os shows dele nos Estados Unidos durante a turnê de MALADJUSTED daquele ano.

Ele conheceu Finn por intermédio de um “amigo em comum” e ficou imediatamente impressionado. “Eu havia conhecido muitos produtores e achava todos eles uns monstros”, explicou Morrissey. “Eu soube, por instinto, que Jerry era o produtor certo e eu sabia que ele tinha um som muito bom porque acreditava que alguns dos álbuns que fizera no passado tinham ficado um pouco chatos, de modo geral, o som deles ficou um pouco abafado. Então, pensei que seria possível combinar um pouco de Jerry, um pouco de mim e um pouco dos músicos, e então teríamos uma mistura fantástica.”

Finn, de 34 anos, levou vigor e vitalidade ao material de Quarry, incentivando Morrissey e sua banda a tocar com mais peso quando necessário, mas também capaz de criar atmosferas delicadas e tênues em seus momentos de maior reflexão. Mais tarde, ele explicaria que também convenceu Morrissey a deixar o hábito de gravar a música e os vocais separadamente. E conseguiu ajudá-lo a criar “um álbum com som muito melhor porque todos estavam na mesma sala no mesmo momento, e isso tornou o disco muito mais coeso”. Finn também levou seu colaborador frequente, o tecladista de estúdio Roger Manning Jr., para acrescentar novas texturas a Quarry.

Apesar de Morrissey ter decidido chamar TONY VISCONTI para o RINGLEADER OF THE TORMENTORS, de 2006, ele procurou Finn mais uma vez quando começou YEARS OF REFUSAL no fim de 2007. “Quis tentar com Jerry de novo”, explicou ele, afastando as alegações de favoritismo referindo-se a Finn e a Visconti como seus “dois produtores ideais... fantásticos na mesma medida”. Refusal se tornaria o álbum mais forte de Morrissey de toda a década, graças, mais uma vez, ao talento de Finn para reunir barulho e clareza. “Ele gostava de música muito alta, e nada complicado demais”, disse

Morrissey, “mas ele também era muito meticuloso. Na verdade, ele tinha tudo”.

Logo depois de finalizar o disco, em julho de 2008, Finn, de 39 anos, sofreu um ataque cardíaco seguido de uma hemorragia cerebral. Internado no Cedars-Sinai Medical Center, de Los Angeles, ele não voltou a recuperar a consciência. Sua família decidiu desligar os aparelhos que o mantinham vivo e Finn faleceu no dia 21 de agosto. “Ouvimos o disco pronto na casa dele e, algumas semanas depois, ele foi internado”, lembrou Morrissey. “Foi terrível. Completamente inacreditável. É impressionante que em um minuto você pode estar fazendo um disco com alguém e fazendo planos para o futuro, e agora ele não está mais por perto para ver o lançamento... foi triste, horrivelmente triste.”

A morte prematura de Finn colocou uma sombra trágica sobre o lançamento de *Refusal*, e o ocorrido com ele foi citado em muitas entrevistas da época, dando espaço para homenagens filosóficas e calorosas da parte de Morrissey. “É uma lição para todos. Não existe segurança. Pode acontecer com qualquer pessoa em qualquer momento.” Assim como a morte de Mick RONSON, quinze anos antes, o falecimento de Finn fez terminar uma parceria especialmente próspera entre Morrissey e um produtor que ainda tinha muito a oferecer. Horrivelmente triste, de fato. [60, 202, 420, 480]

Finney, Albert, Um dos atores preferidos de Morrissey principalmente por conta de seu papel como o torneiro mecânico Arthur Seaton no filme de 1960 *TUDO COMEÇOU NO SÁBADO*. Uma escolha óbvia como astro de capa dos Smiths, Finney não permitiu que uma foto de Seaton fosse utilizada na capa de “HEAVEN KNOWS I’M MISERABLE NOW”, de 1984. “Ele sempre foi imensamente querido por mim”, lamentou Morrissey, “e ele recusou, não queria ter nada a ver com aquilo”. Quando os filhos de Finney conseguiram convencê-lo a mudar de ideia, os Smiths já tinham terminado.

Nascido e criado em Salford, foi o fato de Finney ter feito parte, na infância, do SALFORD LADS CLUB que provavelmente inspirou Morrissey a escolher o prédio como foto de fundo. A fachada destruída da loja de apostas de propriedade de seu pai, que também se chamava

Albert Finney, também foi usada para uma sessão de fotos dos Smiths no começo de 1987 e, mais tarde, figurou no vídeo de "I STARTED SOMETHING I COULDN'T FINISH".

"Finney era o cara do norte que deu certo", explicou Morrissey, "e por isso eu me identifico com ele ainda mais". Depois de se mudar para Londres para estudar na Royal Academy of Dramatic Arts (RADA), em 1960, Finney fez sua estreia nas telas como o soldado filho de Laurence Olivier em *O Golpe* antes de *Tudo Começou no Sábado*, do mesmo ano. Ele manteve seu comprometimento com o teatro, interpretando BILLY LIAR na produção teatral original de Londres, antes do surpreendente sucesso internacional de *Tom Jones*, de 1963, interpretação provocante de Tony Richardson do romance do século XVIII de Henry Fielding, que rendeu a Finney sua primeira indicação ao Oscar.

Morrissey diria que "a beleza de Finney era sua qualidade natural como ator", ainda que nada em seus trabalhos subsequentes nos anos 1960 ultrapassasse a promessa de *Tudo Começou no Sábado*. Em seu pior papel, ele interpretou um terrível psicopata galês com um topete muito bem esculpido na produção de 1964 *Night Must Fall*, adaptação da peça da autora de *BEYOND BELIEF*, Emlyn Williams. Seus melhores papéis pós-Sea-ton foram o filme em que contracenou com Audrey Hepburn, o romance tragicômico de Stanley Donen, *Um Caminho para Dois* (1967), e a produção do mesmo ano com roteiro de Shelagh DELANEY, um dos favoritos de Morrissey, *Charlie Bubbles*, *a Máscara e o Rosto*, que Finney também dirigiu.

Por motivos desconhecidos aos quais seu lançamento não conseguiu dar nenhum sentido, em 1977 Finney também gravou um disco para a Motown. Com o título simples de Albert Finney's Album, ele traz doze faixas de canções orquestradas por Denis King com letras originais do ator. O modo de cantar de Finney era corajoso, ainda que não melhor do que as rimas à la McGonagall: "The bird of paradise is very rare/Of a kind beyond compare". [57, 275, 374, 491, 501, 548]

Finsbury Park, Ver *NME*.

“First of the Gang to Die” (Morrissey/Whyte), 26o single solo de Morrissey (do disco YOU ARE THE QUARRY), lançado em julho de 2004, chegou ao 6o lugar na parada britânica.

Escrita depois da mudança do cantor para Los Angeles, “First of the Gang to Die” foi o réquiem alegre de Morrissey para um jovem criminoso latino da região cujo estilo de vida desregrado o levou, inevitavelmente, a morrer cedo. “Hector” pode ser um nome raro na Grã-Bretanha – sinônimo da alta burguesia escocesa e das classes mais altas –, mas é muito comum em comunidades mexicanas. Na verdade, Hector “Weasel” (“Fuinha”) Marroquin foi o famoso líder de uma gangue de rua latina de Los Angeles, a 18th Street, antes de tentar se recuperar fundando uma organização antiviolença de gangues chamada “NO GUNS”. Marroquin voltou a ser preso em 2006 por porte ilegal de arma de fogo, por mais absurdo que pareça. Ainda assim, há algo de perverso a respeito de qualquer música pop que ouse batizar seu herói de “Hector”, uma brincadeira audaciosa aumentada pela enorme popularidade no repertório de Morrissey, pois, até hoje, é a faixa que ele mais cantou em shows, mais do que qualquer outra desde a primeira vez em que a cantou em agosto de 2002, quase dois anos antes de seu lançamento oficial.

Na canção, “Hector” não passa de um veículo – um MacGuffin hitchcockiano de Morrissey, se preferir – para mostrar os contrastes entre extremos da vida e da morte de uma visão romântica do mundo, na qual o amor se reserva apenas àqueles capazes de entender a ironia de observar o nascer do sol por trás de uma casa de repouso para cegos. Enquadrando-se perfeitamente no repertório existente de canções sobre crimes, como “THE LAST OF THE FAMOUS INTERNATIONAL PLAYBOYS”, ela também deu a ele uma chance de mergulhar em suas fantasias de gangue, entre os “belos ladrões jovens”. No mínimo, “First of the Gang to Die” é a glamourização mais desavergonhada de Morrissey a respeito do crime, afetada pela lembrança do cara perdido que “roubava todos os corações”.

O apelo popular da canção deve muito, *muito* ao riff de guitarra lânguido e simpático de Whyte, sua melodia simples e agradável

ancorando uma letra que não tem qualidades musicais óbvias, ofuscada ao lado da gravidade humana de, por exemplo, "THERE IS A LIGHT". Ainda assim, parece ousado demais que milhares de pessoas juntas pulem sem parar quando Morrissey canta "Hector-was-the...", então, talvez, seja esse o motivo. A vitória do espírito pop absurdo sobre o bom senso racional é motivo suficiente.

Flame in the Streets, Drama cinematográfico britânico de 1961 relacionado entre os filmes preferidos de Morrissey. Baseado na peça de Ted Willis *Hot Summer Night* e escrito em resposta aos protestos raciais de Notting Hill, examina os preconceitos conflitantes e as tensões raciais na Grã-Bretanha pós-guerra. John MILLS interpreta Jacko Palmer, um dedicado líder socialista que tenta vencer o racismo nas fábricas incentivando a promoção de um colega negro. No entanto, a própria intolerância de Mills se revela quando a esposa dele, extremamente racista, dá a ele a notícia de que a única filha do casal (Sylvia Syms) planeja se casar com um professor jamaicano. A ação ocorre em 24 horas no dia 5 de novembro, culminando em uma pequena revolta racial ao redor de uma fogueira comunitária (daí o título com duplo sentido literal e metafórico). Dirigido por Roy Ward Baker (ver também *O HOMEM DE OUTUBRO, SOMENTE DEUS POR TESTEMUNHA – A NIGHT TO REMEMBER*), *Flame in the Streets* é um relato inteligente e impávido de atitudes em relação à imigração, ainda que sua representação da comunidade negra como viciados em calipso seja condescendente para os padrões modernos. Além de seu fascínio por John Mills, faz sentido que Morrissey demonstre interesse em um filme que demonstra temas parecidos com aqueles explorados em suas "ASIAN RUT" e "THE NATIONAL FRONT DISCO". [227, 504]

flores, Morrissey introduziu as flores na estética visual dos Smiths no terceiro show do grupo no Hacienda, de Manchester, em 4 de fevereiro de 1983 (o mesmo show no qual seu lado B de estreia, "HANDSOME DEVIL", foi gravado). Como ele explicou posteriormente, sua intenção a princípio era uma reação regional específica ao que ele chamava de ambientes "estéreis e desumanos" da comunidade

da música de Manchester e do próprio Hacienda. “Todos eram contra os seres humanos e era tão frio”, continuou ele. “As flores foram um gesto muito humano. Elas integravam a harmonia com a natureza, algo de que as pessoas pareciam morrer de medo. Havia chegado a um ponto na música em que as pessoas tinham muito medo de mostrar como se sentiam. De mostrar suas emoções. Eu achava aquilo uma pena e muito chato. As flores deram esperança.”

Posteriormente, ele admitiu que o uso simbólico de flores pelos Smiths tinha “uma fraca ligação com o estilo de WILDE, e era a influência direta de seu ídolo literário. “Conforme me tornei um Smith, usei as flores porque Oscar Wilde sempre usava flores. Certa vez, ele foi às minas de sal do Colorado e abordou muitos mineradores ali. Começou seu discurso dizendo: ‘Deixem-me contar por que adoramos o narciso’... Eu admirava muito sua coragem e a ideia de sempre estar ligado a algum tipo de planta.”

Wilde tinha predileção por cravos Malmaison, tingidos de verde, que usava na lapela, mas Morrissey preferia os gladiolos, ou “lírios-espada”, sem “qualquer motivo específico [além de] eles simplesmente terem aparecido na minha frente [e] parecerem muito fortes”. O tamanho dos gladiolos dependia da estação do ano, mas Morrissey preferia os maiores, como os que usou sobre a cabeça na estreia no *TOP OF THE POPS* em novembro de 1983. As primeiras fotos dos Smiths com flores – no caso, narcisos – foram feitas alguns meses antes, em 16 de maio de 1983 em sua primeira grande entrevista, na revista *Sounds*, publicada no mês seguinte. O fotógrafo Paul Slattery captou as primeiras imagens verdadeiramente icônicas do grupo, e principalmente a afinidade entre o jovem Morrissey e Marr enquanto eles percorriam as ruínas da decadente estação de trem de Manchester, que mais tarde foi transformada no Greater Manchester Exhibition Centre, ou G-Mex. No mesmo artigo, Morrissey disse ao jornalista Dave McCullough que em “seis meses, [nosso público] trará flores quando forem a nossos shows”. Sua previsão aparentemente absurda se tornou realidade; até hoje, algumas pessoas nos shows de Morrissey ainda aparecem com buquês de diversos tamanhos.

“Eu acho as flores coisas lindas”, disse Morrissey. “Muito bonitas e inocentes. Elas não fazem mal a ninguém.” Pelo contrário, as flores causariam problemas aos Smiths que eles, e só eles, poderiam resolver. O maior, e mais perigoso, era o risco de queda em cima do palco. Depois de um tempo, a quantidade de flores lançadas das primeiras filas e pisadas por Morrissey, Marr e Rourke formavam um tapete escorregadio de pétalas, caules e folhas amassadas em cima do palco. Quase tão perigosas eram as flores bem-intencionadas, mas lançadas sem mira pelos fãs. Aqueles que não eram cuidadosos corriam o risco de cegar os músicos se jogassem a flor com o caule virado para a frente. Foi exatamente o que aconteceu com Morrissey quando eles foram filmados em um show da série *Whistle Test on the Road*, da Bbc, no Derby Assembly Rooms, no dia 7 de dezembro de 1983: durante a música “MISERABLE LIE”, acertaram a córnea do cantor, que precisou sair do palco por um tempo.

O “período das flores” dos Smiths teve seu ápice no começo de 1984, com a primeira grande turnê pelo Reino Unido para promover o disco de estreia. No contrato, especificavam “flores no valor aproximado de 50 libras esterlinas, incluindo gladiólos, não rosas ou flores com espinhos” e, mais tarde, “uma árvore viva com tamanho mínimo de 1 metro e máximo de 1,60m”. Diz a lenda que o empresário de turnê do grupo levava uma serra dentro de uma maleta para o caso de a árvore ser alta demais. Morrissey brincava dizendo que a quantia que os Smiths gastavam com flores bastaria para “sustentar o Departamento de Saúde do país”. “Eu não compro as flores”, disse ele. “Eu tenho um assistente que cuida disso. Agora, as flores são incluídas no contrato de todos os shows, e a produção se responsabiliza pela compra. Elas são praticamente mais importantes do que o sistema de som.”

Cansado de carregar flores no palco (“era meio desajeitado”), na primavera de 1984, Morrissey passou a colocar os buquês no bolso de trás de sua calça jeans para poder ficar com as mãos livres. “Parecia perfeitamente natural”, disse ele, acrescentando: “Acho que isso realmente tem de acabar”. No fim de 1984, o grupo havia deixado totalmente de usar flores na decoração do palco, apesar de a plateia ter garantido que elas continuassem como parte dos shows

dos Smiths até o fim. “Foi o fim de um estágio para nós”, explicou Morrissey. “Mas acho que era muito artístico. Pelo menos, aquilo não tinha sido feito antes.”

Em 2004, Morrissey voltou a usar folhagens na decoração do palco, ainda que por um breve período, com uma planta fálica que caía da cintura de sua calça diante de sua virilha, algo provavelmente inspirado por uma cena do curta de 1950 de Jean Genet, *Un Chant d'Amour*. [53, 59, 166, 193, 270, 274, 275, 373, 419, 420, 446]

“Fool Such as I, A” (Bill Trader), Gravação não lançada dos Smiths da última sessão no estúdio Streatham do engenheiro de som Grant Showbiz em maio de 1987. Gravada originalmente pelo cantor de *country* Hank Snow, em 1952 (como pode ser conferido na trilha de um dos filmes favoritos de Morrissey, *A ÚLTIMA SESSÃO DE CINEMA*), “A Fool Such as I” levou Elvis PRESLEY ao primeiro lugar da parada britânica em maio de 1959. Por coincidência, chegou ao primeiro lugar na semana em que Morrissey nasceu.

Durante o fim das gravações fatídicas dos lados B do single “GIRLFRIEND IN A COMA”, além de “WORK IS A FOUR-LETTER WORD”, “I KEEP MINE HIDDEN” e duas instrumentais sem título (supostamente à espera de letras) não finalizadas, os Smiths também tentaram fazer um *cover* de “A Fool Such as I”. Apesar de a coincidência com seu nascimento poder ter influído na decisão de Morrissey de gravar a canção, pode ser que, como “Work is a Four-Letter Word”, ele tenha visto a letra como uma oportunidade de expressar seus sentimentos em relação a Marr em um momento em que o relacionamento deles estava se desintegrando rapidamente, sem chance de volta: “Now you say that we are through/I’m a fool, but I’ll love you dear until the day I die” (“Agora você diz que estamos acabados/Sou um tolo, mas vou amá-lo até morrer”).

Os outros Smiths confirmam que a canção de Elvis foi gravada mas, de acordo com Showbiz, ela ficou não apenas “terrível”, mas inutilizável quando o primeiro verso foi “apagado”, supostamente sem querer. Showbiz, mais tarde, deu a Marr as fitas máster para

que ele as guardasse em segurança: o que resta de "A Fool Such as I", dos Smiths, permanece a sete chaves desde então. [13, 19, 29, 32, 33]

Força Branca, A (*Romper Stomper*), Filme australiano de 1992 citado como o preferido de Morrissey no *press release* do álbum MALADJUSTED, de 1997. Esse *release* foi escrito pelo cantor sob o pseudônimo de "Stoney Hando". "Stoney" não tem qualquer relação, mas "Hando" é também o nome do personagem principal de *A Força Branca*, interpretado por Russell Crowe.

O filme retrata uma gangue de *SKINHEADS* nazistas no subúrbio de Footscray, em Melbourne, e mostra cenas explícitas de violência racial. Além do tema da futilidade e feiúra do racismo, seu drama central gira em torno do triângulo amoroso entre o brutal Hando, seu melhor amigo Davey (Daniel Pollock) e Gabe, uma moça fracassada de classe média (Jacqueline McKenzie). Pollock e McKenzie continuaram o relacionamento fora das telas até o suicídio dele em abril de 1992. Pollock vinha lutando contra o vício em heroína e se jogou na frente de um trem em Sydney logo depois do fim das filmagens; Crowe, posteriormente, escreveu uma canção em homenagem a ele com sua banda 30 Odd Foot of Grunts, chamada "The Night that Davey Hit the Train". A abertura de *A Força Branca* também foi fonte do título do lado B de Morrissey de 1997 "THIS IS NOT YOUR COUNTRY". [111, 547]

Formby, George, Comediante nascido em Wigan, ator de cinema, cantor e tocador de *ukulele*, mais conhecido pela música "When I'm Cleaning Windows" e considerado por Morrissey "um dos maiores letristas de todos os tempos". Filho do astro do *music-hall* George Formby Sr. (que transformou a tosse de bronquite que acabou por matá-lo em uma piada no palco), Formby Jr. devia muito de seu

sucesso ao talento para os negócios de sua esposa Beryl, ex-dançarina de sapateado. Como disse John Fisher, biógrafo de Formby, "Sob a orientação de Beryl, o tom de ingenuidade e simpatia que havia feito parte da caracterização de seu pai ficou livre de qualquer traço de melancolia e desespero. O filho dele desenvolveu uma abordagem mais leve, mais nova, mostrada em seus filmes nem tanto pela resistência com que aguentava os golpes do destino, mas pelo permanente sorriso de surpresa ao enfrentá-los".

O ápice de Formby no cinema durou de meados dos anos 1930 até o início dos anos 1940 em uma série de musicais cômicos dos estúdios Ealing. Sempre o adorável tocador de *ukulele* de coração bom, compensando de modo adequado seu rosto azedo, por mais implausível que fosse, Formby sempre ganhava a mocinha, independentemente de ser corredor (*No Limit*, 1936), jogador de hóquei no gelo (*I See Ice*, 1938), jóquei (*Come on, George*, 1939), policial (*Spare a Copper*, 1941) ou um marinheiro que sonha espancar Hitler lutando contra os nazistas (*Let George do it!*, 1940). Tais filmes tornaram Formby o mais bem pago comediante britânico da época, ainda que, em particular, ele fosse um "Casanova frustrado" sempre sob a vigilância de Beryl, que temia que ele ficasse íntimo demais de estrelas com quem contracenava, como Kay Walsh (ver também "LIFEGUARD SLEEPING, GIRL DROWNING").

Como Morrissey disse, era por sua música, e não pelos filmes, que ele considerava Formby "uma grande figura". Pelas cartas que escreveu ao amigo de correspondências Robert MACKIE, sabemos que Morrissey ouvia sem parar os discos de Formby no começo dos anos 1980, antes de formar os Smiths. "As canções mais obscuras dele são muito engraçadas", explicou ele em 1984. "A linguagem era muito simples e bem típica de Lancaster e sempre focada em coisas domésticas. Não era engraçado de um modo culto, nem irônico, apenas engraçado, e isso chama muito a minha atenção." Entre suas favoritas estava o *tour-de-force* autodepreciativo "Why Don't Women Like me?", uma canção que ele, mais tarde, incluiria nas fitas de intervalo dos Smiths: "Now I know I'm not handsome, no good looks or wealth/But the girls I chase say my plain face will compromise

their health..." ("Agora sei que não sou bonito, elegante nem rico/ Mas as garotas que eu quero dizem que minha cara feia vai lhes fazer mal à saúde"). Morrissey também admirava o domínio de Formby da "total insinuação", nunca tão ousada quanto em "With my Little Stick of Blackpool Rock" ("It may be sticky but I never complain"). Qualquer semelhança entre as letras de Formby e de Morrissey são puramente temáticas – por exemplo, "When I'm Cleaning Windows" e "ROY'S KEEN" – ainda que seja possível que a rima entre "smother" e "mother" em "Our Sergeant Major", de Formby, já tivesse se infiltrado no subconsciente de Morrissey antes de ele repeti-la em "RUBBER RING", dos Smiths.

Além de citar Formby como o melhor cantor de 1985 na enquete anual da *NME*, na primavera seguinte (apesar de Formby ter morrido em 1961), Morrissey faria uma referência obscura ao cantor com a contracapa de *VIVA HATE*, de 1988: as nuvens são um pequeno detalhe de uma fotografia especialmente encomendada do túmulo do pai do cantor, George Formby Sr., no Warrington Cemetery, tirada por Stephen Wright. [100, 142, 183, 196, 312, 334]

"Found Found Found" (Morrissey/Langer), Do álbum *KILL UNCLE* (1991). O parceiro Clive Langer insiste que ele criou essa canção pesada em resposta a um pedido vago de Morrissey para que ele "escrevesse uma música punk". Em um nível puramente musical, punk ou não, "Found Found Found" ficou entre as canções menos interessantes do disco, que o produtor admite ter sido "feita em cinco minutos". Por outro lado, a letra estava entre uma das mais profundas de *Kill Uncle*, com base na crença de Morrissey de que "você é alguém escolhido pelos outros ou alguém que escolhe os outros. Eu nunca fui uma pessoa que escolhia outras pessoas. Elas sempre me escolhiam para ser amigo delas e eu sempre percebi que não podia escolher outras pessoas porque não dava certo".

A canção também mostra a influência clara de "If Love Were All", de Noël COWARD, tanto nos versos "I believe the more you love a man/The more you give your trust/The more you're bound to lose" ("Acredito que quanto mais você ama um homem/Mais você dá sua confiança/E mais tem a perder") e os traços de "somebody

splendid... someone affectionate and dear”, de Coward. Existe o boato de que o tema da canção seria Michael STIPE, ideia que surgiu de uma entrevista de 1991 para a revista *Select*: Morrissey falou sobre “Found Found Found” de uma só vez antes de responder a uma pergunta diferente (e que nada tinha a ver com a anterior) a respeito de sua amizade com o cantor do R.E.M. [15, 83, 136]

“Frankly, Mr. Shankly” (Morrissey/Marr), Do álbum *THE QUEEN IS DEAD* (1986). Escrita quando a relação entre os Smiths com sua gravadora, a *ROUGH TRADE*, enfrentava uma situação tão delicada que eles já tinham começado a planejar uma fuga estratégica do contrato original, “Frankly, Mr. Shankly” foi a carta de demissão velada de Morrissey a seu empregador na época, Geoff Travis, da *Rough Trade*. A letra continha uma indireta a Travis ao mencionar “a poesia péssima” de Shankly, em referência a um incidente fictício no qual Travis tentou impressionar Morrissey tentando criar versos para uma letra. “A história é real”, confirmou Marr, “ou pelo menos é o que acho. Alguém me contou na *Rough Trade*, na época”.

Além de qualquer situação pessoal que a tenha inspirado, “Frankly, Mr. Shankly” foi uma tirada muito inteligente que estabeleceu grande identificação com todos aqueles que sonham com o estrelato na música pop ou no cinema e são arrasados pela maldição do emprego ordinário. Em especial, a referência de Morrissey ao fictício Shankly faz lembrar a cena em *O MUNDO FABULOSO DE BILLY LIAR* na qual Tom Courtenay ensaia como entregar a carta de demissão ao agente funerário seu patrão, o Sr. Shadrach; é importante observar que este mesmo trecho do filme foi usado para acompanhar a canção durante o documentário pós-Smiths da ITV, *South Bank Show*, de 1987. “É muito estranho”, disse Morrissey a respeito do relato da canção sobre a “fama fatal”, “quando uma pessoa busca desesperadamente por algo e de repente isso toma todo o seu ser, há dor no prazer. Não me entenda mal, eu ainda quero [a fama], e ainda preciso dela, mas... fazer algo notoriamente simples, como produzir uma vela, pode parecer mais intrigante de um modo pervertido do que escrever outra música. Mas o que é uma coisa sem a dor?”. Morrissey também parece ter adaptado a frase em que cita

“Christmas cards” de outra, da comedianta Victoria WOOD, cuja canção de 1983 “Funny how Things Turn out” tinha uma frase parecida a respeito de “[cantar] Lerner e Lowe para os doentes mentais”.

De acordo com Marr, a base da canção foi uma tentativa de recriar “a *vibe*” de “Yesterday Man”, um sucesso solo de 1965 do principal compositor de Sandie SHAW, Chris Andrews, mas, como ele diz, “não deu muito certo desse modo”. Criada em uma quase mítica maratona de composição olho-no-olho com Morrissey na casa de Marr em Bowdon, onde também foram escritas “THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT” e “I KNOW IT’S OVER”. Os acordes desajeitados de Marr de fato tinham algo em comum com o ritmo jamaicano de “Yesterday Man”, apesar de o resultado final ter sido mais *music hall* do que reggae-pop dos anos 1960, de Andrews. Uma das poucas canções de Queen is Dead apresentada ao público nos shows da turnê do grupo pela Escócia no outono de 1985 antes de sua gravação em estúdio. O primeiro *take* desta incluía uma parte de trompete, cortesia de um músico da Bbc que acabou cortada por ser muito engraçada (ver também “NEVER HAD NO ONE EVER”). Morrissey e Marr também tentaram, em vão, convencer Linda MCCARTNEY a entrar em estúdio para tocar piano na canção.

Devido a um suposto problema técnico com as fitas máster das principais sessões de gravação do disco – de acordo com o engenheiro Stephen STREET, elas foram destruídas acidentalmente por uma falha de gravação, uma pausa de meio segundo –, “Frankly, Mr. Shankly” acabou sendo regravada com a ajuda do produtor John PORTER em uma sessão final no estúdio Wessex, no norte de Londres, tornando-a a última faixa finalizada para o The Queen is Dead. “Johnny ficou um pouco desgastado com tudo isso”, lembra Porter. “Ele havia chegado a um ponto em que já não aguentava mais.”

“Eu simplesmente não podia mais encarar”, explica Marr. “Não conseguia encarar a mixagem sozinho, por isso precisei chamar o John para fazer isso. Naquele ponto, eu já não conseguia mais escutar a música e com razão. Não se trata de uma de nossas melhores. Havia um lugar para canções daquele tipo em nosso

repertório, mas eu nunca gostei muito de música *vaudeville*, e ela era isso." Por mais *vaudeville* que seja, "Frankly, Mr. Shankly" continua sendo uma das melhores e mais engraçadas letras de Morrissey a respeito do trabalho, oferecendo raro consolo para todos aqueles presos na esteira aparentemente inescapável do trabalho destruidor da alma. [13, 17, 19, 27, 38, 206, 468, 485]

Freak Party, Trio instrumental de Manchester influenciado pelo funk e de breve existência, formado por Johnny Marr e Andy Rourke em 1981 com o baterista Simon WOLSTENCROFT. Eles se separaram no mesmo ano sem realizar nenhum show. A importância do Freak Party na história pré-Smiths se restringe a uma fita demo rara de uma das primeiras músicas de Marr, "Crak Therapy". (Ver o verbete MARR.)

Friends, De acordo com Morrissey, os produtores desse seriado americano extremamente popular nos anos 1990 tentaram convencê-lo a fazer uma participação especial interpretando a si mesmo. Ele contou à revista *Word* que eles planejavam uma cena na qual a "maluca" Phoebe Buffay (interpretada por Lisa Kudrow, grande fã de Morrissey) abraçaria o cantor e diria: "Oh, Morrissey. Você é tão infeliz!". A resposta dele: "Como podem imaginar, eu saí correndo". [151]

"Friday Mourning" (Morrissey/Whyte), Lado B de "LET ME KISS YOU" (2004). De várias maneiras um *flashback* do período VIVA HATE, "Friday Mourning" aborda os temas da partida, da perda e da própria nudez de Morrissey de "LATE NIGHT, MAUDLIN STREET", enquanto o arranjo arrebatador de Whyte foi inspirado na grande orquestração similar de Stephen STREET no lado B "WILL NEVER MARRY". No contexto de seu repertório mais amplo, a letra ficou desgastada em seu excesso de familiaridade – despedir-se de um ente querido e em seguida ser arrastado aos gritos, assombrado

pelas vozes de sua família, de velhos professores e funcionários chamando-o de “perdedor”. Por mais que possa ser uma canção simples, sua melodia rica e características de falso épico tornaram “Friday Mourning” uma favorita entre seus apóstolos mais militantes.

Friday, Nancy, Ver FEMINISMO.

From Reverence to Rape, Livro de 1974, da crítica de cinema americana Molly Haskell, favorita de Morrissey na época dos Smiths e uma influência em suas primeiras letras. Com o subtítulo “The treatment of women in the movies” (“O tratamento dispensado às mulheres nos filmes”), o livro de Haskell aborda as mudanças da representação feminina no cinema, da “reverência” dos anos 1920 e 1930 ao “estupro” simbólico, e às vezes literal, como mostrado no cinema moderno a partir dos anos 1960. Juntamente com o anterior *POPCORN VENUS*, de Marjorie Rosen – devorado por Morrissey com entusiasmo parecido durante o mesmo período –, *From Reverence to Rape* foi um trabalho essencial no desenvolvimento de uma teoria feminista do cinema.

As citações de Morrissey a Haskell são inúmeras. É possível que o título de seu estudo não publicado *EXIT SMILING* tenha sido retirado do de Bea Lillie, de 1926, mencionado discretamente no capítulo de Haskell sobre “Os anos 20”. Ainda assim, o impacto do livro em Morrissey é sentido com mais clareza em “MISERABLE LIE”, na qual se baseou na descrição de Haskell da *femme fatale* dos anos 1940: “she kept going-down like Eurydice, to the depths of the criminal world” (“ela continuou descendo – como Eurydice, para as profundezas do mundo do crime”), e mais tarde descreveu Ava Gardner em *Os Assassinos*: “[she] double-crossed him, not once but twice” (“[ela] o traiu não uma, mas duas vezes”). “THESE THINGS TAKE TIME” também incorporou uma frase do mesmo capítulo: “But even then she knew where she had come from and where she belonged” (“Mas mesmo naquele momento ela sabia de onde tinha vindo e onde era seu lugar”).

Entre outras referências a Haskell estão: “REEL AROUND THE FOUNTAIN”, que usou sua descrição de *O Colecionador*, de 1965

("Samantha Eggar who, as Terence STAMP's captive, is pinned and mounted like one of his butterflies..." ("Samantha Eggar que, como refém de Terence STAMP, é presa e montada como uma das borboletas dele..."); os títulos de "OSCILLATE WILDLY" ("Films like Mr Skeffington oscillate wildly in mood..." [Filmes como VAIDOSA oscilam muito em humor..."]) e "HALF A PERSON" ("each woman will be half a person" ["toda mulher será metade de uma pessoa"]); e diversas palavras e frases que podem ter entrado no vocabulário lírico de Morrissey por meio dos textos de Haskell, seja "flowerlike" ("Miserable Lie"), "tremulous" ("RUSHOLME RUFFIANS") ou o uso repetido de "self-validation" ("I WANT THE ONE I CAN'T HAVE"). [166, 184, 326, 425]

Fury, Billy, Astro do rock'n'roll britânico que apareceu na capa do single final dos Smiths, "LAST NIGHT I DREAMT THAT SOMEBODY LOVED ME". Ainda que, cronologicamente falando, não tenha sido a primeira resposta inglesa a Elvis PRESLEY – Cliff Richard, Marty Wilde, Vince Taylor e até Vince EAGER já tinham lançado seus singles de estreia muito antes de Fury aparecer com a canção "Maybe Tomorrow", de fevereiro de 1959 – para muitos, Fury foi "o Elvis inglês", apresentando um visual bacana e a vulnerabilidade vocal que nenhum de seus colegas conseguia igualar. Seu *status* como o maior ícone pop do sexo masculino antes da chegada dos BEATLES foi disputado apenas por Cliff: uma estatística reveladora mostra que Fury teve mais singles entre os 40 primeiros lugares nos anos 1960 do que os Beatles.

No início dos Smiths, Morrissey deixava clara a sua admiração por Fury, colocando-o ao lado de Oscar WILDE e James DEAN como uma de suas influências mais simbólicas. "Ele era totalmente predestinado, e eu acho isso muito bonito", explicou Morrissey, resumindo a história de vida de Fury da seguinte maneira: "Ele foi descoberto trabalhando no porto em Liverpool, foi levado a Londres, produzido e forçado a fazer discos. Ele sempre quis fazer baladas de amor, mas se viu no meio de uma arena popular. Ele não gostava de quase nenhum aspecto da indústria da música e ficou muito, muito doente ainda muito jovem".

O que foi verdade. O nome verdadeiro de Fury era Ronald Wycherley. Ele nasceu no Smithdown Hospital, em Liverpool, em 17 de abril de 1940. Aos 6 anos, sofreu seu primeiro ataque de febre reumática, que o acompanharia durante toda a vida. Ele tinha 18 anos quando, em outubro de 1958, invadiu os camarins levando uma guitarra em um show em Birkenhead que fazia parte de um pacote de shows organizados pelo empresário dominador do rock'n'roll, Larry Parnes, com Marty Wilde como atração principal. Depois de tocar as próprias canções para Wilde e Parnes, Wycherley subiu ao palco naquela mesma noite e foi convidado a acompanhar o restante da turnê. Foi Parnes que o batizou de Billy Fury, garantindo a ele um acordo com a DECCA. Algo inédito para os astros pop do Reino Unido na época, Fury escrevia seu próprio material. O álbum de estreia de dez polegadas dos anos 1960, *The Sound of Fury*, foi o primeiro LP totalmente escrito por um artista de rock'n'roll britânico, com as dez faixas creditadas a Fury ou a seu pseudônimo, Wilbur Wilberforce. Esse mesmo disco provavelmente foi a fonte de inspiração para o título da coletânea de 2008 *The Sound of The Smiths*.

Apesar do sucesso de seus primeiros singles, como "Colette" (posição 9 na parada em março de 1960), a partir de 1961, as composições de Fury se restringiram a alguns lados B e a faixas de álbum, enquanto Parnes o transformava em um cantor pop forçado a interpretar o trabalho de outros. Essa transição de roqueiro a *crooner* marcou o começo do ápice de Fury nas paradas e seus singles de maior sucesso: "Halfway to Paradise" (3o lugar, agosto de 1961), "Jealousy" (número 2, outubro de 1961) e mais oito músicas entre as dez mais, incluindo "In Thoughts of you", de julho de 1965. Tais discos teriam um grande impacto no jovem Morrissey, que mais tarde admitiria ter sido "exposto a [Fury] desde jovem".

"Os singles de Billy são um verdadeiro tesouro", disse ele. "Eu sou apaixonado pelas melodias vocais, e a orquestração sempre me encanta. Ele sempre teve muita paixão." As canções de Fury preferidas de Morrissey incluem "I Will", de abril de 1964, e sua obra-prima sombria de 1966, "I'll Never Quite Get over you". A posição de número 35 desta indica a queda da popularidade de Fury,

da qual ele nunca se recuperou. Em 1967, ele trocou a Decca pela PARLOPHONE, tentando ampliar seu apelo com material mais contemporâneo, incluindo um arranjo grandioso de "Silly Boy Blue", de David BOWIE, que, como todo o resto feito para a nova gravadora, não conseguiu chegar às paradas. Com a saúde também debilitada, conforme os anos 1960 chegaram ao fim, ele se recolheu em uma fazenda no País de Gales para viver com a esposa e muitos dos animais que possuíam, deixando o mundo da música pop para trás para se dedicar à criação de cavalos e à ornitologia. Assim como Morrissey, Fury tinha paixão por animais, como é percebido em seu musical pop de 1965, *I've Gotta Horse* – um filme que ele mesmo admitiu ser horrível e que contou com a participação da atriz de *CORONATION STREET* Amanda Barrie, e uma das atrizes de cinema favoritas de Morrissey, Marjorie RHODES.

Em 1973, Fury saiu de sua reclusão para interpretar Stormy Tempest no filme *That'll be the Day*, mas várias cirurgias cardíacas deram fim a seu retorno definitivo. Declarado falido em 1978, ele conseguiu fechar um novo acordo no começo dos anos 1980, gravando um álbum para a Polydor, *The One and Only*. Na época do lançamento, em março de 1983, Fury já havia falecido, vítima de uma parada cardíaca dois meses antes, em 28 de janeiro. Morrissey, posteriormente, disse que, quando soube da notícia, chorou "sem parar [e] alto", repreendendo a reação da imprensa ao falecimento de Fury, acusando-a de não reconhecer a dimensão de sua contribuição à música pop do Reino Unido. "Ele tinha algo especial", disse Morrissey, "e era absolutamente britânico".

A influência de Fury na música de Morrissey é sutil, mas notável. O fato de ele ter sido capa do "Last Night I Dreamt that Somebody Loved me" provocaria comparações com o título do sucesso de 1962, de Fury, "Last Night was Made for Love". Mais forte é a semelhança entre as letras de "SHAKESPEARE'S SISTER" e "Don't Jump", do EP de 1962 Billy Fury No. 2, e a etérea "I Belong to the Wind", de 1966 (lado B da querida de Morrissey, "I'll Never Quite Get over you") precede "SING YOUR LIFE" com sua declaração "My life wasn't meant to be lived/It was meant to be sung" ("Minha vida não foi

feita para ser vivida/Foi feita para ser cantada”). [59, 184, 188, 267, 408]

futebol, Apesar de admitir “não ser um especialista no assunto”, Morrissey se interessa pelo esporte. Criado em Stretford, perto do estádio Old Trafford, seu time oficial da região é o Manchester United (Johnny Marr, por acaso, torce pelo rival Manchester City). Na infância, ele foi a diversos jogos “em casa”, mas ficou traumatizado quando um desconhecido, certa vez, arrancou de sua cabeça um boné do Manchester United que havia custado “12 xelins” e saiu correndo. “Pensei: ‘Puxa! Que mundo cruel, não estou preparado para isto’. E decidi me vingar da sociedade.”

Ao contrário do estereótipo visto na imprensa de Morrissey como um nerd mergulhado em livros e avesso aos esportes, ele explicou como o futebol ofereceu a ele uma válvula de escape mental: “É um entretenimento leve. Posso ligar a televisão, assistir a um jogo de futebol, beber uma cerveja e relaxar”. Vivendo em Londres nos anos 1990, ele revelou que ia às partidas “sempre que posso e sempre que parece bacana... e sempre que consigo entrar de graça”. Morrissey costumava expressar fortes opiniões a respeito de determinados jogadores. Certa vez, ele considerou Bryan Robson “impressionante”, e em 1994, disse que conseguia chutar uma bola melhor do que Dennis Wise, Ian Rush e Neil Ruddock, depois de assistir a um jogo do Chelsea. Ele se entusiasmou muito mais com Eric CANTONA e nos últimos anos disse que o falecido George BEST foi um de seus maiores ídolos.

Deixando de lado as raízes de Morrissey no Manchester United, ele não é fanático por nenhum time e costuma escolher por quem torcer por questões que nada têm que ver com a habilidade atlética. No começo dos anos 1990, ele passou a se interessar pelo Tranmere Rovers, apenas porque ele tinha um meio de campo chamado John Morrissey, enquanto sua “fase” WEST HAM United no fim dos anos 1990 foi totalmente relacionada a seu interesse pelo grupo de punk de East End COCKNEY REJECTS. Em 2005, ele começaria a se interessar pelo Queens Park Rangers depois de conhecer o atacante Kevin Gallen e tornar-se “amigo por e-mail” dele. Gallen posteriormente

deu de presente a ele uma camisa do Queens Park Rangers número 10 com o nome "Mozalini" bordado, que ele usou enquanto gravava RINGLEADER OF THE TORMENTORS.

Dois anos depois, Morrissey foi flagrado em Los Angeles assistindo ao time mexicano Club Deportivo Guadalajara, conhecido por Chivas. Ao viajar em turnê pelo México e pelos Estados Unidos no outono de 2007, ele apareceu diversas vezes no palco com uma camisa do Chivas, e às vezes fazia com que a banda toda vestisse as mesmas camisetas. Mesmo antes do Chivas, Morrissey era conhecido por usar camisetas de times de futebol no palco, seja vestindo o uniforme da seleção da Irlanda em 1999 para apresentações de "ROY'S KEEN" (seu trocadilho horrível com o ex-meia do Manchester United e da Irlanda, Roy Keane) ou na turnê pelo Reino Unido em fevereiro de 1995, na qual ele costumava aparecer para o bis vestindo uma camiseta antiga de um time de futebol da região.

O mais próximo que Morrissey chegou de escrever uma "canção sobre o futebol" foi com "WE'LL LET YOU KNOW" e a homenagem ao time do Manchester United morto no "MUNICH AIR DISASTER 1958". Ícones do futebol também figuraram algumas vezes nas capas dos discos (a capa de Terry VENABLES de "DAGENHAM DAVE") e nos fundos de palco, especialmente os de seus shows em Los Angeles e nas Américas do Sul e Central no começo dos anos 2000. Entre as imagens projetadas durante a turnê, havia um retrato em preto e branco dos anos 1960 do ex-capitão inglês Bobby Moore fazendo embaixadinhas durante sua carreira no West Ham. Um grande pôster emoldurado do jogador enfeitava a sala de estar de sua casa em Hollywood. Seu amigo e escritor Michael Bracewell (parceiro de Linder STERLING) observou com inteligência que a fixação de Morrissey pela foto provavelmente tinha menos que ver com Moore e mais com a fileira de casas velhas no horizonte. A mesma coisa pode ser dita a respeito da atitude de Morrissey em relação ao futebol de modo geral – nunca foi uma paixão arrebatadora, mas, sim, um sintoma de sua nostalgia e romantização da cultura da classe operária inglesa. [44, 54, 71, 114, 148, 154, 411, 453]

[25](#). De acordo com a autobiografia de Faithfull, de 1994, "Come and Stay with me" foi escrita durante uma turnê pela cantora/compositora americana Jackie DeShannon no meio de seu caso com o guitarrista Jimmy Page. Os dois amantes também escreveriam a exageradamente mozzeriana "In my Time of Sorrow", um dos destaques do álbum de estreia que levava seu nome, de 1965.

g

Gainsbourg, Serge, Colosso pop gaulês mais conhecido por “Je T’Aime Moi Non Plus”, seu dueto de tirar o fôlego com a amante Jane Birkin, que desafiou o veto a sua execução na Bbc e chegou ao número um no Reino Unido em outubro de 1969. Um dos maiores cantores e compositores da música popular francesa, Gainsbourg escreveu e gravou com diversos artistas admirados por Morrissey, como Françoise HARDY, NICO, Sacha DISTEL e, mais importante, Brigitte BARDOT, que gravou “Je T’Aime...” em 1968, mas implorou a ele que não a lançasse, com medo de que seu marido soubesse do caso entre eles. Foi principalmente o trabalho de Gainsbourg com e para Bardot que atraiu Morrissey, em especial o dueto deles de 1968, “Bonnie and Clyde”, inspirado pelo então recente filme de Arthur Penn, e “Initials B.B.”, a homenagem de Gainsbourg a Bardot, gravada no mesmo ano. As duas canções seriam incluídas nas fitas de intervalo de Morrissey na turnê de 2004 de YOU ARE THE QUARRY. Na verdade, a maioria das canções de Bardot usadas nas fitas de intervalo de Morrissey e posteriormente nas montagens de vídeos desde 2004 é de autoria de Gainsbourg, entre elas “Harley Davidson”, “Contact” e “Bubble Gum”.

O próprio Gainsbourg era, como Morrissey observou muito bem, “uma personalidade fascinantemente estranha” que sempre se envolvia em controvérsias: gravou um disco todo sobre os nazistas (Rock Around the Bunker, de 1975), provocou ameaças de morte de veteranos de guerra de direita depois de reescrever o hino nacional francês em forma de reggae (“Aux Armes et Caetera”, de 1978) e lançou em 1984 seu escandaloso dueto com a filha dele e de Birkin, Charlotte, com o título “Lemon Incest”. Ainda assim, por trás desse sensacionalismo, as canções de Gainsbourg são poéticas, satíricas, irônicas, macabras e excepcionais, seja “L’Homme à Tête de Chou” (“O Homem com Cabeça de Repolho”), “Meurtre à L’Extincteur (uma fantasia sobre bater na amante até matá-la com um extintor de

incêndio) ou um de seus primeiros sucessos, "Le Poinçonneur des Lilas", de 1958, a respeito de um carimbador de passagens do metrô de Paris que cometeu suicídio em razão da monotonia de seu trabalho. Gainsbourg também foi responsável por "Poupée de Cire, Poupée de Son", de 1965, música que deu a vitória a France Gall por Luxemburgo no festival de música EUROVISION, em 1965, e que subsequentemente foi gravada em inglês por TWINKLE como "A Lonely Singing Doll". Após sua morte decorrente de ataque cardíaco em março de 1991, aos 62 anos – não muito surpreendente considerando seu apetite por cigarros e bebida –, o presidente francês François Mitterrand fez uma homenagem dizendo que "[Gainsbourg] elevou a música ao nível de arte", uma busca nobre com a qual Morrissey se identificava. [436]

"Ganglord" (Morrissey/Whyte), Lado B de "THE YOUNGEST WAS THE MOST LOVED" (2006). Voltando às ruas, ou aos guetos latinos, de Los Angeles visitados pela primeira vez em "FIRST OF THE GANG TO DIE", Morrissey se retrata como um cara mau a quem o crime se torna a opção de vida inevitável em um bairro oprimido pela força policial da cidade. Perseguido pela polícia, ele procura o "Ganglord" ("líder da gangue") do título em busca de salvação, esperando que o suborno o livre das garras do Departamento de Polícia de Los Angeles, cujo lema "Proteger e servir" parece risível diante do preconceito contra seu credo. A narrativa tem um toque existencial com a contemplação de sua própria imortalidade, observando como cada segundo do relógio zomba da brevidade da vida. "Ganglord" tem um riff exótico de Whyte, comparável a "TO ME YOU ARE A WORK OF ART", da mesma época, e, em alguns momentos, lembra o hit do Oasis de 2002 que chegou ao topo da parada, "The Hindu Times". A interpretação de Morrissey é impressionante, virando uma enlouquecida cerimônia religiosa em seu refrão "save me" ("salve-me"). Quando o produtor TONY VISCONTI reclamou do fato de algumas de suas músicas favoritas das sessões de gravação de RINGLEADER OF THE TORMENTORS terem acabado como lados B, ele podia estar se referindo a "Ganglord", uma faixa superior a boa

parte desse álbum. Foi um consolo ela ter se tornado uma favorita ao vivo, às vezes apresentada com seu título alternativo de trabalho, "Get Back to the Ghetto". [259]

Gannon, Craig (segundo guitarrista dos Smiths, 1986, guitarrista de Morrissey 1988-89), Por um período de seis meses em 1986, do começo de maio até o fim de outubro, os Smiths foram um quinteto. O "quinto Smith" oficial foi Craig Gannon, de 19 anos, um guitarrista de Salford que, apesar de ser jovem, já havia saído em turnê com o Aztec Camera, gravado com The Bluebells (que ele abandonou duas vezes), de Glasgow, e havia acabado de entrar para o The Colourfield, projeto do ex-cantor dos Specials/Fun Boy Three, Terry Hall. Foi Simon WOLSTENCROFT, do Fun Boy Three, que fez a ponte entre Gannon e o grupo durante a primavera de 1986 depois da dispensa discreta de Andy Rourke.

"Simon ainda era amigo dos Smiths", explicou Gannon. "Um dia, ele disse: 'Johnny Marr quer entrar em contato com você'. Eu não fazia ideia do que se tratava, então dei meu número a ele. Johnny acabou telefonando e disse: 'Você quer se unir a nós?'. Antes disso, eu nem sabia que eles estavam procurando outro guitarrista."

O relato de Gannon a respeito de como e por que ele foi chamado para integrar os Smiths contradiz a versão aceita dos fatos de que Marr queria encontrar um baixista para preencher a vaga deixada pela dispensa de Rourke. "Eu não sou baixista, muito menos com a capacidade de Andy Rourke. Eu não conseguia imaginar que alguém pudesse preencher sua vaga com facilidade. O que aconteceu foi que eu fui à casa de Johnny e fizemos uma grande reunião que durou algumas horas. Ele dizia que tiveram de se livrar de Andy por causa dos problemas dele e que adorariam me receber na banda como guitarrista extra, mas se eu quisesse tocar baixo poderia entrar na hora. Então, foi a única vez em que mencionaram isso e eu nunca toquei baixo com os Smiths."

"Craig *desde o início* foi chamado para tocar baixo", discorda Marr. "A versão resumida, verdadeira e simples é que ele veio para tocar

baixo, o que era uma ideia bem interessante para ele, como você pode imaginar. E então, como Andy voltou e nós o deixamos cheio de esperança, seria cruel demais demitir Craig antes de ele ter sequer uma chance de fazer parte da banda, por isso deixamos que ele ficasse. Vimos isso como uma maneira de virar a situação a nosso favor. Eu não estava tentando transformar o grupo em uma banda enorme de rock. Ele havia passado algumas semanas animado com a ideia de ser o novo Smith e eu simplesmente não tive coragem de tirar isso dele.”

O afastamento de Rourke durou pouco, e ele voltou ao grupo já no primeiro ensaio de Gannon, no fim de abril. “De cara, achei o som fantástico”, relembra ele. “Logo no primeiro ensaio. Eu nunca tinha sentido aquilo antes, talvez um pouco no Aztec Camera, mas nada como os Smiths. Foi uma química forte, dava para sentir na sala.” Com os traços de menino e seu topete com gel Brylcreem, Gannon mais parecia um fã dos Smiths que, de algum jeito, havia conseguido burlar o esquema de segurança e se enfiado timidamente no meio dos outros músicos. Mas foram suas habilidades musicais, e não sua estética, que fizeram a grande diferença. Com a rede de segurança da guitarra base sólida de Gannon, Marr não teve mais que se preocupar com buracos no som do grupo, libertando-se para enfeitar a música com todos os truques de seis cordas que achasse adequados. Morrissey concordou, descrevendo a demissão de Rourke e a expansão acidental do grupo para um quinteto como um golpe divino do acaso. “Agora que Craig Gannon entrou, nosso som ficou ainda mais formidável, como vocês vão ver no próximo single”, declarou ele, “por isso, pode ser que o breve afastamento de Andy tenha sido benéfico”.

O “single seguinte” foi “PANIC”, o primeiro de Gannon, em que foi creditado como “segunda guitarra”, como aconteceria outra vez em “Ask”, uma canção que ele, mais tarde, teria dito se basear em uma progressão de acordes que havia tocado durante um ensaio anterior do grupo (essa suposta autoria continua sem provas). Depois de duas apresentações na televisão e quatro shows no Reino Unido em meados de julho – incluindo a apresentação na Salford University de 20 de julho, entre as melhores que eles fizeram –, os Smiths

reforçados com um quinto membro deram início ao que seria a turnê final na América do Norte. O show de abertura foi em London, Canadá, no dia 30 de julho, 20o aniversário de Gannon, quando, depois do show, ele foi incentivado a beber uma dose de conhaque por cada um de seus 20 anos. Não foi surpresa que, na manhã seguinte, Gannon tivesse acordado em um quarto de hotel todo vomitado – sentindo-se e parecendo um cadáver fresco.

Infelizmente, a turnê americana foi prejudicial a Gannon no que dizia respeito a seu futuro a longo prazo nos Smiths. Apesar de gostar dos shows e dos excessos que ocorriam às vezes nos hotéis, ele não conseguiu ser aceito na mentalidade de gangue da banda por diversos motivos. Por ter medo de voar, nas oportunidades que tinha de viajar de avião com seus colegas de banda Gannon decidia ir de cidade a cidade de ônibus, e isso sem querer o isolou ainda mais. Igualmente prejudicial foi sua ingenuidade em não levar a sério a política rígida anticarne de Morrissey, o que resultou em um incidente no qual Marr o criticou publicamente por ter feito a bobagem de entrar no ônibus da banda com um sanduíche de bacon. Quando a turnê nos Estados Unidos terminou, no começo de setembro, seu destino já tinha sido decidido. Como Morrissey disse posteriormente: “Durante as viagens pelos Estados Unidos, que duraram muito tempo, conseguimos conhecer as pessoas muito bem e tudo ficava naturalmente claro”.

Ao voltarem ao Reino Unido, Gannon participou de uma sessão final de gravações para o single “YOU JUST HAVEN’T EARNED IT YET, BABY” e seus lados B “HALF A PERSON” e “LONDON”. Ele realizou seu último show com os Smiths no Free Trade Hall, de Manchester, no dia 30 de outubro de 1986, a última data de uma turnê de duas semanas na Inglaterra e no País de Gales para promover THE QUEEN IS DEAD. Apesar de todo o desconforto fora dos palcos, Gannon revelou-se um talento valioso nos shows, até o último, como ficou registrado para a posteridade no disco ao vivo lançado após o fim dos Smiths, RANK, onde seu complemento ao som de Marr pode ser percebido com clareza, principalmente na instrumental “THE DRAIZE TRAIN”.

Amargurado, Gannon não soube de sua dispensa dos Smiths pela boca de Morrissey ou de Marr, mas por meio de seu amigo Gary Rostock, o baterista do Easterhouse, da ROUGH TRADE, que mais tarde se uniria a ele e ao guitarrista Ivor PERRY no The Cradle. "Acredito que Geoff Travis deixou escapar para ele", diz Gannon. "Foi uma maneira terrível de descobrir, mas, sinceramente, naquele momento eu já nem queria mais fazer parte da banda."

Depois de um single com o The Cradle, "It's Too High", de 1987, Gannon juntou-se a Andy Rourke e Mike Joyce após o fim dos Smiths para tocar com o The Adult Net, o projeto solo paralelo de Brix Smith, do The Fall. Enquanto isso, ele abriu um processo contra Morrissey e Marr para receber rendimentos não pagos de seus seis meses nos Smiths. Ser chamado para tocar guitarra na fornada seguinte de gravações solo de Morrissey, em novembro de 1988, era a última coisa que ele esperava. "Apesar de ter sido chutado dos Smiths, eu sempre me dei bem com Morrissey", diz Gannon. "Mesmo após ter sido chutado, ele me escreveu uma carta bacana desejando sorte no futuro. Depois, ele enviou uma cópia de STRANGEWAYS, HERE WE COME antes do lançamento. Por isso fiquei feliz por gravar com ele outra vez. Só foi esquisito porque eu havia dado início ao processo. Estávamos conversando no estúdio certa vez e eu comecei a tocar no assunto, mas ele disse: 'Tudo bem, não precisamos falar sobre isso'. Então, nunca discutimos o assunto."

Juntamente com Rourke e Joyce, Gannon completou uma participação fantasma na sessão "de reunião dos Smiths" para os singles "THE LAST OF THE FAMOUS INTERNATIONAL PLAYBOYS" e "INTERESTING DRUG" antes da grandiosa estreia solo de Morrissey em WOLVERHAMPTON no dia 22 de dezembro de 1988. Sua última aparição junto de Morrissey foi fazendo um *playback* no *TOP OF THE POPS* em fevereiro de 1989, e na época Gannon já estava enviando músicas originais ao cantor na esperança de ser aceito como novo compositor. "Morrissey começou a me pedir ideias para músicas, por isso comecei a compor um pouco", explica ele. "Ele gostou muito das canções e disse que queria começar a gravá-las, por isso pensei que seria algo duradouro. Na minha mente, as coisas estavam indo muito bem, ele parecia muito a fim. Até que, um dia, recebi uma

carta dele que dizia mais ou menos o seguinte: 'As coisas estão indo bem e estou animado para trabalhar com você. O problema é saber se você está a fim de fazer isso comigo e, se for o caso, vai ter de retirar o processo judicial'. Eu queria trabalhar com ele, mas não ia deixar o processo de lado, era uma questão de princípios. Até onde sei, Andy e Mike também receberam mensagens desse tipo a respeito dos processos que moveram. Eu acho que ele sabia que eu ia ganhar o caso e também que não tinha como se defender. Mas precisava dizer isso." Gannon venceu o processo e foi determinado que ele teria de receber £42 mil, um veredicto que Morrissey descreveu como "um abuso da justiça".

Depois de Morrissey, Gannon tocava com o Blue Orchids, de Manchester (liderado pelo ex-guitarrista do Fall, Martin Bramah), e depois se uniu a Terry Hall para seu disco solo de 1994, Home. Ainda tocando guitarra, desde então ele se firmou na nova carreira de compositor de trilhas sonoras para diversos documentários da televisão. [7, 12, 13, 17, 18, 28, 33, 38, 57, 261, 433]

Garfield, John, Um dos atores de Hollywood favoritos de Morrissey e a inspiração para a capa do álbum RINGLEADER OF THE TORMENTORS. O retrato foi uma homenagem ao filme de 1946 *Acordes do Coração*, no qual Garfield interpreta um violinista talentoso atormentado por seu amor por Joan Crawford. Diversas vezes durante o filme, vemos Garfield em pôsteres de show e em capas de revistas em uma pose parecida, posando de *smoking* e com um violino. "Eu achei a foto de Garfield muito tocante", disse Morrissey, "por isso tentei copiá-la".

Característica comum aos artistas preferidos de Morrissey, a vida de Garfield foi cheia de tragédias: perdeu a mãe na infância e foi mandado para uma escola para alunos problemáticos onde começou a atuar e lutar boxe e foi diagnosticado com um problema grave no coração. Mais conhecido pelo *thriller noir* clássico *O Destino Bate à sua Porta* (1946) e pelo drama de boxe *Corpo e Alma* (1947), ele foi classificado durante o período do macarthismo como um "comunista" antiamericano, apesar de seus esforços patrióticos com Bette DAVIS em fundar o clube Hollywood Canteen para militares

americanos. A experiência abalou a saúde do ator, que morreu em 1952, aos 39 anos.

Morrissey mencionou Garfield pela primeira vez em uma discussão sobre rebeldes de Hollywood no capítulo inicial de seu livro de 1983, *James Dean is not Dead*. Além da homenagem Ringleader/*Acordes do Coração*, ele também se referiu ao “olhar distante” do ator no melodrama de 1940 sobre a Depressão, *Desafio ao Destino*, nas notas do encarte de sua coletânea UNDER THE INFLUENCE, para oferecer uma comparação descritiva com “TRASH” dos NEW YORK DOLLS. [245, 298, 342, 511, 549, 568]

gatos, O animal preferido de Morrissey. “Eu me sinto encantado pelos gatos”, admitiu ele. “Vejo um gato, entro em transe e me conecto.” Ele também já disse que, se pudesse ser qualquer animal, escolheria ser um felino. “Gosto muito deles e eles conseguem levar uma vida bem confortável. Eles também são seres muito independentes... não são como os cães, que precisam de atenção constante. Eu gostaria de ser um vira-lata comum, um gato de rua. Não, [pensando bem] um de raça.”

Morrissey teve “muitos, muitos gatos de estimação” ao longo dos anos, e o mais famoso deles foi Tibby, que chegou à casa de sua família quando tinha apenas três anos. Vinte e três anos depois, Tibby ainda estava forte. “Na verdade, ele é mais velho do que os outros membros dos Smiths, o que é notável”, disse Morrissey, em 1985. “É bem extraordinário, porque temos fotografias da família de mim com um dia de vida na qual estou segurando um gato, e ainda hoje ele está andando pela casa.” A única crítica do cantor ao pobre Tibby era ao fato de ele ser “maluco por carne”. “Se eu comprasse um animal de estimação hoje”, disse ele, “eu o alimentaria com produtos sem carne, como Smarties e feijão”. Além do velho Tibby, Morrissey cuidava de um gato preto mais jovem, que aparentemente não tinha nome (chamado apenas de “Noname” – “Semnome”).

O cantor podia estar se referindo ao destino de Tibby quando, tempos depois, descreveu o trauma de “certas situações nas quais eu tive de pôr fim à vida pelo bem do gato e a dor é grande demais”. “[Meu gato] era muito, muito velho e tinha artrite, e não

conseguia fazer suas necessidades direito”, explicou ele. “Eu precisava levá-lo para fazer suas necessidades, tinha de fazer tudo, mas ele era muito, muito feliz, e enquanto ficou comigo, foi animado até morrer. Então, eu o segurei no último momento em que eles deram a injeção nele e chorei por horas e horas e horas. Um som saiu de mim, um som de desespero quando ele se foi, e eu nunca havia escutado aquele som antes... eu uivei... eu ainda sinto falta dele, ainda sinto muito a falta dele.” A paixão de Morrissey por gatos fica evidente no grande número de sessões de fotos com gatos e filhotes de gato ao longo de sua carreira, além do vídeo de “ALMA MATTERS”. [123, 176, 232, 573]

gêmeos, Signo astrológico de Morrissey, a terceira fase do zodíaco, que vai de 21 de maio a 21 de junho; nascido a 22 de maio, Morrissey por pouco não nasceu sob o signo de touro. O signo de gêmeos é do elemento “ar”, representado pelos “gêmeos”. Consequentemente, é comum que os astrólogos analisem alguém de gêmeos como sendo, na melhor das hipóteses, inconsistente, e, na pior, duas caras, com sua suposta personalidade dupla. Morrissey concorda que por ser de gêmeos, isso significa que “I AM TWO PEOPLE” (“sou duas pessoas”), por isso fez uma música com esse título.

De acordo com o oráculo de todas as coisas ligadas à astrologia, a falecida e ótima Linda Goodman, um homem de gêmeos pode ser caracterizado como: “normalmente pálido, com olhos bonitos que têm “certo brilho aqui e acolá”; “muito sarcástico... desconcerta mentes mais lentas com processos mentais muito rápidos”; sabe “por intuição onde estão os segredos das pessoas e usa a mente rápida e a língua ferina para desvendar tais segredos de modo arriscado”; um mestre das palavras que “conhece o dicionário de cor e salteado”. Resumindo, Goodman afirma: “Ele tem um ótimo humor, tato, diplomacia e talento – mas não tem persistência nem paciência... Apesar de todas as pessoas ao seu redor, ele divide seus sentimentos mais profundos apenas com seu companheiro constante: seu outro eu gêmeo. Seu elemento e verdadeiro lar é o ar. Ele é um estranho neste mundo.” O que pode ser bem o caso de

Morrissey, mas as palavras de Goodman também se aplicariam aos artistas geminianos Paul Weller (25 de maio), Siouxsie SIOUX (27 de maio), Kylie Minogue (28 de maio), Noel Gallagher (29 de maio), Prince (7 de junho), Paul McCartney (18 de junho) e o outro membro dos Smiths do signo de gêmeos, Mike Joyce (10 de junho).

O mais interessante é o relacionamento astrológico percebido entre gêmeos e escorpião, o “signo da água” de Johnny Marr. Quase todos os testes de compatibilidade zodiacal indicam que nos negócios ou no lazer, apesar de inicialmente existir um certo interesse entre os dois lados, eles não se dão bem por muito tempo, e as chances de uma amizade duradoura são bem remotas. O que pode ser uma bobagem irrelevante, e nesse caso o leitor pode perdoar o autor com base na observação evidentemente sábia de Linda Goodman de que “os sagitarianos costumam sair pela tangente”. [119, 319]

“Get off the Stage” (Morrissey/Rourke), Lado B de “PICCADILLY PALARE” (1990). A crítica cômica de Morrissey aos astros do rock em envelhecimento teve origem na primavera de 1988, quando ele escreveu a letra de uma música de Stephen STREET depois de VIVA HATE. A versão de Street não se tornou realidade, mas no ano seguinte ele transformaria a canção de Andy Rourke em uma melodia com acordeom mais animada e com uma forte influência CAJUN. Gravada no Hook End no inverno de 1989, durante as sessões de BONA DRAG, na época sua ironia foi direcionada a Mick Jagger, então com 46 anos, dos ROLLING STONES. “Simplesmente sinto uma raiva enorme *por eles não saírem do caminho*”, reclamou Morrissey. “Abrimos o jornal todos os dias neste país, e todos os dias tem de haver uma foto de, você sabe, Mick com as malas no aeroporto, ou Keith [Richards] dizendo que está totalmente normal agora. Eles não dão espaço para ninguém!”, exaltou-se Morrissey. Talvez inevitavelmente, quando completou 46 anos, em 2005, ele tinha uma opinião bem diferente em relação a “Get off the Stage”, dizendo que ela era uma das poucas canções que “[agora] me fazem estremecer”, e ridicularizou a letra: “De modo patético, certa vez tentei rimar rímel (“*maskara*”) com guitarra Fender”. Como seu lado

A, a faixa também trazia a voz adicional de Suggs, do MADNESS. [39, 93, 138, 241]

Gide, André, Escritor francês, amigo de Oscar WILDE e pioneiro ativista gay relacionado em 1983 como um dos “simbolistas” preferidos de Morrissey. Provavelmente, foi a ligação de Gide com Wilde que aumentou o interesse de Morrissey.

André conheceu Oscar em Paris em 1891 e se sentiu completamente atormentado por ele. Na época, Gide, aos 22 anos, havia acabado de publicar seu primeiro romance, *The Notebooks of Andre Walter*, enquanto Wilde, de 36 anos, já tinha várias obras na carreira e na época colhia os frutos da comoção causada por *O Retrato de Dorian Gray*. A extensão da corrupção mental de Gide ficou documentada em uma carta ao poeta Paul Valéry: “Wilde está determinado a matar o que restou de minha alma...”.

Eles voltariam a se encontrar em Florença, três anos depois, e mais tarde na Argélia em 1895, onde Wilde e seu amante, Lord Alfred “Bosie” Douglas, apresentaria Gide aos serviços pessoais de garotos árabes da região. Naquela época, os rumores sobre o relacionamento de Wilde e Bosie se espalhavam pela Inglaterra. Gide ficava surpreso com a indiscrição de Wilde e temia a inevitável consequência. De Argel, ele escreveu para a mãe: “Wilde! Wilde! Não existe vida mais trágica do que a dele! Se ao menos ele fosse mais cuidadoso – se ele fosse capaz de ser cuidadoso – ele seria um gênio, um grande gênio”.

Wilde serviria de inspiração para o decadente Menalque no romance de Gide de 1897 *Les Nourritures Terrestres* (“Os Frutos da Terra”), escrito enquanto Oscar estava na cadeia. Enquanto isso, Gide havia tentado, de modo parecido buscar, salvação na vida familiar normal ao encontrar uma esposa, mas não conseguiu consumir o casamento. Quando os escritores voltaram a se encontrar em Berneval, França, Gide ficou com vergonha pelo grau da decadência de Wilde. A última vez em que se comunicaram foi em Paris, quando Oscar escreveu a André implorando por dinheiro, que ele se sentiu obrigado a enviar.

Em 1902, dois anos depois da morte de Wilde, Gide retomou o pseudônimo Menalque para *L'Imoraliste* ("O Imoral")²⁶. Mais tarde, ele escreveria uma biografia curta e muito pessoal de Oscar, ainda um tema de debates entre alguns estudiosos de Wilde que duvidam da veracidade dos relatos de Gide. Em 1909, ele distribuiu por conta própria e para poucos um texto corajoso, porém potencialmente prejudicial a si mesmo, chamado *Corydon*, defendendo com veemência a homossexualidade. Quando o texto finalmente foi publicado em 1920, seus amigos ainda temiam que pudesse lhe causar "muitos problemas", mas quando morreu, em 1951, aos 82 anos, Gide havia recebido um prêmio Nobel de Literatura e era reverenciado como uma das vozes mais influentes da literatura francesa moderna. [184, 313, 318]

"Girl Afraid" (Morrissey/Marr), Lado B de "HEAVEN KNOWS I'M MISERABLE NOW" (1984). Mais uma reflexão pessimista de Morrissey a respeito de relacionamentos heterossexuais convencionais. "Girl Afraid" foi lançada como uma peça em um ato no qual rapaz e moça falam alternadamente sobre suas reservas em relação ao outro. Como o cantor explicou mais tarde à imprensa, "'Girl Afraid' simplesmente insinuava que, mesmo dentro de relacionamentos, não existe a certeza real, e ninguém sabe como o outro se sente. As pessoas acreditam simplesmente que, por terem essa comunhão firme com outra pessoa, os dois se tornarão um só, algo que eu detestava".

O título foi retirado do filme de 1943 de Bette DAVIS *Uma Velha Amizade*, a respeito de duas amigas que sem querer se tornam autoras concorrentes: logo após o começo do filme, *Girl Afraid* aparece em meio a um monte de textos escritos apenas por dinheiro pela nênese de Davis, interpretada por Miriam Hopkins. O som cortante de Marr, composto no dia seguinte após a viagem de Ano-Novo para Nova York, na qual estava doente, foi inspirado em sua obsessão na época por Little Richard. "Fiquei pensando: 'Como ficaria um trecho de piano de Little Richard na guitarra?'" , explica. "E foi assim que eu criei." A faixa finalizada foi um exemplo clássico do maravilhoso brilho criativo dos Smiths, amplamente instrumental

com apenas dois versos incisivos. O breve prólogo de Marr parece zombar de um deus que lhe deu apenas dez dedos, uma levada delicada e acelerada produzida com sua palheta e que quase foi trocado por uma introdução vocal alternativa. [17, 167, 535]

Gilbert & George, Apesar de Morrissey ter relacionado Hannah GLUCKSTEIN como sua artista preferida, ele também expressou predileção pelo trabalho conceitual e performático da dupla engravatada e de expressão vazia formada por Gilbert Proesch (o baixo) e George Passmore (o magro e alto de óculos). Mais conhecidos pelas montagens de fotos usando designs simétricos reminiscentes de vitrais e normalmente mostrando imagens deles mesmos, o trabalho de Gilbert & George muitas vezes criou polêmica, uma das maiores com a série de 1996 "Naked Shit Pictures". Além de fluidos corporais, os temas recorrentes na arte deles eram religião, palavrões, morte, doença mental, sexo e identidade nacional. Apesar da origem italiana de Gilbert, na dupla eles são dois arquetípicos ingleses excêntricos. Sempre impecavelmente vestidos com ternos e gravatas bacanas, durante trinta anos eles tomaram café da manhã todos os dias no mesmo café do leste de Londres. Sem dúvida, o fascínio de Morrissey por Gilbert & George tem mais a ver com sua existência diária como obras de arte vivas no verdadeiro sentido "wildeano" do que com qualquer uma de suas criações, mesmo desconfiando de que a famosa dancinha que eles faziam ao som do sucesso de Dave Dee, Dozy, Beaky, Mick & Tich, de 1966, "Bend It!", satisfaça seu gosto pelo absurdo. [111, 175]

"Girl Least Likely to" (Morrissey/Rourke), Lado B de "NOVEMBER SPAWNED A MONSTER" (1990). Voltando ao tema da ambição frustrada abordado em "FRANKLY, MR. SHANKLY" e "YOU JUST HAVEN'T EARNED IT YET, BABY", dessa vez Morrissey assumiu uma atitude mais condescendente e cômica, como ele disse, "em relação àquele seu

amigo que realmente acredita estar à beira de fazer sucesso, mas, secretamente, você sabe que não vai acontecer". Anos mais tarde, ele também confessou que os alvos da letra na vida real "imediatamente" se reconheceram, o que deu origem a uma "briga feia" com o cantor. "Eu me arrependo por não ter sido mais discreto", confessou, "mas que se dane!". O aspecto mais peculiar da canção é sua música: foi escrita por Andy Rourke, mas seguindo abertamente o padrão de acordes de "Only to Other People", faixa de 1962 de um grupo de garotas de Nova York, The Cookies, cuja música "I WANT A BOY FOR MY BIRTHDAY" foi interpretada brevemente pelos Smiths antes de sua entrada no grupo no outono de 1982. Gravada no Hook End no inverno de 1989, teoricamente, "Girl Least Likely to" deveria ter sido uma das faixas do álbum BONA DRAG, mas tornou-se um lado B acima da média. [28, 138, 422]

"Girlfriend in a Coma" (Morrissey/Marr), 15o single dos Smiths (do álbum STRANGWAYS, HERE WE COME), lançado em agosto de 1987, chegou ao 13o lugar da parada britânica. Single mais curto dos Smiths, a audaciosa "Girlfriend in a Coma" concentrou o gênio pop de Morrissey e de Marr em apenas dois minutos e dois segundos. Dentro dessa mínima escala de tempo, o cantor apresenta um melodrama rico em pesar na sala de espera de um hospital, a preocupação com a namorada se aproximando dos portais da morte depois de um acidente não especificado. O cenário era muito parecido ao de outras músicas sobre morte do começo dos anos 1960, como "Tell Laura I Love her", de Ricky Valance, na qual um corredor mutilado pede o amor eterno de sua noiva em seu suspiro final. O que torna "Girlfriend in a Coma" tão eficiente é a sinceridade honesta da raiva de Morrissey; atormentado pelas lembranças de culpa de brigas antigas, quando "ele sentia vontade de estrangulá-la", pergunta aos médicos, com nervosismo, a respeito de suas chances de recuperação e é incapaz de vê-la até perceber que "é sério". Em meio ao desespero, ele também consegue murmurar o que mais parece uma vaga imitação do sucesso americano de 1965 do The 4 Seasons "Bye Bye Baby" (que em 1975 chegou ao primeiro lugar da parada britânica na gravação do The Bay City Rollers).

A narrativa desesperada foi contrabalançada pela guitarra delicada e ondulante de Marr. Marcando algo inédito nos Smiths, a música foi inspirada em uma faixa de reggae, o *cover* de 1970 da canção de Nina Simone "Young, Gifted and Black" de Bob (Andy) & Marcia (Griffiths). "Eu e Morrissey adorávamos essa música", diz Marr, "por isso 'Girlfriend in a Coma' tentou captar esse espírito. Se você prestar atenção aos arranjos de cordas nas duas, pode ser que perceba". Os arranjos de cordas de Marr, que de fato se parecem bastante, foram criados por sintetizadores e creditados à fictícia ORCHESTRAZIA ARDWICK.

Enquanto Morrissey cantava para a namorada em coma, Michael Jackson ocupava o posto número um da parada com "I Just Can't Stop Loving you": aí se encontra o brilho criativo dos Smiths em sua essência. Mas quando foi lançada, os Smiths já tinham terminado. Sem Marr, e com Rourke e Joyce no limbo, Morrissey levou o bastão adiante em um vídeo gravado às pressas por Tim Broad, misturando um falso show com imagens do filme de 1963 *THE LEATHER BOYS*. Para sua evidente consternação, não chegou a figurar entre as dez primeiras posições da parada do Reino Unido: em uma carta para Stephen STREET, ele reclamava do fato de que nas paradas de meio de semana a canção havia chegado à sétima posição. Essa decepção e a situação problemática com os Smiths na época não fizeram com que ele gostasse menos da canção. Cinco anos mais tarde, Morrissey citou "Girlfriend in a Coma" como uma de suas faixas preferidas. [17, 19, 38, 404, 524]

gladiolo, Flor mais associada aos Smiths, escolhida por Morrissey para os primeiros shows, participações em programas de televisão e sessões de foto da banda. Ver o verbete principal FLORES.

"Glamorous Glue" (Morrissey/Whyte), Do álbum YOUR ARSENAL (1992). Ao voltar à paisagem urbana devastada da era pós-THATCHER de "THE QUEEN IS DEAD", Morrissey lamenta uma classe operária britânica anestesiada que rapidamente foi perdendo sua identidade diante da americanização. Para alguns, o único meio de fuga mental desse ambiente assustador e insensível é o abuso solvente – a

“Glamorous Glue” do título. O sentimento não era muito diferente do imortal rosnado radical dos RAMONES “Now I Wanna Sniff Some Glue”, apesar de cheio de ironia política. Ao falar sobre o refrão clímax da faixa, no qual sugere que Los Angeles assumiu precedência cultural em relação a Londres na Inglaterra, Morrissey culpou a imprensa. “A imprensa britânica é obcecada por Los Angeles”, lamentou. “É muito deprimente, e também acho triste.”

Musicalmente, seu riff foi um retorno ao toque glam sujo e mais pesado de “PANIC”, dos Smiths, incluindo até uma passagem com *slide guitar*. A produção de Mick RONSON garantiu um toque forte de anos 1970, uma levada bem dançante inspirada em “The Jean Genie”, de BOWIE, enquanto a ponte da música lembrava “The Slider”, de BOLAN. Apesar de um vídeo promocional da canção ter sido filmado em Chicago, “Glamorous Glue” não foi lançada como um single embora estivesse entre as melhores faixas pesadas de Your Arsenal. [45]

Gluckstein, Hannah, Pintora preferida de Morrissey, mais conhecida por sua assinatura abreviada, Gluck. Nascida na dinastia judia abastada do norte de Londres, que estabeleceu o império de restaurantes J. Lyons & Co., Gluckstein se rebelou contra as raízes privilegiadas de modo espetacular. Lésbica óbvia e desinibida, depois de fugir de casa para se tornar pintora, ela voltou a Londres aos vinte e poucos anos, usando terno masculino, cabelo curto, fumando um cachimbo e dizendo se chamar “Peter”: não se esqueça de que isso foi em 1918. Sua prima em primeiro grau, mas afastada, a atriz YVONNE MITCHELL, resumiu sua condição de ovelha negra da família em seu romance autobiográfico velado *The Family*, no qual Gluckstein foi representada por “Frances”, “... que havia fugido de casa para usar calças e pintar. Ela sempre tinha sido uma filha difícil... chegou ainda mais longe em sua rebeldia ao assinar seus quadros como *Frank*”.

No começo, Gluckstein não conseguia se decidir entre cantar e pintar. Mais tarde comentou que ver por acaso um retrato feito por John Singre Sargent do violinista Joseph Joachim “foi um baque”, e isso a convenceu a seguir a carreira de pintora. Artista muito

talentosa, seus retratos tinham um realismo extraordinariamente quente e quase fotográfico. Outros, como o do ator Ernest Thesiger (ver CASA SINISTRA, A) eram mais estilizados. Seu trabalho mais famoso, "Medallion", a mostra com sua amante casada, Nesta Obermer, juntas de perfil. A própria Gluckstein o chamava de retrato "YouWe" (VocêNós), uma comemoração da cerimônia privada de "casamento" lésbico com Obermer em 1935, na qual elas trocaram alianças. Ela também foi uma pintora talentosa de paisagens e naturezas-mortas, criando uma série de quadros de flores, muitos deles sugestivamente eróticos em seus arranjos ginecológicos de pétalas em flor e estames eretos. Sua musa era a florista e escritora Constance Spry, outra de suas amantes.

Entre as outras conquistas de Gluckstein estava a invenção da "estrutura Gluck", usada para exibir todos os seus trabalhos; o quadro fica no centro de três painéis equiangulares colocados um acima do outro em ordem decrescente de tamanho, fazendo com que a imagem pareça se "projetar" da parede. Ela também teve uma participação no escândalo do desenterro dos ossos de Yeats, mas sua grande luta foi contra os fabricantes de tinta britânicos. Enfurecida pela baixa qualidade das tintas a óleo do pós-guerra, que perdiam a cor depois de aplicadas e criavam um "efeito camurça" baço nas telas, Gluckstein passou mais de uma década lutando pelo estabelecimento de um padrão de qualidade britânico para as tintas a óleo. Acabou vencendo a disputa, mas à custa da própria arte: a "guerra da tinta" a consumiu de tal forma que no processo ela deixou passar anos de criatividade.

Gluckstein morreu em 1978, com idade propecta de 82 anos, deixando apenas uma centena de quadros. Muitos outros tinham sido queimados em 1936, quando ela destruiu intencionalmente obras de arte e outros pertences pessoais em seu estúdio em Hampstead em uma tentativa de se livrar de "fantasias insistentes" de seu passado. Sua tela final foi completada em 1973, uma natureza-morta sombria de uma cabeça de peixe que ela havia encontrado na praia de Worthing quatro anos antes intitulada "Rage, Rage Against the Dying of the Light" ("Ira, Ira Contra a Morte da Luz"), uma frase retirada do poema de Dylan Thomas, "Do not go

Gentle Into that Good Night”, que o poeta fez para o pai à beira da morte. Ao refletir sobre seu simbolismo, ela escreveu: “Vivo diariamente com a morte e o envelhecimento, e isso é belo e calmante”. Gluckstein era um espírito rebelde e sexualmente livre e uma grande artista transmitindo as intensidades emocionais do amor e da morte com rara lucidez, por isso é fácil entender por que despertou o interesse de Morrissey. Infelizmente, a maior parte de seu trabalho continua em coleções privadas, exceto dois quadros, incluindo um autorretrato de 1942, exibido na coleção principal da National Portrait Gallery, de Londres. Gluckstein é o tema de uma única biografia, a ótima *Gluck*, de Diana Souhami, com a qual Morrissey posou na capa da *Record Mirror* no começo de 1989. [141, 148, 175, 339, 377]

Golden Girls, The, Ver ARTHUR, Beatrice.

“Golden Lights” (Lynn Ripley), Lado B de “Ask” (1986). Originalmente um sucesso modesto de TWINKLE, em 1965, a versão dos Smiths de “Golden Lights” (a primeira regravação que fizeram) é, sem dúvida, a pior coisa que eles já gravaram. Não é culpa da canção em si. Escrita por Twinkle e inspirada em seu relacionamento com Dec Cluskey, do The Bachelors, “Golden Lights” é uma parábola pop delicada a respeito de uma jovem deixada pelo namorado volúvel quando ele de repente se torna um cantor famoso. “You made a record, they liked your singing/All of a sudden my phone stops ringing” (“Você fez um disco, eles gostaram de seu jeito de cantar/De repente meu telefone parou de tocar”). Em relação ao tema, a perspectiva crítica a respeito da fama complementava perfeitamente o repertório existente dos Smiths (por exemplo, “FRANKLY, MR. SHANKLY”), enquanto sua melodia simples oferecia amplo espaço para ser reinventada. “Eu me lembro de ter pensado que poderia ter sido ótima”, afirma o produtor John PORTER. “A mixagem nos monitores estava ótima e ficava cada vez melhor. Mas vi que Mozzer estava ali, não gostando nem um pouco. Ele só queria que ela ficasse esquisita, o que aconteceu no fim. Ela foi estragada de propósito e eu não entendi por quê.”

A mixagem original de Porter deu à canção um toque sul-americano sutil, com violão, bandolim e vocais harmônicos de Kirsty MACCOLL. Insatisfeito com o resultado, Morrissey a levou a Stephen STREET, que foi instruído a adaptá-la às especificações indecifráveis do cantor. O que apareceu mais tarde no single de 12 polegadas de "Ask" era completamente horrendo. "Acabou como uma 'Octopus's Garden', dos BEATLES, estragada", observa Rourke, que, assim como Joyce, não participou da faixa. Porter tocou o baixo, e um *loop* eletrônico simples de bateria manteve o ritmo. A mixagem finalizada escondia qualquer sutileza instrumental em meio a uma nuvem de efeitos desnecessários, dando a impressão de que Morrissey cantava como se estivesse tentando engolir uma grande quantidade de pudim. Muitos anos depois, ele defendeu sua decisão de dar à canção um toque frívolo de "perversidade divertida". Pode ter sido perverso, mas a versão de "Golden Lights" dos Smiths ainda é um horror intolerável – e o fato de, mais tarde, ter recebido a honra de fazer parte da coletânea LOUDER THAN BOMBS ainda é algo que escapa à compreensão humana. [7, 13, 17, 27, 29, 245]

gosto de mel, Um (A Taste of Honey) Ver DELANEY, Shelagh.

"Good Looking Man About Town" (Morrissey/Whyte), Lado B de "YOU HAVE KILLED ME" (2006). Uma passada simpática e leve pelo conhecido terreno do desejo reprimido. Morrissey zomba de um solitário estudioso cujo sucesso acadêmico não compensa o desejo não satisfeito de ir para a cama com o rapaz que dá título à canção. Mas apesar de toda a provocação, o cantor logo lamenta sua própria solidão noturna, sua esperança de um dia encontrar o amor que escorrega entre seus dedos como grãos de areia. Entre as melhores de RINGLEADER OF THE TORMENTORS, a melodia serpenteante de Whyte foi impregnada de um perfume de incenso do Oriente Médio parecido com o de "I WILL SEE YOU IN FAR-OFF PLACES".

Greatest Hits, A coletânea dos maiores sucessos de Morrissey, lançada em fevereiro de 2008, chegou ao 5o lugar na parada do Reino Unido. Faixas: "FIRST OF THE GANG TO DIE", "IN THE FUTURE WHEN ALL'S WELL", "I JUST WANT TO SEE THE BOY HAPPY", "IRISH BLOOD, ENGLISH HEART", "YOU HAVE KILLED ME", "THAT'S HOW PEOPLE GROW UP", "EVERYDAY IS LIKE SUNDAY", "REDONDO BEACH", "SUEDEHEAD", "THE YOUNGEST WAS THE MOST LOVED", "THE LAST OF THE FAMOUS INTERNATIONAL PLAYBOYS", "THE MORE YOU IGNORE ME, THE CLOSER I GET", "ALL YOU NEED IS ME", "LET ME KISS YOU", "I HAVE FORGIVEN JESUS".

Seu primeiro grande lançamento para o selo especialmente ressuscitado DECCA, o disco de nome simples *Greatest Hits*, comemorou os 20 anos de carreira solo de Morrissey e, surpreendentemente, foi sua primeira coletânea autorizada no Reino Unido (à exceção de *Suedehead – The Best of Morrissey*, de 1997, uma antologia de singles lançada pela EMI quase simultaneamente ao lançamento de *MALADJUSTED*, pela Island). Lançado quatro anos depois de sua volta em 2004, ele ofereceu uma boa oportunidade para comemorar a chegada recente ao Top 10 de *YOU ARE THE QUARRY* e *RINGLEADER OF THE TORMENTORS*, ao lado dos maiores sucessos pós-Smiths dos anos 1980 e 1990, e a inclusão de duas novas faixas – o single da época "That's how People Grow up", e o seguinte, "All you Need is me".

A seleção das faixas foi muito criticada na imprensa, uma vez que muitas músicas foram retiradas de *Quarry* e de *Ringleader* com apenas poucos singles anteriores. Mas, tecnicamente falando, das 15 faixas, e excluindo as duas novas, em termos de posição na parada, 11 das 13 restantes foram, de fato, os maiores sucessos de Morrissey no Reino Unido até hoje. As duas surpresas foram "In the Future when All's Well" (17o lugar) e "I Just Want to See the Boy Happy" (16o lugar), que deveriam, por direito, terem sido substituídas por "INTERESTING DRUG" (9o lugar) e "NOVEMBER SPAWNED A MONSTER" (12o lugar). "ALMA MATTERS" (16o lugar) e "WE HATE IT WHEN OUR FRIENDS BECOME SUCCESSFUL" (17o lugar) quase foram incluídas. Mais estranho ainda, suas duas novas faixas inéditas ressurgiriam mais de um ano depois em *YEARS OF REFUSAL*; uma circunstância

bizarra, possivelmente até única, por meio da qual dois singles aparecem em uma coletânea de maiores sucessos antes de entrar em um disco de estúdio.

Por fim, Greatest Hits não foi o brilhante salto para a glória que poderia ter sido, e seu fraco desempenho nos Estados Unidos (com a baixa posição de 178º lugar) foi motivo suficiente para Morrissey mudar de gravadora nos Estados Unidos no ano anterior a *Years of Refusal*. A sequência irregular pelo menos foi compensada pela embalagem suntuosa, incluindo uma foto de arquivo do “bumbum de Morrissey”, de Jake WALTERS, além de uma edição limitada de CDs, com um disco de bônus, *Live at the Hollywood Bowl*.

Greer, Germaine, Ver FEMINISMO.

Guinness, Alec, Ator britânico camaleônico cujo papel na comédia dos estúdios Ealing *O Quinteto Era de Cordas*, de 1955, foi citado por Morrissey como um de seus desempenhos favoritos no cinema. Nascido em Maida Vale, Londres, Guinness recebeu sua primeira oportunidade do diretor David Lean, que o escalou para a adaptação de 1947 de *Grandes Esperanças*, de DICKENS, com John MILLS, e novamente no ano seguinte, como Fagin em *OLIVER TWIST*, outro filme favorito de Morrissey. Em *As Oito Vítimas*, de 1949, a primeira de quatro comédias dos estúdios Ealing, ele exibiu todo o seu brilho cheio de energia fazendo todos os oito papéis da condenada dinastia D’Ascoyne. *The Lavender Hill Mob* e *O Homem do Terno Branco*, ambos de 1951, confirmaram seu talento para a comédia dramática, assim como sua homenagem sinistra a Alistair SIM em *O Quinteto era de Cordas* foi exagerada para aumentar o terror. Ele interpretou papéis mais fortes depois, nos sucessos de Lean indicados ao Oscar *A Ponte do Rio Kwai*, *Lawrence da Arábia* e *Doutor Jivago*, apesar de ainda ser lembrado como o recluso jedi Obi Wan Kenobi, “a única esperança” do universo na trilogia original de *Guerra nas Estrelas*.

Um dos aspectos mais curiosos a respeito da vida de Guinness foi seu suposto encontro sobrenatural com James DEAN. A história conta que, certa noite, Guinness estava com dificuldades para encontrar uma mesa livre em um restaurante em Hollywood quando foi

localizado por Dean, que o convidou para se sentar com ele. Antes de se sentarem, Dean insistiu em mostrar a ele seu novo Porsche prateado estacionado do lado de fora. “Uma coisa estranha tomou conta de mim”, Guinness lembrou mais tarde. Ele disse a Dean para não dirigir o carro porque, se dirigisse, morreria em uma semana. Isso foi no dia 23 de setembro de 1955. Exatamente uma semana depois, Dean morreu ao volante daquele automóvel. “Foi uma experiência muito, muito esquisita e assustadora”, disse Guinness, que morreu em agosto de 2000, aos 86 anos. [168, 520, 528, 537]

“Groovin’ with Mr. Bloe”, *Soul* instrumental com levada de gaita do misterioso Mr. Bloe, é considerado por Morrissey um de seus singles preferidos e alcançou o 2o lugar na parada britânica em junho de 1970. “Eu o comprei quando tinha 11 anos e não havia uma foto de Mr. Bloe na capa e ninguém nunca descobriu a identidade dele”, explicou. “Acreditava-se que o Mr. Bloe era holandês e que não gravou mais nada depois de ‘Groovin’’. Mas é um disco surpreendente. Eu me lembro de ter ficado fascinado com o Mr. Bloe quando assisti ao *TOP OF THE POPS*. Durante a contagem regressiva da parada, eles costumavam ilustrar todas as canções com uma foto da banda ou do artista, mas quando chegavam em Mr. Bloe, não havia nada. Não havia fotos dele.”

Correndo o risco de estragar o mistério, Mr. Bloe foi um projeto de pouca duração do pianista britânico Zack Laurence com gaita de Harry Pitch, que mais tarde faria a trilha do sitcom da Bbc *Last of the Summer Wine*. O pseudônimo Mr Bloe veio do instrumental em si, originalmente o lado B de “Make Believe”, um single de 1969 do grupo de pop psicodélico Wind, criação do produtor e compositor americano Bo Gentry (o original do Wind, na verdade, é uma gravação melhor do que a regravação de Mr. Bloe). De modo estranho, apesar de obcecado pelo *Top of the Pops*, Morrissey não mencionou – ou pode ser que nunca tenha visto – a única participação de Mr. Bloe no programa com um gaitista usando um cocar de índio americano e um bobo da corte no baixo. Johnny

Marr também já mencionou “Groovin’ with Mr. Bloe” como um dos favoritos dele e de Morrissey, na época da gravação de STRANGEWAYS, HERE WE COME, possivelmente até inspirando a gaita pesarosa não tão diferente do final de “I WON’T SHARE YOU”. [19, 48]

[26](#). Foi o papel de James Dean como um menino árabe em fevereiro de 1954, na adaptação da Broadway de *O Imoral*, de Gide, que chamou a atenção do diretor de *Vidas Amargas*, Elia Kazan, e foi o passaporte do ator para Hollywood.

h

“Hairdresser on Fire” (Morrissey/Street), Lado B de “SUEDEHEAD” (1988). “Uma canção muito simples a respeito de tentar arranjar um cabeleireiro” foi como Morrissey descreveu essa canção autobiográfica frívola: durante o período em que a canção foi escrita, o cantor vivia em um apartamento perto de “Sloane Square”, em Chelsea. A letra indica um fascínio erótico com “o poder” que o cabeleireiro tem na ponta dos dedos – capaz de destruir ou de salvar sua aparência com apenas uma picotada despreocupada – suavizado apenas por sua irritação por não conseguir marcar um horário na agenda lotada do profissional.²⁷

“Para mim, foi apenas mais uma dessas canções com personagens”, diz Stephen STREET. “Na época, Morrissey também se sentia da mesma maneira. É por isso que a faixa nunca entrou em VIVA HATE.” Muitas pessoas se ressentiriam da decisão de deixar a animada e dançante “Hairdresser on Fire” fora do disco, principalmente por causa de sua forte melodia, do arranjo de cordas suntuoso de John Metcalfe e seu refrão memorável com sinos de casamento. Dias antes da prensagem das primeiras cópias de divulgação de Viva Hate, a EMI tentou convencer Morrissey e Street a mudar a lista de faixas, mas não obteve sucesso. Apenas com a compilação de 1990 BONA DRAG, esse lado B popular receberia um posto mais digno. [25, 39, 71]

“Half a Person” (Morrissey/Marr), Lado B de “SHOPLIFTERS OF THE WORLD UNITE” (1987). A melhor das três letras dos registros de viagem de norte a sul escritas por Morrissey durante o ano de 1986 (depois de “IS IT REALLY SO STRANGE?” e “LONDON”), “Half a Person” continua entre as canções mais belas que os Smiths gravaram. “Sem dúvida uma das melhores coisas que nós já escrevemos”, concorda Marr. “Foi totalmente improvisada na escada dos estúdios Mayfair em Primrose Hill enquanto fazíamos ‘YOU JUST HAVEN’T EARNED IT YET,

BABY'. Eu já tinha os acordes e Morrissey havia feito a parte dele de um dia para o outro, por isso nos sentamos na escada e ela nasceu. Um momento maravilhoso, e provavelmente o melhor momento da parceria entre Morrissey e eu. Estávamos muito próximos, praticamente encostados. Percebi que ele meio que me incentivava, querendo ver o que eu ia tocar. Então, consegui ver que ele pensava: 'Isso é exatamente o que esperei que você fizesse'. Foi um momento fantástico e compartilhado."

Estranhamente, Morrissey foi sincero o suficiente para revelar que o relato em primeira pessoa da canção a respeito de um adolescente tímido e retraído que persegue uma mulher por seis anos, mas é sempre rejeitado, foi "absolutamente verdadeiro" e que a mulher por quem se interessava "existe". A mudança para Londres especificada no refrão também teve origem em sua própria biografia. "Eu me mudei para Londres quando tinha 17 anos", confessou Morrissey. "Aguentei sete ou oito dias. Levei tudo o que eu tinha naquelas malas enormes, e foi uma experiência terrível."

Devido às referências prévias de Morrissey ao livro *FROM REVERENCE TO RAPE*, de Molly Haskell, é possível que o título "Half a Person" tenha sido retirado de uma frase do mesmo livro apesar de, por uma estranha coincidência, a frase também aparecer no romance de John Fowles, *O Colecionador*, filmado com Terence Stamp, que rendeu a imagem da capa de "WHAT DIFFERENCE DOES IT MAKE?"; diferentemente de Haskell, Morrissey nunca mencionou Fowles como um de seus autores preferidos, e não existe evidência que sugira que ele tenha lido o livro de um filme que considerou publicamente "bem sexista e questionável".

Mas pode ser que o espectro de Stamp tenha inspirado a referência ao YWCA (Young Women's Christian Association). No filme de 1962, *Mentira Infamante*, Stamp interpreta um jovem valentão que vai para Paris em uma excursão da escola. Quando o grupo volta a Londres e se vê sem hotel, Stamp provoca seu professor (Laurence Olivier) dizendo que todos "deveriam ir ao YWCA".²⁸ Também pode ser que a letra final de Morrissey tenha sido uma referência intencional a "That's the Story of my Life", do The Velvet Underground, do terceiro disco epônimo de 1969.

“Half a Person” também oferece um ótimo exemplo do uso incomum que Morrissey faz das palavras. Em vez de seguir o mesmo ritmo da levada acústica e suave de Marr, ele não respeita o começo e o final de refrões e versos. Se você imaginar a canção sem a letra, a parte do refrão fica bem curta, terminando no ponto em que Morrissey canta “YWCA”. Um cantor convencional interromperia o refrão ali e voltaria à melodia que havia sido estabelecida no verso de abertura. Morrissey faz exatamente o contrário, continuando seu refrão (a parte “I like it here/Can I stay?”), apesar de Marr já ter voltado a tocar os acordes do primeiro verso. Tais impulsos nada ortodoxos foram essenciais para a mágica e para o esplendor frágil dos Smiths, em especial em “Half a Person”. [17, 19, 58, 138, 430, 469, 555]

Hall, Radclyffe, Ver *O POÇO DA SOLIDÃO*.

“Hand in Glove” (Morrissey/Marr), O single de estreia dos Smiths, lançado em maio de 1983, alcançou apenas o 126o lugar na parada do Reino Unido. Astro da capa: George O’MARA. Uma versão remixada apareceu mais tarde no álbum THE SMITHS (1984).

Jura de devoção e sacrifício pessoal em nome de um amor idealizado obscurecido apenas pela crença pessimista de que a união será breve, “Hand in Glove” foi a trilha sonora do início da produtiva parceria de Morrissey e Marr. Escrita em janeiro de 1983, aproximadamente seis meses depois que começaram a trabalhar juntos, a canção foi uma afirmação romântica do começo dos Smiths e também profética a respeito do fim, destinados a se separarem em menos de cinco anos. Das dezenas de letras de Morrissey que se acredita serem sobre Marr, “Hand in Glove” é a mais óbvia possível. “Até mesmo eu achei que ela fosse sobre nós dois quando a fizemos”, admite Marr, “simplesmente porque estávamos passando muito tempo só nós dois juntos na época”.

Como parece adequado a uma canção de tamanha magnitude, a letra de “Hand in Glove” é um mito grego em si. Certa noite úmida e chuvosa em um domingo de janeiro, Marr e Angie, sua namorada, estavam visitando os pais dele em Wythenshawe. “Resolvi visitar

meu irmão mais novo”, relembra Marr. “Encontrei um violão velho que eu havia deixado lá e comecei a tocar os acordes. O som era quase um funk. Pensei: ‘Estou criando algo aqui’. Angie disse para mim: ‘Está muito bom’. Então, procurei algo para gravar aquela melodia, mas não achei nada.”

Marr sabia que o gravador mais próximo que podia arranjar estava a 10 quilômetros dali: na casa número 384 da Kings Road, Stretford, para ser mais preciso. “Eu precisava de um gravador”, diz Marr, “por isso tive de ir à casa de Morrissey, apesar de não saber se ele estaria ali ou não”.

Para a sorte de Marr, Angie estava com o fusca de seus pais. “Nós costumávamos andar com aquele carro por aí quando não tínhamos para onde ir. Com muita frequência, era onde eu praticava a gaita enquanto ela dirigia, o que, pensando bem, devia ser bem irritante!”. Enquanto Angie o levava a Stretford, Marr continuou tocando em cima da nova melodia. “Eu estava tentando não mudar nem me esquecer dela, e então Angie de repente me disse: ‘Deixe mais parecida com o Iggy’. Então, por causa daquele trajeto no carro e dos gritos dela, comecei a tornar os acordes mais parecidos com o som de Raw Power [de Iggy & The Stooges]. Finalmente, chegamos à casa de Morrissey. E ele disse: ‘Oi, e aí?’. Ele não estava me esperando. Foi algo meio ‘Domingo à noite! Sem avisar!’. Mas, mesmo assim, fizemos uma fita com o riff. Então, a gênese de “Hand in Glove” se metamorfoseou em algum ponto da rodovia M56.”

Morrissey disse ter escrito a letra na mesma noite, em apenas duas horas. Descrevendo seu tema de “solidão completa”, ele explicou: “Foi importante para mim que houvesse algo fortemente poético nela, no sentido lírico, e ao mesmo tempo, alegre. Ser fortemente poético e alegre era, sempre pensei, muito difícil porque são duas emoções extremas, e eu queria uni-las”.

Sozinho em seu quarto em Stretford, “cercado por muitas palavras”, no quebra-cabeça de “Hand in Glove” há partes identificáveis da coleção de livros e discos de Morrissey. O final “I’ll probably never see you again” (“Provavelmente nunca mais vou ver você”) aparece nas duas peças publicadas de sua mentora lírica, Shelagh DELANEY, *Um Gosto de Mel* e *The Lion in Love*. Também é

possível que a faixa do álbum de 1971 de Buffy SAINTE-MARIE, "Bells", escrita por Leonard Cohen (que mais tarde gravaria sua versão como "Take this Longing"), tenha sido outra fonte em seu verso: "Everything depends upon how near you *sleep* to me" ("Tudo depende da distância que você *dorme* de mim"). Levando em conta sua obsessão com o sucesso de 1967 Sandie SHAW "You've not Changed", não é à toa que se imagina que aquela frase de Morrissey a respeito de trapos tenha a ver um pouco com a parte da canção que diz "If you wore rags, you'd still look good to me" ("Mesmo se você vestisse trapos, eu ainda a acharia bonita").

Morrissey, mais tarde, diria que o trecho "hidden by rags" ("escondido por trapos") era seu "verso favorito", explicando: "[é] como me sentia quando não podia comprar roupas e me vestia com trapos, mas não me sentia mentalmente empobrecido. A inspiração? Apenas a ideia de pessoas dando grande importância ao que têm e como se vestem e a esse sentido materialista de valor que é totalmente redundante. É aquele velho *cliché* de que uma pessoa é o que tem dentro de si".

Cinco dias depois da visita surpresa de Marr, Morrissey mostrou a canção durante um ensaio do grupo. Marr relembra: "Quando ouvimos o vocal, dissemos: 'Uau!' A partir de então, sempre soubemos que seria o primeiro single". Antes mesmo da estreia ao vivo no Hacienda, em Manchester, no começo de fevereiro, a conclusão de que "Hand in Glove" era a faixa mais forte deles era unanimidade na banda. "Como se aquelas quatro pessoas *tivessem* de tocar aquela música", refletiu depois Morrissey. "Ela era muito essencial. Aquelas palavras tinham de ser cantadas."

Bancada por Joe Moss por £250, "Hand in Glove" foi gravada no último fim de semana de fevereiro no estúdio Strawberry, de Stockport, onde lendas da música de Manchester como BUZZCOCKS, Joy Division e os donos do estúdio, 10cc, já tinham passado. O "estilo Iggy" da música de Marr, parecido com o riff de James Williamson em "Gimme Danger", de Raw Power, nunca ficou totalmente óbvio em sua execução, seus acordes tristes, porém agressivos, interrompidos pelo baixo firme de Rourke e os pratos barulhentos da bateria de Joyce. Depois do barítono endurecido das

primeiras demos dos Smiths, em "Hand in Glove" Morrissey finalmente encontrou sua verdadeira voz: crua na intensidade, precisa na dicção, um brilho de esperança emanando de um monte de cinzas de desespero. Um clima ainda mais melancólico foi dado pela gaita fantasmagórica de Marr, intencionalmente ou não, oferecendo um paralelo com o single de estreia de seus queridos antecessores do norte, "Love me do", dos BEATLES, de 1962.

Essa mesma gravação de "Hand in Glove" nos estúdios Strawberry foi usada para cortejar a gravadora ROUGH TRADE, que a lançou como o single de estreia dos Smiths naquele mês de maio. "Deve ser ouvida por todos", declarou Morrissey. "Deve ser traduzida em todos os idiomas. Eu gosto muito dessa música. Parece ser a trilha sonora de toda a minha vida. Parecia que tudo o que eu havia feito antes de 'Hand in Glove' tinha sido apenas um trabalho para chegar até ela. Eu acho a gravação tão absolutamente perfeita em todos os aspectos que se ela simplesmente desaparecesse, eu ficaria doente, provavelmente para sempre."

Por ser o primeiro lançamento de uma banda nova em uma gravadora independente que ainda não tinha um single no top 40 britânico, "Hand in Glove" não conseguiu alçar os Smiths ao *mainstream* pop; para isso, eles teriam de esperar o trabalho seguinte, "THIS CHARMING MAN". Morrissey nunca conseguiu se recuperar totalmente da decepção comercial, lamentando o destino desta música como a "única tragédia" do grupo. Eles a regravariam com o produtor Troy TATE para o primeiro disco, e então mais uma vez com John PORTER com um arranjo estranhamente alegre, antecipando a futura capa de Sandie Shaw. Insatisfeitos com o resultado, eles decidiram voltar ao original do Strawberry, remixado por Porter para o disco The Smiths, de 1984, substituindo o *fade-in* e o *fade-out* com um começo e um fim abruptos. Com mixagem mais clara, a faixa perdeu um pouco do toque do norte da versão do single, como Morrissey concordaria posteriormente.

Em uma entrevista em 1984, o cantor disse que "Hand in Glove" era a "canção mais especial" que ele e Marr já tinham escrito, um registro de valor pessoal "romântico" que ele esperava que se tornasse uma espécie de "hino". Apesar de não ter conseguido fazer

da música o sucesso que tanto desejava, com o tempo a canção mais do que satisfaz as ambições do cantor e continua sendo um dos trabalhos mais valiosos e essenciais de Morrissey e Marr. Em uma coincidência bizarra, o single de estreia também seria a última canção que os Smiths tocariam ao vivo, o bis final do show de despedida na Brixton Academy, de Londres, em 12 de dezembro de 1986. [12, 17, 19, 65, 258, 270, 275, 301, 424, 406]

“Hand that Rocks the Cradle, The” (Morrissey/Marr), Do álbum *THE SMITHS* (1984). A ordem exata de suas primeiras composições é incerta, mas Marr se lembra de que a primeira música que ele e Morrissey finalizaram foi “The Hand that Rocks the Cradle”. Assim como aconteceu com “*SUFFER LITTLE CHILDREN*”, Morrissey já tinha escrito a letra antes do início da parceria com Marr. O amigo e empresário do *BUZZCOCKS*, Richard Boon, mais tarde lembraria ter ouvido uma demo à capela da canção com uma melodia vocal diferente por volta de 1980.

Apesar de ser uma frase comum, a origem mais provável do título é de um filme mudo de 1917 mencionado no livro de Marjorie Rosen *POPCORN VENUS*, uma das principais referências de Morrissey nas primeiras letras dos Smiths. Estruturalmente, a letra não é típica de Morrissey e, de fato, mais parece um poema musicado do que a letra de uma canção pop. A única explicação misteriosa dada por ele, de que “ela vem de uma relação que eu tive que não envolvia romance”, torna ainda maior o mistério de o quanto de sua própria biografia, se é que há algo, contém essa expressão em primeira pessoa do amor protetor dos pais pelo filho. Em meio à coleção de símiles e imagens aliterativas, ele também inclui um pouco de “*Sonny Boy*”, de Al Jolson, e sua primeira referência a Shelagh DELANEY, repetindo a citação dela da expressão “*rattle my bones*”, de *The Lion in Love*, de Thomas Noel.

Composta no primeiro ensaio deles no quarto no sótão de Marr em Bowdon, no verão de 1982, depois de ver a letra datilografada de Morrissey, o guitarrista sugeriu uma melodia seguindo os moldes da canção “*Kimberly*”, do disco *Horses* da cantora PATTI SMITH. “Eu achava que ela cabia no tempo de ‘*Kimberly*’”, afirma Marr. “Além

disso, era uma base sólida. Patti Smith era um grande modelo para nós. Nós não nos conhecíamos na época, por isso era importante para nós dois que desse certo.” A decisão de Marr de basear a melodia naquela faixa específica de Smith parece um reconhecimento subconsciente de que “Kimberly” também era sobre um bebê (a irmã mais nova de Patti) e tinha o verso “so with one hand I rocked you” (“então, com uma mão, eu balancei você”).

Como a primeira canção original da dupla Morrissey/Marr, a canção também seria a primeira que eles gravaram em estúdio – em uma demo básica gravada e editada no estúdio Decibel, de Manchester, em agosto de 1982, com Dale HIBBERT no baixo e Simon WOLSTENCROFT na bateria – e a primeira que tocaram ao vivo, como a música de abertura do show de estreia de outubro de 1982, no Ritz, de Manchester, com Hibbert e Joyce. Apesar de ter, claramente, a mesma configuração de acordes que “Kimberly”, tanto o riff principal de guitarra quanto a linha de baixo são claramente diferentes. Quando eles a gravaram novamente no verão de 1983 com Troy TATE como a proposta faixa-título de seu disco de estreia, a canção havia assumido uma personalidade melódica mais individual.

De todas as faixas do primeiro disco regravadas com o produtor John PORTER, “The Hand that Rocks the Cradle” foi a mais alterada de todas. O riff original de Marr foi substituído por uma camada mais complexa de arpejos de guitarra interconectados como um só, criando uma base hipnótica para a canção de Morrissey sobre a inocência do recém-nascido. Por ser a primeira página no *songbook* de Morrissey e Marr, ela representa mais uma experiência para testar a compatibilidade criativa dos dois do que uma receita para glórias futuras; uma anomalia estranha, mesmo que cativante, dentro do repertório dos Smiths. [10, 13, 17, 27, 129, 139, 376]

Handbook of Non-Sexist Writing, The, Manual de 1980 das jornalistas americanas Casey Miller e Kate Swift com o objetivo de livrar escritores, editores e palestrantes do “preconceito semântico inconsciente”. Morrissey citou o livro entre os seus favoritos em 1983, dois anos após sua publicação no Reino Unido. O ponto

principal da missão de Miller e Swift era mudar a maneira como a sociedade discrimina a mulher por meio do uso da linguagem e promover um novo vocabulário sem especificação de gênero, que evite “man”, no idioma inglês, como substantivo, verbo, sufixo ou prefixo. Assim, “mankind” (“humanidade”) torna-se “humankind”, “to man the ship” torna-se “to operate the ship”, “fireman” torna-se “fire fighter” e até “Scotsman” torna-se apenas “Scot”. O interesse de Morrissey no livro é lógico, se levarmos em conta suas letras, que sempre evitam a interpretação de perspectivas especificamente masculinas ou femininas, uma qualidade intrínseca a seu gênio como artífice das palavras. [184]

“Handsome Devil” (Morrissey/Marr), Lado B de “HAND IN GLOVE” (1983). O causador da primeira experiência de Morrissey com a imprensa que gerou polêmica, falsas afirmações e publicidade negativa, “Handsome Devil” dava voz aos pensamentos perversos de um predador sexual mirando suas presas estudiosas e inexperientes. Suas referências a “salas de aula” e a “provas” seriam distorcidas pelos críticos como sugestivas de sexo com menores, entre professor e aluno: à exceção dessas palavras isoladas, não há mais nada no contexto da canção que contradiga a afirmação de Morrissey de que “não tem nada a ver com crianças”.

Sua explicação completa mencionou um tema ao qual voltaria em “Still Ill”. “A mensagem da canção é esquecer o cultivo do cérebro e concentrar-se no cultivo do corpo”, explicou ele. “‘A boy in the bush’ (‘um garoto no mato’) se refere a um estudioso. ‘There’s more to life than books you know, but not much more’ (‘A vida é mais do que livros, mas não muito mais’) é a essência da canção. Por isso, você pode pegar esse trecho e usá-lo em uma matéria a respeito de abuso de crianças e fará total sentido. Mas dá para fazer isso com qualquer um. Dá para fazer isso com o Abba.”

De qualquer modo, “Handsome Devil” foi algo raro, e em nenhum outro ponto do repertório dos Smiths Morrissey assume uma atitude

tão predatória em relação ao sexo. O fato de ela estar entre as primeiras quatro canções que ele e Marr escreveram sugere que, como letrista, ele ainda estava em busca da própria voz; isso, pelo menos, explicaria sua agressividade sexual nada característica em comparação com canções subsequentes, como "MISERABLE LIE" e "THESE THINGS TAKE TIME", que mostram Morrissey, ao contrário, na defensiva sexual.

A canção também não tem fontes óbvias que costumam ser encontradas em outras letras da época. Apenas a frase em que cita os "livros" fundamentais pode ter sido retirada do romance de ficção científica de 1969 de Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse-Five*, com a quase idêntica "There's more to life than what you read in books" ("A vida é mais do que você lê nos livros"). Uma legenda de foto no livro de Parker TYLER *A Pictorial History of Sex in Films* ("it seems only a question of who is going to swallow whom"/"parece apenas uma questão de quem vai engolir quem") pode também ter tido uma influência sutil.

Primeira canção pós-punk de Morrissey e Marr, o guitarrista descreve a melodia como uma vaga homenagem "anêmica de Manchester" à canção do grupo de PATTI SMITH, "Ask the Angels", principal faixa do disco *Radio Ethiopia*, de 1976. Para acompanhar a letra, o riff forte de Marr estabeleceu um padrão para futuras selvagerias dos Smiths, como "WHAT SHE SAID" e "LONDON", a primeira a mostrar a força total da seção rítmica de Rourke/Joyce. Escrita antes do show de estreia no Ritz, de Manchester, no dia 4 de outubro de 1982, "Handsome Devil" foi a segunda de três faixas gravadas para uma demo financiada pela EMI naquele mês de dezembro, e destaca-se pela inclusão de um saxofonista em uma tentativa não muito bem-sucedida de recriar um "som de sopro de Memphis". Vale ressaltar que a versão lançada como lado B de "Hand in Glove" foi a criada em uma mesa de mixagem ainda no terceiro show dos Smiths no Hacienda, em Manchester, no dia 4 de fevereiro de 1983: ao apresentar a canção naquela noite, Morrissey declarou: "a única coisa que se deve ser em 1983 é bonito ["handsome"]".

Eles gravaram uma versão de estúdio igualmente empolgante para a sessão de estreia na radio Bbc, no programa de John PEEL, em maio de 1983 (como pode ser conferido em HATFUL OF HOLLOW), e mais uma vez com o produtor Troy TATE para o previsto álbum de estreia. Quando o LP de Tate foi descartado, "Handsome Devil" também foi retirada do cronograma de regravações do álbum com John PORTER, possivelmente por conta de afirmações infelizes publicadas no tabloide *The Sun*, na primeira semana de setembro de 1983. A reportagem dizia que o grupo havia gravado "uma canção sobre sexo com crianças" que a Bbc planejava divulgar, mas "depois de o *Sun* ter chamado a atenção da Radio 1 para a letra inadequada, ela poderia ser tirada do ar para sempre". Apesar de o jornal citar a letra de "Handsome Devil", a música que a Bbc planejava transmitir era a igualmente mal interpretada "REEL AROUND THE FOUNTAIN", que, conseqüentemente, foi censurada na segunda gravação deles com David Jensen. As implicações foram suficientemente graves para que Morrissey fizesse uma defesa pública que não deixasse dúvidas. "É óbvio que não aprovamos o abuso de crianças ou qualquer coisa que chegue perto disso", enfatizou ele. "O que mais posso dizer?". [12, 17, 98, 249, 387, 390]

"Hanratty" (Morrissey/Cobrin), Canção inédita gravada em estúdio em 1997, em sessões para lados B na sequência do álbum MALADJUSTED. De acordo com o baixista Jonny BRIDGWOOD, "Hanratty" era um título "que estava pairando no ar" após a conclusão do Maladjusted, que ele acredita ter sido destinada a uma das demos do baterista Spencer Cobrin.

Supostamente, a letra abordava, de certo modo, o destino de James Hanratty, o "assassino da A6", cujo crime é descrito em detalhes em um dos livros preferidos de Morrissey, *THE MURDERERS' WHO'S WHO*, de Gaute e Odell. Hanratty foi identificado como o atirador que, em agosto de 1961, tomou um homem casado e sua amante como reféns no carro deles e, depois, matou o homem, estuprou a mulher e a deixou para morrer. Ela sobreviveu, paralisada, para dar uma descrição à polícia, levando à prisão e ao julgamento de Hanratty, de 25 anos. Apesar de ser um ladrão, a

princípio questionou-se muito se ele seria capaz de crimes tão hediondos. Só quando Hanratty mudou seu álibi no tribunal a defesa se enfraqueceu, o que levou à sua condenação e execução. Ele foi enforcado no dia 4 de abril de 1962, ainda declarando ser inocente.

Apesar de essa história ter se encaixado perfeitamente no arsenal de Morrissey de canções sobre crimes britânicos históricos (por exemplo, "SUFFER LITTLE CHILDREN", "JACK THE RIPPER"), também pode ter ocorrido que, depois do JULGAMENTO em 1996, o cantor tenha simpatizado com Hanratty como um (possível) homem inocente enquadrado pelo sistema jurídico. Mesmo assim, apelações subsequentes e exames forenses de DNA feitos a pedido dos parentes de Hanratty chegaram todos à mesma conclusão de Gaute e Odell, de que "é improvável que o veredicto tenha sido incorreto". [4, 5, 317]

Happiest Days of your Life, The, Comédia britânica de 1950 relacionada entre os filmes preferidos de Morrissey. Precursor da série de St. Trinian, *The Happiest Days of your Life* é uma pantomima de desordem escolar similar, com o mesmo núcleo de elenco formado por Alastair SIM, Joyce Grenfell e Richard Wattis, contando até com uma breve participação de George Cole. Sim interpreta Wetherby Pond, diretor do Nutbourne College para meninos, que, devido a uma "aberração sexual assustadora" cometida pelo Ministério da Educação, é forçado a compartilhar suas instalações com os funcionários e alunas da St. Swithin, escola de meninas, administrada pela formidável Srta. Whitchurch (Margaret RUTHERFORD). O filme também oferece uma fonte lírica distante, porém possível, para "HOLD ON TO YOUR FRIENDS", de Morrissey, quando um indignado Sim diz a Rutherford: "We have a bond of trust here at Nutbourne, the boys and I, which is never abused ("Temos um elo de confiança aqui em Nutbourne, os meninos e eu, que nunca é quebrado"). [168, 175, 508]

"Happy Lovers at Last United" (Morrissey/Street), Sobra de estúdio das sessões de gravação dos lados B de 1988 de "EVERYDAY IS LIKE SUNDAY". Comprometido em fazer "algo bom pelo menos uma

vez”, Morrissey banca o cupido para dois amigos que terminaram seus relacionamentos recentemente. Graças à sua intervenção, eles se unem e tiram Morrissey da vida deles, pois agora ele se tornou uma “vela” desnecessária. Tudo isso é um meio extremamente inteligente e tocante para ele reiterar sua solidão contrastando-a com a renovada alegria romântica do casal. O verdadeiro poder de “Happy Lovers” está na interpretação sombria de Morrissey: quanto mais feliz ele finge estar por ver os dois “de mãos dadas”, mais triste fica a sua voz. A melodia de Street compartilhou um pouco da emoção grandiosa de seu lado A, com harmonias de cordas e tudo, enquanto o padrão básico de acordes foi parecido com “Build”, do The Housemartins, um recente sucesso do top 20. Apesar de ter tido a possibilidade de ser um forte lado B, Morrissey logo mudou de ideia e infelizmente a jogou na lata de lixo. Evidentemente, a melodia ainda continuou em seu subconsciente vocal: uma parte específica da melodia de “Happy Lovers”, na qual ele canta “he is so kind” (“ele é tão gentil”) reapareceu mais tarde como “she has now gone” (“ela se foi”) no refrão de “OUIJA BOARD, OUIJA BOARD”. [25, 39]

Hardy, Françoise, Cantora pop e compositora francesa dos anos 1960 extremamente bela e sempre muito estilosa. Seu maior sucesso no Reino Unido, “All Over the World”, chegou à posição de número 16 no final de maio de 1965, quando Morrissey completava seis anos. Nos primeiros anos dos Smiths, ele citaria a canção como sendo um de seus singles preferidos. “É mais o disco em si do que ela”, explicou ele, dizendo: “Ela deu muitas mancadas, esse foi seu melhor momento”. A canção era uma tradução feita por ela mesma de “Dans le Monde Entier”, uma balada triste na qual Françoise canta sobre a própria solidão, observando “a luz do sol desaparecer” enquanto pensa em seu amor perdido. O *look* de modelo de Hardy, sua elegância e apelo sexual melancólico fizeram com que ela se tornasse um ícone internacional do chique parisiense dos anos 1960. Morrissey provavelmente se arrependeu por desprezar suas outras “bobagens”, já que, posteriormente, incluiu “You Just Have to Say the Word”, de 1966 (versão em inglês de “Tu N’as Qu’un Mot à Dire”), na fita de intervalo da turnê de MALADJUSTED, em 1997, e fez

questão de elogiá-la entre uma canção e outra no palco do Olympia de Paris, em abril de 2006. [188, 408]

“Harry Rag” (Ray Davies), No verão de 1991, durante os estágios de planejamento do álbum *YOUR ARSENAL*, Morrissey enviou a Mark NEVIN uma fita cassete com 13 demos instrumentais que ele havia escolhido para trabalhar (“Squire Nevin 11, Alain White 2”) juntamente com uma extra, uma “brincadeira de menino de Ray Kink” com a qual ele estava “se divertindo”. Era “Harry Rag”, do The Kinks, uma ode irônica ao romance fatal das classes operárias britânicas com o cigarro (“Harry Rag” era a gíria *cockney* que rimava com “fag” [gíria para cigarro, neste contexto]) do álbum de 1967 *Something Else by the Kinks*. A ideia de Morrissey cantar Ray Davies – o maior letrista pop inglês de uma era interpretando o trabalho de seu antecessor igualmente brilhante – era extremamente atraente. Também era fascinante especular que, depois de fazer um *cover* de “THAT’S ENTERTAINMENT”, de Paul Weller, Morrissey estava seguindo a linhagem dos “sofisticados *mods* britânicos” (como ele havia começado a se referir a si mesmo em uma entrevista na época para o single “SING YOUR LIFE”). Apesar de sua banda ter aprendido e ensaiado “Harry Rag”, Morrissey rapidamente abandonou a ideia. [22]

“Harsh Truth of the Camera Eye, The” (Morrissey/Nevin), Do álbum *KILL UNCLE* (1991). O horror que ocorre ao ser fotografado em detalhes vívidos e não muito favoráveis é a base da canção mais longa de Kill Uncle, ultrapassando a marca de cinco minutos até uma peça agonizante em órgão. Os produtores LANGER e Winstanley lançaram mão de todos os efeitos sonoros disponíveis para tentar dar vida à faixa, incluindo alguns gritos de horror em estilo filme B e o barulho do funcionamento de uma câmera, cortesia dos infinitos *samples* de teclado de Steve Nieve, ainda que nada em “The Harsh Truth of the Camera Eye”, nem a letra, nem a música, justificasse sua duração desproporcionalmente épica. A seu favor, ela tem pelo menos um dos versos iniciais mais

surpreendentes e originais de Morrissey – “Churchillian legs” (“pernas como as de Churchill”) –, além da confissão, muito citada por alguns críticos, de que ele “logo seria mais amado cegamente” (“sooner be blindly loved”) do que julgado. [15, 22]

Haskell, Molly, Ver FROM REVERENCE TO RAPE.

Hated Salford Ensemble, The, “Orquestração” fictícia do álbum dos Smiths THE QUEEN IS DEAD. Amarrando-a com o retrato icônico de sua banda diante do SALFORD LADS CLUB, a piada do “Ensemble” foi a maneira divertida de Morrissey disfarçar o fato de que os arranjos de cordas do álbum eram todos feitos em sintetizadores: foram tocados por Marr em um teclado Emulator, por isso constavam nos créditos “arranjos de cordas de Johnny Marr”. (Ver também ORCHESTRAZIA ARDWICK.) [17, 38]

Hatful of Hollow, A primeira coletânea dos Smiths, lançada em novembro de 1984, alcançou o 7o lugar na parada britânica. Astro da capa: Fabrice Colette (ver COCTEAU). Faixas: “WILLIAM, IT WAS REALLY NOTHING”, “WHAT DIFFERENCE DOES IT MAKE?”, “THESE THINGS TAKE TIME”, “THIS CHARMING MAN”, “HOW SOON IS NOW?”, “HANDSOME DEVIL”, “HAND IN GLOVE”, “STILL ILL”, “HEAVEN KNOWS I’M MISERABLE NOW”, “THIS NIGHT HAS OPENED MY EYES”, “YOU’VE GOT EVERYTHING NOW”, “ACCEPT YOURSELF”, “GIRL AFRAID”, “BACK TO THE OLD HOUSE”, “REEL AROUND THE FOUNTAIN”, “PLEASE PLEASE PLEASE LET ME GET WHAT I WANT”.

Apesar de não ter sido um trabalho de estúdio “na acepção da palavra”, Hatful of Hollow é considerado, por muitos, o melhor disco dos Smiths, e é fácil entender o motivo. Julgado apenas em termos de composição, suas 16 faixas (a maioria retirada de sessões da rádio Bbc misturada com singles selecionados que não fizeram parte de álbuns e lados B) formam uma compilação impecável de originais de Morrissey/Marr, como qualquer um dos quatro principais discos de estúdio do grupo. “Queríamos que ele fosse lançado por razões puramente egoístas”, explicou Morrissey, “porque gostávamos de

todas aquelas faixas e daquelas versões. Eu queria apresentar as canções de novo da melhor maneira possível. Aquelas sessões [da Bbc] quase captaram a essência do que fizemos. Havia algo de positivamente desorganizado nelas, o que foi muito positivo. As pessoas ficam muito nervosas e desesperadas quando fazem essas gravações, por isso parece que dão o melhor de si mesmas”.

Como Morrissey disse, *Hatful of Hollow* foi, em parte, motivado por dúvidas tardias em relação à qualidade da produção do então recém-lançado álbum de estreia, além de ser uma resposta às “súplicas” dos fãs para que eles tornassem disponíveis as primeiras sessões de gravações para rádio. “[Nós] de repente percebemos que nós não tínhamos nem mesmo boas fitas dessas gravações”, disse ele, “apenas alguns trechos em fitas piratas que compramos em nossos próprios shows. Sabemos que aquelas foram as sessões que nos deixaram animados no começo, e aparentemente foi como muitas pessoas nos descobriram também.” Marr admite ter ficado muito surpreso com a reverência dos fãs e críticos em relação à coletânea, que no começo pensaram se tratar apenas de um mero disco com os grandes sucessos; essencialmente, *Hatful of Hollow* foi um disco de 16 faixas em vinil com um encarte impressionante vendido a um preço acessível de £3.99. “Agora percebo como ele foi um disco importante para nós”, diz ele. “As pessoas ainda me perguntam sobre o *Hatful* como se fosse um de nossos álbuns de estúdio, o que provavelmente diz muito a respeito do efeito que ele teve em nosso público naquela época.”

Enquanto o disco de estreia dos Smiths foi a versão final depois de um ano inteiro de gravações e regravações exaustivas, *Hatful of Hollow* documentou adequadamente o desenvolvimento musical do grupo desde “*Hand in Glove*”, de maio de 1983, aqui em sua versão original, até o esplendor pop refinado “*William, it was Really Nothing*”, de agosto de 1984, por meio da curva de aprendizado daquelas sessões de formação da rádio Bbc: da primeira, com John PEEL, em maio de 1983 (“*Handsome Devil*”, “*Reel Around the Fountain*” e, no ponto de vista de Morrissey, a versão definitiva de “*What Difference does it Make?*”); da segunda, com David Jensen, em julho de 1983 (“*These Things Take Time*” e “*You’ve Got*

Everything Now"); da terceira, mais uma vez com Jensen, em setembro de 1983 ("Accept Yourself"); da quarta, e segunda vez com Peel, também naquele mês de setembro ("Still Ill", uma primeira versão rápida de "This Charming Man", a exclusiva "This Night has Opened my Eyes" e a versão acústica superior de "Back to the Old House"). A seleção de faixas foi completada com "Heaven Knows" e seu lado B do disco "Girl Afraid", além de todas as três faixas do single mais recente na época, "William", trazendo, assim, o lado B do LP desta última, "How Soon is Now?" merecidamente ao conhecimento mais amplo do público.

Quem insiste em dizer que esse é o seu "álbum favorito dos Smiths" deve estar pronto para ser atacado por defensores obstinados e pedantes, que dirão tratar-se "apenas" de uma compilação. Mas quem considera esse disco o melhor da banda tem alguma razão. Como uma obra pronta para os não familiarizados ou não informados, que ainda precisam entender a singularidade dos Smiths ou o motivo pelo qual Morrissey e Marr foram os melhores compositores de sua época, Hatful of Hollow é prova mais do que suficiente. [18, 38, 275, 425]

"Have-A-Go Merchant" (Morrissey/Whyte), Lado B de "BOXERS" (1995). Por mais que Morrissey sempre possa ser acusado de dar glamour à brutalidade da classe operária, em "Have-A-Go Merchant" ele revela um real desprezo pelo homem brutamontes do título, o bêbado cansativo sempre à procura de tumulto que, nesse processo, parece, deixou de lado todo o carinho que tinha pela filha pequena. Entre as canções sobre personagens menos importantes de Morrissey, o riff simples e forte de Whyte tornou a música um bom lado B e uma boa surpresa em sua turnê de fevereiro de 1995 pelo Reino Unido. O boato de que o título foi secretamente direcionado a Natalie Merchant – cantora do grupo 10,000 Maniacs que havia regravado "EVERYDAY IS LIKE SUNDAY" no lado B do single de seu grupo, "Candy Everybody Wants", de 1993 – nunca foi confirmado, mas certamente pode muito bem ter sido arte do senso de humor peculiar de Morrissey.

Hawtrey, Charles, Ver *CARRY ON*.

Hayward, Susan, Estrela de Hollywood dos anos 1940 e 1950 que Morrissey mencionou ao falar sobre seus filmes preferidos que mostravam a “velha” Los Angeles. Os dois filmes de Hayward que ele especificou foram atuações indicadas ao Oscar. Em *Desespero*, baseado em uma história original de Dorothy Parker, Hayward interpretou uma cantora de boate alcoólatra no estilo o médico e o monstro. Igualmente dramático é o filme de 1958 *Eu Quero Viver!* (pelo qual ela ganharia o Oscar), um “drama baseado em fatos reais” sobre a execução de Barbara Graham, presa pela polícia de Los Angeles por participação em um assassinato e condenada a morrer na câmara de gás em San Quentin. O equivalente hollywoodiano de *MEU AMOR, MINHA RUÍNA*, a Graham de Susan Hayward é uma mártir mozzariana clássica; uma mulher forte e destemida apaixonada pela música e pela poesia, perseguida por uma autoridade implacável e condenada a morrer, lutando por sua dignidade até o último suspiro. [513, 552, 568]

“He Cried” (Morrissey/Whyte), Do álbum *MALADJUSTED* (1997). Tem o mesmo título de um dos hits menos bem-sucedidos do grupo feminino dos anos 1960 The Shangri-Las (que foi inspirado em “She Cried”, de Jay & The Americans), mas enquanto na música delas o “He Cried” (“ele chorou”) se refere às lágrimas de um rapaz que havia acabado de ser dispensado pela namorada, na canção de Morrissey, as lágrimas são causadas pelo choque de nunca ter escutado um “eu preciso de você”. Apesar de ele usar a terceira pessoa, o homem sem amor e choroso em questão supostamente é Morrissey, emocionalmente “acabado” enquanto se rebela contra as amarras de suas raízes reprimidas. Apesar da melodia tépida de Whyte de praxe, a voz fervorosa de Morrissey tornou a faixa um dos vários destaques de *Maladjusted*. [40, 152]

“He Knows I’d Love to See Him” (Morrissey/Armstrong), Lado B de “*NOVEMBER SPAWNED A MONSTER*” (1990). Uma levada acústica cadenciada e intensa do guitarrista Kevin Armstrong

transforma o canto baixo e estranho de Morrissey em um velho conhecido. Gravado apenas dois anos depois do término dos Smiths, o "Ele" foi interpretado por alguns críticos como sendo Johnny Marr. Mais obviamente, sua vida antiga "no fim do mundo" se refere à sua existência deprimida no começo dos anos 1980, em Manchester. O interrogatório da polícia detalhado na segunda metade foi inspirado por uma investigação real do ramo especializado em segurança política da polícia na época de "MARGARET ON THE GUILLOTINE". Como Morrissey disse à imprensa posteriormente, ele foi interrogado por cerca de uma hora a respeito de sua visão política enquanto eles vasculhavam sua casa e depois disso, pediram autógrafos. Mary Margaret O'HARA fez o vocal de apoio enquanto o contrabaixo foi tocado pelo aclamado baixista de estúdio Danny Thompson, ex-Pentangle, apesar de não ter constado seu crédito na capa do single nem em nenhuma coletânea posterior. [1, 153, 224]

"Headmaster Ritual, The" (Morrissey/Marr), Do álbum MEAT IS MURDER (1985). Enquanto no disco de 1984, THE SMITHS, as letras de Morrissey mostraram uma preocupação com os fracassos românticos e o isolamento social do fim de sua adolescência e começo da vida adulta, a faixa de abertura do álbum seguinte é um mergulho ainda mais fundo no passado. "The Headmaster Ritual" pôs o dedo em feridas psicológicas não cicatrizadas de sua educação, um ataque pessoal e muito específico aos funcionários da escola St. Mary's Secondary Modern, em Stretford, onde foi, como ele mesmo disse, "emocionalmente sodomizado" dos 11 aos 16 anos. "Eu me lembro de tudo com muitos detalhes", explicou ele. "O horror daquilo não pode ser descrito. Todos os dias eram um pesadelo."

Como Morrissey melodramaticamente disse, a escola St. Mary "acabou ganhando atenção mundial por ser a escola mais brutal do país", referindo-se a um relatório do governo condenando o uso excessivo de castigos físicos. Ao responder a perguntas sobre punições violentas no St. Mary, Morrissey não foi consistente. "Por algum motivo que não consigo entender, eu sempre evitei os castigos", disse ele em 1984. "Sempre senti que eles me consideravam delicado demais." Um ano mais tarde, depois de "The

Headmaster Ritual” ser lançado, Morrissey declarou ter sido “agredido e espancado por motivos totalmente infundados”. De qualquer modo, levando em conta tais discrepâncias na história, a parte da música inspirada em Elizabeth SMART (o trecho “grabs and devours”) e imagens de uma professora de educação física fazendo *bullying* com um aluno no vestiário (idênticas a uma cena do filme *Kes*, de Ken Loach, de 1969), a lucidez explícita da letra foi obviamente o resultado de sua juventude atormentada.

Como era de se esperar, o Manchester Education Committee não se impressionou com a crítica gratuita. De acordo com Morrissey, eles tentaram, em vão, “proibir” a canção na região da Grande Manchester, enquanto o demoníaco diretor escolar do título, o Sr. Morgan, tentou se defender na rádio da região. “[Ele] disse: ‘[Morrissey] era um aluno ótimo e nunca foi punido’”, explicou o cantor. “O que claramente não ajuda em nada a imagem.” Sem se arrepender, Morrissey disse que qualquer escola que não sirva aos seus alunos “pede para ser atacada”, mas dez anos depois, ao voltar à mesma fonte em “THE TEACHERS ARE AFRAID OF THE PUPILS”, de 1995, ele falou sobre a violência em sala de aula, vista do outro lado da mesa.

Musicalmente, as raízes de “The Headmaster Ritual” foram muito mais conturbadas. Marr havia escrito a sequência básica de acordes com seu “toque de JONI MITCHELL” durante as sessões de gravação de 1983 com Troy TATE. Foi preciso mais um ano de trabalho intenso, acrescentando os versos inspirados em George Harrison com tons suaves de “I Feel Fine”, dos BEATLES, antes de deixá-la pronta para entregar a Morrissey. Ao voltarem juntos para Manchester depois dos ensaios de Meat is Murder em Liverpool, Marr fez uma sugestão lírica muito rara, dizendo a Morrissey que “bruises bigger than dinner plates” soaria melhor se ele dissesse “as big as dinner plates”. Apesar de ter ignorado o conselho do guitarrista naquela época, quando Morrissey resgatou a faixa em um show em 2004, estranhamente cantou a versão de Marr.

Em sua forma finalizada, “The Headmaster Ritual” foi uma abertura dinâmica do segundo disco dos Smiths. Apesar do horror das lembranças dolorosas de Morrissey em relação à escola, graças

à vívida guitarra de Marr (e ao baixo igualmente enérgico de Rourke), a canção se tornou um triunfo marcante sobre seus opressores da adolescência. A música virou single em 1985 na Holanda (em vez de "THAT JOKE ISN'T FUNNY ANYMORE"), e a ROUGH TRADE também a lançou como um single pós-Smiths em 1988, com outra capa de Viv NICHOLSON. Para surpresa da gravadora, Nicholson se recusou. Por ter se tornado testemunha de Jeová, ela reprovou a frase "spineless bastards" ("bastardos imorais"), forçando o recolhimento da maior parte das cinco mil cópias. [17, 129, 168, 171, 180, 219, 362, 374, 426, 448, 452]

"Heaven Knows I'm Miserable Now" (Morrissey/Marr), Quarto single dos Smiths, lançado em maio de 1984, chegou ao 10o lugar na parada britânica. Estrela da capa: Viv NICHOLSON.

Se a discografia dos Smiths tem uma "canção-fardo", então é esta – o single de maior sucesso durante a existência do grupo, juntamente com "SHEILA TAKE A BOW". Nenhuma outra canção deu origem a mais *clichés* mal interpretados e críticas preguiçosas a respeito da música do grupo, considerada literalmente "uma desgraça".

Na verdade, "Heaven Knows I'm Miserable Now" era uma grande comédia popular, a começar pelo título: o trocadilho de Morrissey com um single de Sandie SHAW de 1969, "Heaven Knows I'm Missing him Now". O fato de ela ter se tornado uma das dez maiores canções da banda se deve muito à melodia doce de Marr, um forte contraponto à letra tragicômica de Morrissey. Seu verso aflito é totalmente extravagante; ele desejava ainda estar bêbado o suficiente para se esquecer da tristeza, tomado pelo desespero ao ver "dois amantes entrelaçados" ("two lovers entwined") fazendo-o se lembrar da própria solidão e de uma anterior proposta sexual tão abusada que faria o promíscuo imperador romano CALÍGULA "corar".

No contexto de seu lançamento em 1984, uma época de grande desemprego na Grã-Bretanha durante o segundo mandato de THATCHER, a parte mais forte da canção foi aquela na qual ele repetia o lamento de estar procurando emprego, encontrá-lo e mesmo assim continuar arrasado. Essa foi, de fato, a primeira afirmação

política de Morrissey como letrista e, como ele explicou posteriormente, “a base total da [canção]”, inspirada em seus “breves empregos espasmódicos” no passado. “Sempre me ocorreu que havia momentos do dia em que eu percebia estar ali trabalhando com pessoas de quem eu não gostava”, disse ele. “Eu tinha de conversar com aquelas pessoas horrorosas e perguntar o que tinham feito no dia anterior. E eu tinha de responder a um chefe que eu não tolerava. Quando você se vê nessa situação, percebe que está passando a sua vida toda vivendo com pessoas de quem você não gosta... Quero dizer, não dá vontade de ‘furar o olho de alguém’? Sim, literalmente. Sejam totalmente honestos, às vezes ficamos tão irritados com certas pessoas que não conseguimos deixar de pensar na violência.”

De qualquer modo, apesar de todo o seu humor e comentários sociais pertinentes – ainda que Morrissey tenha se referido à frase de “procurar emprego” como relativamente “ineficaz” –, a canção foi escrita como uma catarse para a infelicidade verdadeira sentida na primeira visita rápida dos Smiths aos Estados Unidos, no fim de dezembro de 1983. Com um show de ano novo agendado no Danceteria, em Nova York, o grupo chegou sofrendo os efeitos do *jetlag*, com fome e com o baterista Mike Joyce com começo de catapora. Durante a primeira canção, Morrissey caiu do palco. No dia seguinte, 10 de janeiro de 1984, ele e Marr se consolaram escrevendo “Heaven Knows” juntos em um quarto do Iroquois Hotel (onde James DEAN já tinha se hospedado) antes de pegarem o voo de volta para casa.

O lançamento do single instigou a mais forte campanha de divulgação dos Smiths na imprensa, com Morrissey aparecendo nos programas da Bbc *Eight Days a Week* e *Pop Quiz*, e o grupo todo fazendo até uma visita ao Kew Gardens com um monte de crianças a bordo do Ônibus do Charlie (parte da programação matutina de sábado da emissora *S.P.L.A.T.*). Infelizmente, mais tarde, o disco provocou controvérsia por conta de seu lado B, a elegia aos “Assassinos da pradaria” “SUFFER LITTLE CHILDREN”, e confusão pelo fato de a estrela da capa, Viv Nicholson, ser parecida com Myra Hindley.

Alguns acreditam que mais prejudicial foi o presente imprevisto àqueles que queriam zombar dos Smiths, ou mais especificamente de Morrissey, para impressionar; uma pantomima de "Heaven Knows" acompanhada pelo balançar de flores e enrolar de língua exagerado basta para divertir qualquer tolo do interior. Uma exceção foi o show de bonecos da ITV *Spitting Image*, que usou a canção em 1992, como base de um esquete sobre o fim do casamento do Príncipe Charles e da Princesa Diana, e esta chorava em uma cama repleta de flores cantando "Heaven knows one's miserable now". [17, 27, 38, 275, 448]

"Heart", Sucesso de 1966 da cantora pop italiana Rita Pavone, que Morrissey relacionou diversas vezes como um de seus singles preferidos. Escrita pela dupla do Brill Building, Barry Mann e Cynthia Weil, em 1963, Pavone fez com que uma versão traduzida da canção ("Cuore") chegasse ao número um na Itália. Sua regravada "Heart" foi o primeiro de dois sucessos no Reino Unido, chegando ao 27o lugar em janeiro de 1967. Morrissey disse que ele o comprara quando tinha seis anos [sic; ele devia ter sete], e disse se tratar "da performance vocal mais incrível que já escutei". É, de fato, um disco genial, um bolero em crescendo de dois minutos no qual Pavone fala sobre seu órgão vital, tentando, em vão, fazê-lo parar de bater por um rapaz que sempre o maltrata, fazendo com que ela entre em estado de histeria e completa exaustão dos pulmões ("Don't make such a fuss!/There's no hope for us!"). Apesar de provavelmente ser apenas coincidência, vale a pena especular se a aprovação de Morrissey a "Heart" no começo dos Smiths pode ter tido alguma influência subliminar desconhecida em uma demo instrumental de "I KNOW IT'S OVER" de setembro de 1985, notável pela experiência de Rourke com uma linha de baixo tocada em *staccato* muito parecida. [175, 184, 188, 213, 408]

“Heir Apparent” (Morrissey/Whyte), Lado B de “ALMA MATTERS” (1997). Outra letra envolvente de Morrissey a respeito da fama e da ambição. Aqui, ele volta a Manchester e encontra uma versão mais jovem e idealizada de si mesmo prestes a seguir seus passos para Londres com os “olhos arregalados” (“wide eyed) pelos sonhos de sucesso. O cantor fica incomodado com a ingenuidade aparente de seu herdeiro, alertando-o a respeito dos perigos de uma indústria destinada a “seduzir seu coração e dar-lhe um chute no traseiro” (“seduce your heart then smack your arse”). Ainda assim, sob seu sábio conselho, existe a inveja implícita de um veterano corrompido que deseja reviver sua juventude perdida, como se irritado pelo “sorriso vencedor” (“winning smile”) de seu belo e jovem sucessor. Normalmente, essa melodia convencional de Alain Whyte com um refrão pesaroso teria sido uma boa escolha de lado B. No entanto, no contexto dos frutos irregulares das sessões de gravação de MALADJUSTED, parece estranho que “Heir Apparent” não tenha sido incluída no disco em si – um erro mais tarde corrigido no relançamento de Maladjusted em 2009. Morrissey tocou a canção em show apenas uma vez, em Spokane, Washington, no dia 1o de fevereiro de 2000.

Herman’s Hermits, Ver “EAST WEST”.

Hibbert, Dale, Antes de Morrissey e Marr finalizarem a formação do grupo com Andy Rourke em dezembro de 1982, o primeiro baixista dos Smiths foi o produtor musical da região Dale Hibbert, funcionário dos estúdios Decibel, de Manchester, onde eles gravariam a primeira demo.

Um ano antes, Hibbert havia gravado a demo “Crak Therapy”, do trio instrumental pós-punk de vida curta de Marr, o Freak Party, com Rourke e o baterista Simon WOLSTENCROFT. Parece que o fato de Hibbert descolar horas grátis no estúdio, e não seu talento com o baixo, foi o fator decisivo quando Marr o envolveu nos primeiros estágios dos Smiths. No entanto, Hibbert afirma que “como amigo de Johnny, eu teria feito isso por eles de qualquer modo, independentemente de estar na banda ou não”.

No fim do verão/outono de 1982, Hibbert fez muitos ensaios com Morrissey e Marr no sótão deste em Bowdon, com a orientação estrita de chamar Morrissey de "Steven" e não "Steve". "Eu e Johnny tínhamos guitarras semiacústicas", relembra Hibbert. "Eu tinha uma Hofner e ele tinha uma Gretsch, por isso não precisávamos de amplificadores. Eu costumava pegar Steven na casa da mãe dele, na Kings Road, em Stretford, e o levava na garupa de minha moto aos ensaios da banda. Eu o conheci bem. Ele certamente não se mostrava tímido nem retraído. Eu fiquei sabendo que ele tinha uma carreira no jornalismo e muitos contatos no mercado fonográfico, por isso eles conseguiriam um contrato com uma gravadora com mais facilidade."

Entre as canções que Hibbert ensaiou com Morrissey e Marr ou que aprendeu ouvindo em uma fita estavam as perdidas "DON'T BLOW YOUR OWN HORN" e o *cover* das Cookies "I WANT A BOY FOR MY BIRTHDAY". Hibbert se refere a esta para justificar a afirmação de que Morrissey e Marr estavam querendo dar aos Smiths uma imagem "gay". "Eles chegaram a dizer isso", insiste Hibbert. "Foi ideia de Steven. Não foi algo que tenha sido mencionado e depois deixado de lado, era algo que eles queriam seguir. Obviamente, uma canção chamada 'I Want a Boy for my Birthday' se encaixaria muito bem nessa imagem. Steven disse: 'Seremos uma banda gay, mas não de um jeito afeminado como Tom Robinson [cantor e compositor dos anos 1970 de "(Sing if You're) Glad to be Gay"], mas de modo mais subliminarmente macho'. Era uma imagem fortemente construída que estava sendo preparada." Deve-se registrar que Marr se refere às lembranças de Hibbert como interpretações errôneas e ri de qualquer insinuação de que ele e Morrissey se sentaram com Dale e o mandaram "fazer o que tinha de fazer!".

Mas ainda foi graças a Hibbert que a formação de um protótipo dos Smiths (com Wolstencroft na bateria) fez a primeira demo no Decibel em agosto de 1982 ("THE HAND THAT ROCKS THE CRADLE" e "SUFFER LITTLE CHILDREN"). Hibbert tocou só na primeira faixa porque Marr decidiu também tocar baixo na segunda. Com a estreia ao vivo do grupo no Ritz de Manchester agendada para o começo de outubro, Hibbert também se lembra de ter recebido uma mudança

no visual comandada pelos mais estilosos Morrissey e Marr, recebendo a "ordem" de cortar o cabelo e usar uma camisa de boliche dos anos 1950 da loja local de saldos do exército e da marinha.

O show do Ritz seria o primeiro e último de Hibbert. Algumas semanas depois, em um ensaio do grupo nos estúdios Spirit, em Manchester, Marr informou que ele não seria mais necessário. "Eu me lembro bem", diz Hibbert. "Foi na escada, quando eu estava saindo. Johnny disse algo como 'Precisamos mudar de ares' e eu pensei que eles queriam ensaiar em outro lugar. Então eu disse: 'Beleza. Onde vocês querem ensaiar?' E Johnny disse: 'Não, quero dizer que não precisamos de você!'. Sobrou para ele me dar a notícia porque ele tinha me apresentado à banda. Mas eu não teria conseguido ficar com eles. Eu não teria como sair em turnê e fazer todas aquelas coisas, porque eu era casado e tinha filhos. Eu simplesmente não combinava com a imagem que estava sendo preparada."

Ficou bem claro como ele não estava na mesma sintonia do grupo um mês depois de ser dispensado, com a publicação da primeira entrevista na revista *i-D*, na qual, para embaraço de Marr, Hibbert defende a banda de punk de Edimburgo The Exploited. Depois dos Smiths, Hibbert deixou o negócio de gravações, mas guardou as fitas máster de suas demos históricas feitas no Decibel. Mais tarde, ele as vendeu a um colecionador junto com uma fita muito rara de Morrissey e Marr ensaiando "I Want a Boy for my Birthday". [10, 12, 17, 253, 362]

Hindley, Myra, Ver *BEYOND BELIEF*, "SUFFER LITTLE CHILDREN".

HMV (His Master's Voice), Selo de Morrissey durante os primeiros cinco anos de sua carreira solo, de 1988 a 1993, dentro da EMI. Sua decisão de ressuscitar o selo HMV foi exemplo de seu fetichismo com selos, estabelecendo um precedente para o resto de sua carreira solo, quando se uniria a selos "mortos" ou *vintage* sob contrato com grandes empresas: PARLOPHONE (da EMI), rca VICTOR (da BMG), ISLAND (Mercury), ATTACK RECORDS (Sanctuary) e DECCA (Universal). "A His

Master's Voice, em minha opinião, tinha certa grandiosidade perversa e, assim, tinha muito a ver comigo", sorriu ele, orgulhoso por ser "o único artista do selo".

Ressuscitando o logomarca registrada da HMV do cachorro com o gramofone, a emi retomou seu sistema de numeração de singles original, o "POP". "SUEDEHEAD", de Morrissey – POP 1618 – tornou-se o primeiro na história do selo depois de "Nursery School", de Joyce Grenfell – POP 1617 –, lançado 20 anos antes (ver também *THE HAPPIEST DAYS OF YOUR LIFE*). Ajudou o fato de muitos dos discos preferidos de Morrissey terem o selo original HMV, incluindo "I'VE BEEN A BAD, BAD BOY", de Paul Jones, e "THERE I'VE SAID IT AGAIN", de Sam Cooke. A estrela de capa dos Smiths, Pat PHOENIX, também agraciou o selo em 1962 com "The Rovers Chorus", e entre as "centenas de discos do HMV de minha coleção", ele também se referiu a um quase esquecido, do cantor de "JOHNNY REMEMBER ME",

John Leyton, a "I'll Cut your Tail off", de 1963. O álbum ao vivo de 1993 BEETHOVEN WAS DEAF foi o último de Morrissey pelo selo HMV. Depois disso ele foi para o Parlophone, um selo exclusivo da emi. [208, 226]

Hogg, Peter, Amigo e assistente de Morrissey de aproximadamente 1989 a 1992, durante a produção de BONA DRAG, KILL UNCLE e YOUR ARSENAL. Hogg conheceu Morrissey no fim dos anos 1980 por meio de um amigo de Liverpool, o cantor do Dead or Alive, Pete BURNS. O título de seu cargo na turnê de 1991 do Kill Uncle era "Rentachap", uma referência ao primeiro programa de Julian e Sandy com o astro de *CARRY ON*, Kenneth Williams.

As opiniões são diferentes entre as testemunhas daquele período sobre o que era exatamente o trabalho de Hogg. O guitarrista Kevin ARMSTRONG o descreve como "assistente e confidente" de Morrissey. O baterista Andrew PARESI se refere a ele como o "motorista" do cantor. "Peter Hogg era um tipo de 'assistente pessoal', para descrevê-lo de um jeito simpático", disse o coautor Mark NEVIN. "Ele era uma megera louca, amigo de Pete Burns e do Frankie Goes to Hollywood, parte da comunidade gay de Liverpool. Era meio bajulador, na verdade." Hogg certamente era todas essas coisas –

assistente, motorista, confidente, mas, acima de tudo, um amigo próximo. “Ele amava o Morrissey”, afirma Paresi. “Adorava-o. Hogg levava Morrissey a qualquer lugar. Mas ele também era fantasticamente perverso.”

“Ele era histérico”, relembra Cathal SMYTH. “Eu me lembro de certa vez em que estávamos eu, Morrissey, Pete Burns, Hogg e Paul Rutherford [do Frankie Goes to Hollywood] dentro de um carro indo para uma casa noturna gay. Hogg disse: ‘Estou saindo com um carteiro’. E alguém disse: ‘Você está atirando para todos os lados’, e Hogg respondeu: ‘Bem, pelo menos ele tem um saco grande’. Estava muito divertido. Quando chegamos à casa noturna, entramos e eles estavam muito felizes, pulando e dançando, menos Morrissey, que disse: ‘Vamos embora?’. Entramos e logo saímos.”

“Eu já escutei umas histórias engraçadas a respeito das coisas que eles faziam”, acrescenta Armstrong. “Havia fins de semana em que eles se animavam e saíam em busca de rapazes. Bem, eu sei que Hogg fazia isso, mas não sei sobre Morrissey. Mas me parece que Hogg estava sempre à disposição quando Morrissey queria desligar de tudo.” Outros, como o baixista Gary DAY, acusavam Hogg de ser “um grande causador de problemas, sempre apunhalando as pessoas pelas costas”. Apesar de Hogg ser dedicado a Morrissey, os produtores Clive LANGER e Alan Winstanley se lembram de um incidente nos estúdios Hook End Manor durante a produção de Kill Uncle que criou um sério conflito. “Houve uma vez em que Morrissey deve ter irritado Hogg, ou coisa parecida”, afirma Langer. “Morrissey foi dormir, e Peter disse algo assim: ‘Bacon, aí vamos nós!’. Ele fritou um monte de carne e começou a soltar a fumaça escada acima, para chegar ao quarto de Morrissey.”

“Não era apenas bacon”, acrescenta Winstanley. “Foram todas as carnes que ele conseguiu encontrar. O estúdio todo tinha ordens para que não houvesse nenhum tipo de carne no local durante as sessões. Obviamente, ainda havia carne no congelador no prédio anexo da sessão anterior, por isso Peter foi lá e pegou tudo o que conseguiu. Bifes, salsichas, tudo. Ele fritou no meio da noite para que o local todo ficasse com cheiro de carne. Morrissey teve uma

conversa séria com Peter depois disso. Bem, ele deixou um bilhete e ficou sem falar com ele por seis meses.”

O trabalho de Hogg com Morrissey terminou aproximadamente em 1992. Em 1994, seu cargo de assistente pessoal e motorista particular já tinha sido tomado pelo inquilino de Morrissey, o fotógrafo Jake WALTERS. [1, 15, 22, 25, 36, 221]

“Hold on to your Friends” (Morrissey/Whyte), 16o single solo de Morrissey (do álbum VAUXHALL AND I), lançado em junho de 1994, chegou ao 47o lugar na parada britânica. Uma reprimenda magoada que Morrissey admitiu ter sido escrita “a respeito de alguém que conheço em relação a como me tratou”, e por trás do conselho do título havia uma crítica amarga a um amigo instável que havia traído a confiança do cantor. “É falta de confiança”, disse Morrissey a respeito de seus problemas em manter amigos próximos. “Simplesmente fico esperando as pessoas fazerem algo prejudicial. E, inevitavelmente, é o que acontece.” A especulação crítica a respeito do amigo em questão projetou os suspeitos de sempre, incluindo ex-Smiths, mas, de acordo com Morrissey, o “verdadeiro alvo da música nunca a compreendeu”. Ironicamente, apesar de todo o peso emocional da canção, a frase de abertura parece ter sido inspirada em uma frase de Alastair SIM em uma das comédias britânicas preferidas de Morrissey, *THE HAPPIEST DAYS OF YOUR LIFE* (ver verbete).

Musicalmente, ela é um dos roubos mais audaciosos de Whyte do catálogo dos Smiths: compare sua levada melancólica com o toque de Marr no fim de “PRETTY GIRLS MAKE GRAVES”. O processo de gravação da canção foi extremamente trabalhoso, pois, de acordo com o produtor musical Chris Dickie, cada nota da melodia cheia de arpejos foi gravada em um canal separado. “Foi totalmente maçante”, afirma Dickie. “Cada nota tem sua faixa para criar um efeito delicado de guitarra que Steve [LILLYWHITE] buscava. Alain fez tudo diversas vezes, uma nota por vez. Demorou demais. Por fim, terminamos e mostramos a Morrissey. Ele disse: ‘Bacana, mas está no tom errado’. Quase morri. Tivemos de fazer tudo de novo.”

Por ser uma das baladas mais comerciais do álbum, “Hold on to your Friends” foi uma escolha justa como segundo single de Vauxhall, mas não teve sucesso, não chegou nem mesmo a alcançar o top 40 da parada. Morrissey posteriormente descreveria seu fracasso como “um choque terrível”. Na verdade, o disco teve um marketing ruim, com apenas um lado B em todos os formatos (“MOONRIVER”) e nenhum vídeo para acompanhar. Morrissey colocou a culpa disso na recusa de Dirk BOGARDE de permitir um vídeo usando trechos do drama dos estúdios Ealing de 1950 *A Lâmpada Azul*, coestrelando Patric DOONAN. [4, 6, 217, 236, 290, 508]

Hollywood Bowl, Morrissey sente orgulho do fato de, em 8 de agosto de 1992, os 35 mil ingressos para as duas noites de show no Hollywood Bowl, em Los Angeles, em 10 e 11 de outubro daquele ano, terem sido totalmente vendidos em 23 minutos, derrubando o recorde anterior dos BEATLES. Quinze anos mais tarde, Morrissey voltou ao local, no dia 8 de junho de 2007. Oito faixas desse show foram compiladas no CD *Live at the Hollywood Bowl*, parte de uma edição limitada no Reino Unido da coletânea *GREATEST HITS* de 2008 (uma edição americana trazia nove faixas). Um DVD do show completo com o mesmo nome foi planejado para outubro de 2008, mas foi deixado de lado depois de Morrissey publicar uma afirmação no TRUE-TO-YOU.NET afirmando não ter sido consultado e chamando o DVD de “descuidado”. [92, 237]

Holmes, Sherlock, “Muito acolhedoras, muito inglesas, muito chuvosas e seguras.” Assim Morrissey descreveu as histórias do detetive imortal fictício de Sir Arthur Conan Doyle. “Eu as considero fascinantes, muito fascinantes”, disse ele. Morrissey tinha interesse pessoal pela série dos anos 1980 da Granada Television *The Adventures of Sherlock Holmes*, com Jeremy Brett, já que um episódio havia sido gravado em “Beechmount”, a casa vitoriana que ele comprou perto de Manchester no fim dos anos 1980. A propriedade pode ser vista no episódio *The Norwood Builder*, no qual um jovem advogado é acusado de assassinar um cliente. Quando Holmes investiga, ele encontra o verdadeiro culpado (que

matou um mendigo como parte de seu disfarce) vivendo em um quarto secreto no alto da casa, e produz fumaça para tirá-lo de lá. Daí veio a descrição exagerada e inexata de Morrissey: “Foi o episódio em que um mendigo está no alto da casa [e] por algum motivo, ele causa um incêndio no sótão e ele pega fogo”. No entanto, os fãs de Morrissey que esperam ver a propriedade devem saber que o episódio foi filmado em 1984, muitos anos antes de o cantor começar a morar ali. Ainda assim, *The Norwood Builder* dá uma ideia do tamanho da casa e do jardim, usado para uma sessão de fotos de 1989 da *NME*, na qual Morrissey posou com retratos dos NEW YORK DOLLS e de Terence STAMP. [442, 567]

“Home is a Question Mark” (Morrissey/Whyte), Sobra de estúdio de YOU ARE THE QUARRY, feita no outono de 2003. Morrissey já havia usado o título em uma entrevista dada em 2002 a Janice Long, da Radio 2, que deu as boas-vindas ao cantor “de volta ao lar”, na Inglaterra. “O lar é um ponto de interrogação”, foi a resposta imediata de Morrissey, sugerindo que a frase já estava formada em seu vocabulário. A única menção oficial à canção ocorreu em janeiro de 2004, quando o TRUE-TO-YOU.NET a anunciou como uma das 16 faixas gravadas durante as sessões do Quarry (todas as outras 15 apareceram). Como pura especulação, é plausível que a letra tenha abordado seu senso de identidade como um inglês deslocado em Los Angeles, talvez reiterando o trecho “cannot find a safety haven” (“não consigo encontrar um porto seguro”) expresso na canção “LET ME KISS YOU”, do mesmo álbum. [411]

Homem de Outubro, O (October Man, The), Thriller britânico de 1947 relacionado como um dos filmes preferidos de Morrissey. John MILLS interpreta um químico mentalmente abalado por um acidente de ônibus que mata o filho de um amigo, de quem ele cuidava depois de uma excursão. Depois de passar um ano se recuperando no hospital do traumatismo craniano e dos efeitos psicológicos colaterais, ele tenta reconstruir a vida. Hospeda-se em um hotel e lá faz amizade e empresta dinheiro a uma modelo pobre que faz anúncios de lingerie e é obcecada por horóscopo (Kay Walsh, cuja

voz pode ser ouvida na música de Morrissey, "LIFEGUARD SLEEPING, GIRL DROWNING"). Quando, mais tarde, ela é encontrada estrangulada em um local próximo com o cheque dele amassado ao lado do corpo, o histórico de Mills como "paciente com problemas mentais" o coloca como principal suspeito. O roteiro hitchcockiano o mostra lutando para provar sua inocência e apontar o verdadeiro assassino, enquanto procura combater suas tendências suicidas pós-traumáticas. O título do filme se refere ao signo do personagem de Mills, libra: antes de seu assassinato, Kay lhe diz que ele é "um homem de outubro", e ela, de "junho" (então, provavelmente, GÊMEOS, o mesmo signo de Morrissey). Filme forte, *O Homem de Outubro* foi a estreia na direção de Roy Ward Baker, que faria, posteriormente, dois dos filmes favoritos de Morrissey: *FLAME IN THE STREETS* e *SOMENTE DEUS POR TESTEMUNHA*. [227, 534]

Homem Elefante, O (The Elephant Man), Filme de David Lynch de 1980, baseado na vida de Joseph Merrick, de Victoria, homem gravemente deformado que era atração de um circo de "horrores" (no filme ele se chama "John Merrick"). "Na primeira vez em que vi *O Homem Elefante*, só a introdução me fez chorar", afirmou Morrissey. "Era muito forte, e o que veio em seguida também foi forte, mas fiquei impressionado pela introdução." A cena a que Morrissey se referia é a da montagem onírica na qual a mãe de Merrick é atacada por um elefante selvagem durante a gravidez, uma história maluca inventada pelo "dono" do circo no qual John trabalhava no filme para explicar seu apelido.

Originalmente, acreditava-se que Merrick sofria de elefantíase, mas recentemente sua doença foi identificada como um distúrbio hereditário conhecido como "Síndrome de Proteus". Apesar de o filme assumir muitas liberdades com fatos históricos – o vilão Bytes (Freddie Jones), por exemplo, é totalmente fictício – ele se mantém fiel à história real, de modo geral, e extremamente emocionante a respeito da reabilitação de Merrick, que passou de pária da sociedade a cavalheiro respeitável com a ajuda de um médico importante, o Dr. Frederick Treves (interpretado por Anthony Hopkins). John Hurt recebeu uma indicação ao Oscar por sua

interpretação emocionante de Merrick, utilizando muita maquiagem inspirada em moldes de gesso do corpo de Merrick mantidos no London Hospital, e que levava sete horas para ser aplicada. O interesse de Morrissey pela história de Merrick é compreensível se levarmos em conta seus paralelos com as referências em suas letras da repulsa percebida, seja com "world's ugliest man" ("o homem mais feio do mundo") de "LATE NIGHT, MAUDLIN STREET" ou sua forma fisicamente desprezível em "LET ME KISS YOU". Tematicamente, o filme também tem semelhanças com "NOVEMBER SPAWNED A MONSTER". [83, 500]

homossexualidade, É um erro comum referir-se a Morrissey como "gay". Em nenhum ponto de sua carreira ele fez uma afirmação desse tipo, o que, por si só, é uma contradição violenta a suas fortes crenças pessoais contra o estereótipo sexual e a necessidade de rotular sua orientação como hétero, bi ou homossexual. "Porque é limitante e restritivo", insistiu ele.

Em 1984, um jornalista da revista *Rolling Stone* americana escreveu que Morrissey "se considera" um profeta do quarto gênero, "admite ser gay, mas também acrescenta ser celibatário". Morrissey ficou irado, tanto pela sugestão de que ele *admitiu* ser gay quanto pela acusação em si. Em diversas entrevistas subsequentes, ele negou ter dito isso ("uma mentira total"), mas ainda se recusava a esclarecer sua sexualidade. "Não quero ser encaixado em nenhuma categoria dessa maneira. Porque é supérfluo. Afinal, todos esses termos e categorias não mostraram ter qualquer valor dentro da música."

Sua recusa em ser classificado por seu sexo é essencial ao enigma de Morrissey (ver também CELIBATO, SEXO). Mas a questão da homossexualidade é mais espinhosa e, no passado, fez surgir a voz da homofobia latente entre os críticos na imprensa, tornando-se também a principal preocupação de alguns escritores (incluindo pelo menos um biógrafo alarmante) cuja principal tarefa parece ser uma tentativa vã de "tirar Morrissey do armário" como se toda a carreira dele fosse um tipo de golpe cruel em todas as pessoas. Nesse aspecto, a questão específica do "ser ou não gay", sua determinação

em não ser classificado por sua sexualidade tem sido, ainda que acidentalmente, um ardiloso termômetro da tolerância ou do preconceito de seu público e dos críticos, algo único dentro do pop.

A maioria de seu público, agora, não se importa muito em saber se Morrissey é ou não é homossexual. Alguns acreditam que ele é – talvez equivocadamente – com base em algumas de suas letras pouco ambíguas (por exemplo, “DEAR GOD PLEASE HELP ME”) e o que pode ser visto como uma predileção por “ícones gays” – Oscar WILDE, James DEAN, Bette DAVIS, Shirley BASSEY, Radclyffe Hall, A. E. HOUSMAN, JOBRIATH, Parker TYLER etc., etc., etc. Outros não se importam em deixar sem solução o antigo mistério fundamental à arte dele e à adoração que sentem. Os que ainda insistem em classificar a sexualidade de Morrissey como exclusivamente gay fazem isso puramente por motivos pessoais (ou como Morrissey já disse, “por que é o que desejam”), ou, pior ainda, por motivos maldosos retorcidos e prejudiciais como aqueles do próprio Marquês de Queensberry.

Do mesmo modo, seria igualmente errado retirar Morrissey da cultura gay. Como muitos adolescentes que cresceram durante a era punk, ele, às vezes, frequentava bares gays em Manchester, apesar de mais tarde ter confessado sempre ter considerado o cenário gay da região “muito atroz”. A natureza polisssexual de suas letras também era bem planejada e, em entrevistas, ele sempre aceitou bem as diversas interpretações de perspectivas masculinas, femininas, gay e heterossexual. Há muito a ser dito não apenas pela já mencionada galeria de ídolos gays, mas também seu simbolismo homoerótico duradouro e frequentemente bem-humorado nas capas dos discos, nos fundos de palco, em vídeos e em sua performance física ao vivo. Desde a capa com o homem nu de “HAND IN GLOVE”, de 1983, à inscrição feita por ele a caneta “Your arse’n’all” no disco GREATEST HITS, de 2008, um quarto de século mais tarde já deveria ser bem óbvio que Morrissey não é um machão típico, como vemos por aí. Sem ter necessidade de autodeclarar-se membro de carteirinha, Morrissey sempre foi muito bem recebido pela comunidade homossexual como um ícone gay moderno.

Aqueles que ainda se sentem confusos ou talvez obcecados pelo fato de Morrissey ser ou não “gay” no sentido convencional da palavra deveriam ter em mente sua resposta quando perguntaram diretamente se ele era gay, em 1985. “Não me sinto encabulado pela palavra ‘gay’, mas não é nem um pouco relevante. Eu estou acima disso, para ser franco.” [52, 73, 96, 119, 137, 138, 139, 196]

“Honey, you Know Where to Find me” (Morrissey/Boorer), Sobra de estúdio das sessões de gravação de *SOUTHPAW GRAMMAR*, de 1995, oficialmente lançada na reedição de 2009 do mesmo álbum. Como o título indica, a letra é uma epístola sedutora para um amor perdido. “I’m not gonna cry for the things that never occurred” (“Não vou chorar pelas coisas que jamais aconteceram”), canta ele, convidando “Honey” a encontrá-lo no lugar de sempre, “rebelando-se contra o comum (“kicking away from the mundane”) – as observações de Morrissey no texto da capa do relançamento do álbum em 2009 deram a entender que esse lugar é, na verdade, o *The Good Mixer*, seu bar na região de Camden no início dos anos 1990.

A origem da canção pode ser ligada a *VAUXHALL AND I*, quando a palavra “Honey” era uma das mais recorrentes no vocabulário de Morrissey: uma foto feita por Jake WALTERS no interior do encarte do single “*HOLD ON TO YOUR FRIENDS*” é de Morrissey com a palavra “*HONEY*” escrita ao redor de seu mamilo esquerdo. Originalmente, a letra deveria ter uma melodia mais rápida e mais leve, criada por Alain WHYTE para possivelmente ser incluída no *Vauxhall*. Tensões entre Whyte e Boorer a respeito de favoritismo nas parcerias certamente surgiram quando Morrissey decidiu limar a música de Whyte e passou o título e a letra, no ano seguinte, para a música acústica alegre de Boorer, que, analisando-se melhor hoje em dia, mereceu um lançamento adequado na época. [4, 40]

Housman, A. E. (Alfred Edward), Poeta inglês vitoriano a quem Morrissey se referiu como seu favorito na época do lançamento de *MALADJUSTED*, em 1997. “[Ele é] o poeta mais importante para mim”, explicou ele. “Ele teve um intervalo de 30 anos entre seus livros de

poesia, o que é muito interessante... eles são poemas muito, muito tristes e muito fortes, mas belos.” O trabalho mais famoso de Housman, o ciclo de 63 poemas *A Shropshire Lad*, também aparece em um dos filmes favoritos de Morrissey, *MEU AMOR, MINHA RUÍNA*. Durante a turnê americana de Morrissey em 1992, para promover *YOUR ARSENAL*, um fã atirou um exemplar de *A Shropshire Lad* no palco, que o guitarrista Boz BOORER às vezes lia durante o final caótico de “THE NATIONAL FRONT DISCO”.

Housman mesmo era uma alma profundamente infeliz e essencialmente mozzariana, cujos versos simples a respeito de morte, amores perdidos e felicidade fadados a terminar em tragédia combinavam com as letras de Morrissey. Nascido em Worcestershire em 1859, sua vida foi marcada pela morte da mãe quando ele tinha apenas 12 anos. Ganhou uma bolsa para estudar latim e grego em Oxford, e diziam que ele era “arrogantemente brilhante”, mas misteriosamente sabotou os exames finais, entregando folhas “em branco ou quase em branco”, sendo reprovado. É possível que seu comportamento tenha sido afetado pelo amor não correspondido que ele sentia por um colega, Moses Jackson, um relacionamento que dominaria não apenas o resto de sua vida, mas também algumas de suas poesias mais profundas.

Depois de um período no serviço público, Housman conseguiu voltar para a universidade como professor em Cambridge, descrito como “zeloso de sua privacidade, um homem de poucas amizades... orgulhoso, taciturno e frio”. Ele tinha 35 anos quando reuniu seu primeiro volume de poesias, com o título *Poems by Terence Hearsay*, mas os publicou de forma independente (depois de ter sido rejeitado muitas vezes) em 1896, no livro *A Shropshire Lad*. O ciclo oferecia um retrato nostálgico da vida rural inglesa gozada por jovens fadados a morrer fora do país, lutando por sua nação. Com o início da Segunda Guerra dos Bôeres em 1899, o livro se tornou um *best-seller*.

Housman esperou 26 anos para publicar uma sequência, *Last Poems*, de 1922, assim chamado porque ele acreditava que suas faculdades criativas estavam esgotadas. Depois de sua morte, em 1936, seu irmão, o escritor e dramaturgo Laurence Housman, lançou

More Poems, e em seguida, *Additional Poems*. Essas coleções continham versos diretamente relacionados à sua homossexualidade, incluindo uma crítica apaixonada à perseguição a Oscar WILDE (na qual Housman, de modo eufemístico, amaldiçoava a sociedade vitoriana por “levá-lo à prisão pela cor de seus cabelos”) e sua despedida dolorosa de Jackson: “Because I liked you better/Than suits a man to say/It irked you, and I promised/To throw the thought away” (“Como eu gostava mais de você/Isso pode ser dito por um homem/ Isso o irritava e eu prometi/Deixar essa ideia de lado”). [92, 111, 328, 422, 566]

“How Can Anybody Possibly Know How I Feel?” (Morrissey/Whyte), Do álbum YOU ARE THE QUARRY (2004). Não tanto uma canção, mas uma revolta em forma de rock; em poucas ocasiões Morrissey se expressa de modo tão sincero, tão cru. O fato de a frase “I am I” aparecer no roteiro de um de seus filmes preferidos, *CRUEL DESENGANO*, em uma explosão de raiva confusa e incoerente de um menino histérico de 12 anos, diz muita coisa. “How Can Anybody Possibly Know How I Feel?” é igualmente adolescente em sua agressão emocional, considerando aqueles que o “amam” e “respeitam” como malucos, reclamando de figuras autoritárias de uniformes “fedorentos” e das “15 milhas de merda” (“15 miles of shit”) pelas quais foi metaforicamente arrastado. Mais uma das explosões catárticas de Quarry pós-PROCESSOS, foi, de longe, a mais feia, exagerando na mensagem e sem a graça de uma melodia memorável. [530]

“How Soon is Now?” (Morrissey/Marr), Lançada originalmente como o lado B de 12 polegadas de “WILLIAM, IT WAS REALLY NOTHING” (1984). Posteriormente, foi lançada como o sexto single dos Smiths, em fevereiro de 1985, e chegou ao 24o lugar na parada britânica. Astro da capa: Sean BARRETT.

A gravação mais famosa dos Smiths. "How Soon is Now?" alcançou uma popularidade única entre as canções do repertório, a faixa que tinha mais chances de ser bem aceita pelas pessoas hostis em relação ao grupo. O apelo universal de "How Soon is Now?" não tem muito a ver com a composição – Morrissey e Marr escreveram outras canções bem melhores – e sim mais com a atmosfera sonora. É o som verdadeiro de "How Soon is Now?" – aquele toque de vodu inebriante pontuado por miados ecoando no infinito – que tem levado os ouvintes à loucura desde que surgiu, em 1984.

Seymour Stein, cabeça da gravadora americana Sire, referiu-se a ela como a "Stairway to Heaven" dos anos 1980, uma analogia que, apesar de ser lisonjeira em termos de comparação épica, é totalmente errônea. "Stairway to Heaven" é uma balada *folk rock* pesada e rebuscada. "How Soon is Now?" é, essencialmente, um disco para pistas. Se existe comparação, ela é a "I Feel Love" dos anos 1980. Ou, mais literalmente, "I (Want to) Feel Love".

Morrissey retirou o título de uma pergunta do estudo de Marjorie Rosen sobre o feminismo, *POPCORN VENUS* ("How soon is 'now'?"). O cantor se divide entre autopiedade e raiva autoprotetora ao descrever sua própria sensação de isolamento social, adaptando uma frase do capítulo 12 da obra-prima de George ELIOT *Middlemarch*: "To be born the son of a Middlemarch manufacturer, and inevitable heir to nothing in particular". A letra é um diálogo entre um solitário retraído convencido de que eles nunca encontrarão amor físico e um amigo cujo otimismo dominador (de que "isso" acontecerá "agora") e conselhos inúteis servem apenas para aumentar a solidão que sentem. O trecho-chave – de muitos modos, o trecho que reúne toda a agenda lírica de Morrissey e o motivo da existência dos Smiths – é a descrição dolorosamente familiar de ir a um clube noturno na esperança vã de encontrar "alguém", mas acabar indo embora "sozinho".

Devido à sua textura incomum, bem diferente da levada de guitarras no fundo que Marr havia feito até então, "How Soon is Now?" foi o primeiro disco dos Smiths no qual o poder da voz de Morrissey se destacou de fato. Seu canto é maravilhoso (e até assovia), mostrando confiança e controle muito superiores ao que se

ouve no álbum THE SMITHS, gravado menos de um ano antes. Mas enquanto as letras de Morrissey tinham o tom dos Smiths em sua essência, a música deixou "How Soon is Now?" diferente de todo o repertório deles.

A origem do *groove* de Marr foi uma ideia para reviver o espírito da banda de swamp-rock dos anos 1960 Creedence Clearwater Revival, apesar de sua primeira fonte não ter sido o Creedence, mas um *cover* de 1982 de "Run Through the Jungle", do The Gun Club. Na esperança de "captar a mesma *vibe*", Marr gravou uma demo em seu apartamento de Earls Court no verão de 1984 que ele chamou de "Swamp" antes de entregar a Morrissey uma cópia com a qual trabalhar. Uma semana depois, nos estúdios Jam, no norte de Londres, depois de gravar o lado A original "William, it was Really Nothing" e o lado B que o acompanhava, "PLEASE PLEASE PLEASE LET ME GET WHAT I WANT", Morrissey voltou para seu apartamento em Kensington, deixando Marr, Rourke e Joyce para trabalhar em "Swamp" com o produtor John PORTER.

"Eu me lembro de que ficamos tocando por um tempo, tentando deixá-la como uma faixa dos Smiths", diz Marr, "porque não estava". Como um incentivo atmosférico, eles substituíram as lâmpadas padrão do estúdio por outras vermelhas para acalmar os ânimos já acalmados pelo fornecimento, por parte do produtor, de "grandes quantidades de maconha". "Eu disse que eles podiam tocar por quanto tempo precisassem", diz Porter. "Eles tocaram por quatro ou cinco minutos. Eu consegui duas boas tomadas, cortei as partes que não eram tão boas de cada uma delas e juntei o que sobrou. É por isso que ela ficou tão longa como ficou."

Marr ficou satisfeito pois, apesar de toda a esquisitice, "ficou parecendo uma música dos Smiths", mas sentiu que ela precisava de algo mais. "Então, vi minha oportunidade de incluir parte do *tremolo*", diz ele. "Algo que eu estava tentando usar havia algum tempo." A inspiração de Marr para o efeito *tremolo* – o toque mais forte de "How Soon is Now?" – veio de diversas fontes diferentes. Seu precursor foi Bo Diddley, que patenteou o som em 1955, depois de torná-lo seu cartão de visita. Marr também cita "I Want More", um sucesso raro do grupo experimental alemão Can (posição 26 na

parada em outubro de 1967) e uma de suas favoritas na juventude, “Disco Stomp”, de Hamilton Bohannon, em estilo Diddley (posição 6 na parada em julho de 1975). “Fiquei obcecado com aquela faixa”, admite ele. “Eu me lembro de ouvi-la no banco de trás do carro com meus pais quando voltava do País de Gales em um dia quente. Aquele som chamou a minha atenção. Então, o *tremolo* em ‘How Soon is Now?’ foi meu amor juvenil por ‘Disco Stomp’ e por ‘I Want More’, do Can, junto com um toque de Bo Diddley.”

Aqueles que não se preocupam com os detalhes técnicos da criação do som de “How Soon is Now?” podem pular este parágrafo. Aos outros, tentarei descrever tudo sem jargões. O que se ouve não é o som da guitarra como Marr a tocava na época. Para começo de história, ele gravou um trecho normal de guitarra base sem efeitos. Feito isso, ele e Porter assumiram o controle de dois amplificadores de guitarra (Fender Twin Reverbs) que tinham botões de controle de *tremolo*. A faixa de guitarra de Marr, sem efeitos, foi então tocada pelos quatro amplificadores, enquanto ele e Porter remexiam seus respectivos controles de *tremolo*, de um lado a outro, para criar seu magma alucinógeno: um trabalhoso processo manual, e sempre que os *tremolos* saíam do ritmo, eles tinham de parar a fita e recomeçar. Então, o que você escuta em “How Soon is Now?” é, na verdade, dois homens muito pacientes – possivelmente chapados – mexendo nos amplificadores sob lâmpadas vermelhas. Métodos modernos de *sampling* teriam alcançado o mesmo efeito em metade do tempo, mas, sem dúvida, de modo bem menos divertido.

O senso aventureSCO de Marr em “How Soon is Now?” se destaca por sua inclusão de uma homenagem particular a um gênero que seu parceiro de composição descreveria posteriormente como “um grande fedor musical”. O riff harmônico alto que Marr toca de vez em quando (você o escuta pela primeira vez depois do refrão “you want to die”/“você quer morrer”, aos 3min 11s) é retirado do trecho de teclado de “You’ve Gotta Believe”, um single de 1982 do pioneiro do rap Lovebug Starski, a quem é atribuída a criação do termo “hip-hop” (o já mencionado “fedor” de Morrissey). Sete meses antes de gravar “How Soon is Now?”, Marr conheceu Starski quando os

Smiths fizeram um show levemente desastroso no Danceteria, em Nova York, na noite de Ano-Novo de 1983.

“Depois disso, ficamos todos um pouco ressabiados”, explica ele. “Ele veio e foi muito bacana e cuidou de mim. Fiquei muito animado com aquela música. Eu já tinha escutado os discos dele em Manchester, mas ele continuava sendo o cara meio obscuro do hip-hop. Então, de repente estar em Nova York e conhecê-lo, na época, fez com que eu pensasse ‘Uau! É ele! Lovebug Starski!’. Então, aquela parte em ‘How Soon is Now?’ foi um recurso que ele usou e eu considerei muito diferente e apropriado, desde que funcionasse. E funcionou.”

Quando a base estava pronta, Porter colocou uma fita na caixa de correspondência de Morrissey ao sair do estúdio e ir para casa. No dia seguinte, o cantor incluiu seu vocal, finalizando a transição de “Swamp” para “How Soon is Now?”. Como Porter gosta de contar, na primeira vez em que escutou, pensou que Morrissey estivesse cantando a respeito dos elementos (ao escutar “I am the sun, and the air”/“Sou o sol e o ar”). O produtor ficou tão encantado com a faixa, convencido de que eles tinham “aberto um novo caminho”, que ele chamou o chefe da ROUGH TRADE, Geoff Travis, para escutá-la no estúdio naquela noite. “Vi que Geoff não gostou muito”, lembra Porter. “Ele ficava olhando para mim sem parar e percebi que ele pensava: ‘Que diabos é isso?’. Fiquei muito desapontado com Geoff. Senti que ele acreditava que eu os estava empurrando em uma direção para a qual ele não queria que eles fossem. Então, no fim, eles a deixaram de lado. A Rough Trade deu um tiro no próprio pé.”

O fato de “How Soon is Now?” ter sido lançada originalmente como faixa bônus de um 12 polegadas hoje parece cômico. No entanto, em defesa da Rough Trade, é preciso dizer que o padrão dos lados B dos Smiths era tamanho que, na época, o fato não foi visto como o absurdo erro registrado posteriormente na história. O verdadeiro erro do selo foi voltar atrás tarde demais. Cinco meses depois de aparecer no 12 polegadas “William” e dois meses depois de seu segundo lançamento, na coletânea HATFUL OF HOLLOW, a Rough Trade pressionou o grupo a relançar tardiamente “How Soon is Now?” como o sexto single deles em fevereiro de 1985. Eles

justificaram a atitude referindo-se a uma edição europeia do single, lançada como lado A na Holanda em vez de "William", pelos quais, afirmaram eles, os fãs estavam sendo forçados a pagar "preços exorbitantes": um lançamento no Reino Unido seria, de acordo com o raciocínio deles, um bondoso substituto.

Infelizmente, por conta própria "How Soon is Now?" não foi um grande sucesso das paradas, chegando, no máximo, ao decepcionante número 24. Igualmente confuso foi seu lançamento no mesmo mês de MEAT IS MURDER. Como Morrissey explicou mais tarde, o desejo que eles tinham de preceder o segundo álbum com um single relacionado (alguns dos candidatos eram "I WANT THE ONE I CAN'T HAVE", "NOWHERE FAST" e "BARBARISM BEGINS AT HOME", esta já lançada como uma canção de rádio apenas) foi vencido pela insistência da Rough Trade em compensar a indecisão anterior deles relançando "How Soon is Now?". O cantor ficou igualmente insatisfeito quando a faixa foi incluída na versão americana de Meat is Murder, uma emenda que constou em todas as reedições do CD do álbum até hoje, e seu vídeo americano aparentemente "não autorizado" causou em Morrissey ainda mais insatisfação.

Apesar de toda a confusão na Rough Trade, "How Soon is Now?" transcenderia a confusão da história de seu lançamento e se tornaria uma das canções mais populares e marcantes dos Smiths: usado para vender Pepe Jeans em um comercial de TV de 1988 ("Do qual ninguém se lembra", disse Morrissey em 2007); sampleada e usada como base de "Hippy Chick", o único sucesso da banda pop/dance Soho do Reino Unido (posição 8 em fevereiro de 1991); e um sucesso póstumo dos Smiths que chegou à respeitável 16ª posição quando relançada pela Warner em setembro de 1992 para promover a coletânea Best I (o encarte do single, não realizado por Morrissey, mostrava uma foto de Vanessa Redgrave e David Hemmings do filme de 1966 *Depois Daquele Beijo*).

Entre as versões *cover* mais notáveis estava a do Love Spit Love, banda formada por ex-integrantes do Psychedelic Furs, gravada para a trilha sonora do filme de 1996 *Jovens Bruxas* e posteriormente usada como tema da série de TV adolescente sobre bruxas *Charmed*. Uma versão de 2000 do Snake River Conspiracy

supostamente foi aprovada por Morrissey como sendo “melhor do que a original”, mas depois de ver o grupo tocar em Los Angeles, ele admitiu não ter tanta certeza. Ele também não se impressionou, mas se divertiu, com um *cover* de 2003 do duo de “falsas lésbicas russas” t.A.T.u. “Adoro o jeito como elas cantam ‘I am a yeoman and I need to be loved’”, brincou Morrissey. “Um *yeoman* é um fazendeiro dos anos 1700, não é? Eu nunca poderia imaginar que aquela canção falasse sobre fazendeiros.”

Uma observação final importante a respeito de “How Soon is Now?”, e a grande ironia de sua popularidade, foi a incapacidade de os Smiths a apresentarem convincentemente nos shows. Nos últimos dois anos do grupo na estrada, Marr experimentou usar diversos pedais de *tremolo* e de *delay* para recriar o som original, mas raramente conseguiu, mesmo quando auxiliado por Craig GANNON. Como Rourke percebeu, e também Marr, a canção se tornou “a desgraça de nossa carreira ao vivo... nunca acertamos”. Depois dos Smiths, Marr foi o primeiro a apresentar “How Soon is Now?” em um show com o cantor do Crowded House, Neil Finn, em uma turnê pelos Estados Unidos em 2002. Dois anos depois, Morrissey a adicionou a seu *setlist*, com as guitarras pesadas da banda estranhamente reminiscentes da versão do Love Spit Love/Charmed (como em LIVE AT EARLS COURT). Sua performance pós-Smiths mais histórica até hoje foi no show beneficente de janeiro de 2006 Manchester v. Cancer, na MEN Arena, em Manchester, organizado por Andy Rourke, em que Marr tocou (e cantou) “How Soon is Now?” acompanhado por Rourke no baixo – uma reunião de 50% dos Smiths. [12, 13, 17, 27, 71, 207, 232, 308, 363]

“Human Being” (Johnny Thunders/David Johansen), Lado B de “YOU HAVE KILLED ME” (2006). Apesar de Morrissey ter interpretado “TRASH”, dos NEW YORK DOLLS, e um trecho de “SUBWAY TRAIN” no show, “Human Being” marcou sua primeira gravação de estúdio de uma das canções deles. A original fechava o segundo LP dos Dolls, Too Much, Too Soon, de 1974, com o cantor David Johansen declarando-se um “ser humano da escória” sobre um riff

gloriosamente forte de Johnny Thunders. Em seu livro de 1981 sobre os Dolls, Morrissey elogiou o “[pedido] de aceitação” de Johansen ao dizer “mais pelos enganos psicosexuais do que [o psicólogo infantil] Bruno Bettelheim conseguiria”. Como Johansen disse à imprensa na época, a canção foi sua resposta às pessoas que haviam tachado a banda de párias da sociedade, acrescentando: “Não queremos que nossos fãs pensem que somos esquisitos, ou coisa assim”.

Vinte e dois anos depois de ter se declarado humano e carente de amor em “HOW SOON IS NOW?”, “Human Being” permitiu que Morrissey reiterasse a questão com certas alterações na letra de Johansen e também na melodia vocal original. Assim como na versão dos Dolls, percebe-se uma ironia no modo de Morrissey cantar, principalmente levando em conta seus comentários à imprensa apenas dois anos antes: “Não sou muito fã da raça humana, para ser sincero. Pouquíssimas pessoas têm algo a oferecer.” Apesar de o verso de abertura mostrar um tempo mais hesitante, a maior parte da interpretação de Morrissey foi uma cópia completa da original (até a parte do saxofone no fim), mas sem a energia febril do Dolls. Assim, “Human Being” foi pura indulgência de fã por parte de Morrissey, como ele de certa forma admitiria no palco, ao tocar a canção durante a turnê de RINGLEADER OF THE TORMENTORS. [151, 277, 343]

Hulmerist, Primeira compilação de vídeos solo de Morrissey, lançada em junho de 1990. Ver apêndice para conferir todas as faixas.

A base de *Hulmerist* – uma referência ao bairro de Hulme, em Manchester, onde Morrissey viveu na infância antes de se mudar para Stretford e que se pronuncia “hume” como na palavra “humorist”, e daí surgiu o trocadilho – foi o show de WOLVERHAMPTON, em dezembro de 2008, filmado pelo amigo e diretor de vídeo Tim Broad com a intenção de lançá-lo inteiro, um filme do show. Devido à natureza caótica do evento, que afetou em muito a qualidade do

desempenho vocal de Morrissey, *Hulmerist* foi reconfigurado como uma compilação mais simples dos seis primeiros singles promocionais de Morrissey, também por Broad, usando as melhores imagens de Wolverhampton como material de apoio e com o bônus adicional de uma faixa completa do show, "SISTER I'M A POET". As cenas dos apóstolos de Morrissey/Smiths em fila do lado de fora do Wolverhampton Civic Hall antes do show são uma valiosa cápsula do tempo que mostra o fanatismo histórico que ele atraía naquela época e as expectativas quase bíblicas do show em si. Mais do que os clipes, é esse elemento de documentário que faz de *Hulmerist* um material tão agradável e tão essencial.

Hynde, Chrissie, Cantora/compositora do The Pretenders nascida em Ohio, ícone feminino do rock e defensora dos direitos dos animais que iria se tornar amiga de Morrissey e gravaria com ele e com Johnny Marr depois dos Smiths.

Hynde se mudou de Ohio para Londres em 1973 com a intenção de formar uma banda. Com vinte e poucos anos, ela temia já ter perdido a chance e, com a ajuda do jornalista Nick Kent, tornou-se repórter da *NME*. Morrissey, então adolescente, teve a chance de ler uma entrevista de Hynde com Andy Mackay do ROXY MUSIC (que divulgava seu álbum *In Search of Eddie Riff*, que posteriormente seria o nome com que Morrissey se hospedaria nos hotéis) e o encontro quente dela com o fã de pornografia Brian ENO e sua genitália depilada. "Eu nunca quis ser jornalista", diz Hynde. "Eu recebi a proposta de trabalho e não era muito a minha praia. Acabei fazendo algumas entrevistas e não sabia sobre o que estava falando. Eu me sentia muito envergonhada. Sabia que eu era horrível."

Quando o punk chegou em 1976, Hynde, de 25 anos, já tinha desistido do jornalismo e trabalhado por um tempo como assistente na loja de roupas SEX, da King's Road, de Malcolm McLaren e Vivienne Westwood, mas na maior parte do tempo caminhava pela cidade com seu violão, abordando desconhecidos em pontos de ônibus e perguntando se eles queriam formar uma banda. "Eu me sentia uma enorme perdedora", explica Hynde. "Era terrível. Eu me lembro de entrar no metrô com uma garrafa de vinho e ir de um

lado a outro da estação chorando porque não tinha o que fazer. Mas eu tinha uma filosofia de que talvez eu não soubesse o que queria fazer, mas sabia o que não queria fazer. E então me concentrei no que realmente queria fazer e tentei montar uma banda. A partir de então, eu me tornei incontrolável, porque não tinha nada e não queria nada, então nada me prendia. Era apenas uma questão de encontrar os caras certos.”

Depois de várias tentativas fracassadas – desde o Masters of the Backside (uma primeira versão do The Damned) aos anônimos e revoltantes punks de Steve Strange, The Moors Murderers –, os caras certos acabaram aparecendo na forma de três músicos talentosos e dispostos de Hereford: o baixista Pete Farndon, o guitarrista James Honeyman Scott e o baterista Martin Chambers. Com a formidável Hynde nos vocais – uma menina com jeito de menino e delineador forte, com voz fina que se alternava entre um ronronado e um miado –, eles se tornaram The Pretenders. Seu single de estreia, de fevereiro de 1979, um *cover* de “Stop your Sobbing”, dos Kinks, escrito pelo futuro parceiro de Hynde, Ray Davies, ficou na parte baixa do top 40, assim como a canção original subsequente de Hynde, “Kid”. Esta se tornou uma das músicas preferidas do então adolescente de 15 anos Johnny Marr, que primeiramente admiraria e então imitaria as habilidades de Honeyman Scott no quarto de sua casa, em Wythenshawe.

Com o terceiro single deles, o surpreendentemente opressivo “Brass in Pocket” – o primeiro número um do grupo no Reino Unido nos anos 1980 –, os Pretenders se tornaram concorrentes de artistas como Blondie e The Police pelo público pop *new wave*. Outros sucessos vieram ao longo de 1980 e 1981 até o grupo ser drasticamente desfeito em decorrência das overdoses consecutivas e fatais de Honeyman Scott, em junho de 1982, e de Farndon, em abril de 1983. Depois disso, Hynde e Chambers mantiveram os Pretenders em pé com um rodízio de guitarristas e baixistas, lançando sucessos e quase sucessos.

Enquanto isso, Hynde continuou tranquilamente alheia aos Smiths, apesar das tentativas infrutíferas de seu marido na época, Jim Kerr, do Simple Minds, de fazê-la escutar THE QUEEN IS DEAD, mesmo após

o fim do relacionamento, em 1987. Precisando de um novo guitarrista para o Pretenders depois da saída de Robbie McIntosh, o empresário de Hynde indicou Marr. "Eu perguntei: 'Johnny o quê? OK, tanto faz.'", diverte-se Hynde. "Então, alguns dias depois tocaram a campainha da minha casa. Eu não sabia se Johnny Marr era alto, loiro ou o quê. Não fazia ideia de como ele era. Quando abri a porta, dei de cara com Johnny, e assim que nos vimos, sentimos que fazíamos parte da mesma banda. Foi simplesmente maravilhoso." Segundo Hynde, os dois passaram a tarde apertando baseados até decidirem ir ao clube Marquee, no Soho. "Estávamos vendo uma banda e olhamos um para o outro ao mesmo tempo e dissemos: 'Que horror. Vamos fumar um'. Então saímos do Marquee, entramos em uma ruazinha lateral e fumamos mais uns baseados. Quando voltamos para minha casa, ele me mostrou uma demo que parecia uma música do começo dos Pretenders. Foi como amor à primeira vista desde o começo entre nós dois. Foi fantástico e estávamos gostando da sensação de estarmos juntos em uma banda. Não durou muito tempo, mas foi muito bom enquanto durou."

Considerando o amor adolescente de Marr pelo grupo (sem mencionar a guitarra em estilo surpreendentemente Smiths no single de Natal de Hynde, de 1983, "2000 Miles"), não foi estranho o fato de ele entrar para o Pretenders, independentemente de ser uma banda do *mainstream*, o que chateou apenas os puristas *indie* de mente fechada. Infelizmente, em sua independência pós-Smiths, Marr se atrapalhou comprometendo-se com Hynde ao mesmo tempo em que se comprometera com Matt Johnson, do The The. "Viajamos um pouco e tal", explica Hynde, "mas Johnny tinha outros trabalhos, e eu comecei a sentir que ele estava me cansando. Eu ficava totalmente acabada com as turnês, e ele tinha muito pique. A química já não existia. E ele também estava tocando com o The The, então chegava da noite anterior, fingindo ter acabado de chegar, com os olhos vermelhos e no pique. Por isso tudo acabou depressa". As gravações de Marr com o Pretenders resultaram em apenas um single em novembro de 1988, um *cover* da canção de

Bacharach/David "Windows of the World", da trilha do filme *1969 – O Ano que Mudou nossas Vidas*. Não chegou a entrar nas paradas.

Três anos se passaram até Hynde conhecer mais um ex-Smith, no começo de 1991. "Eu não conhecia Morrissey, mas do nada ele me enviou um recado", explica ela. "Dizia: 'Estou hospedado em Londres, no hotel tal e com o nome tal'. Eddie Riff? Pode ter sido. Bem, eu fui encontrá-lo e, mais uma vez, ocorreu um fascínio esquisito e um tipo de ligação estranha. Eu não entendi o que era, mas adorei sair com ele e passear por Londres, indo a todos esses pubs antigos e bares em clubes de trabalhadores. Não sei o que ele viu em mim."

O que quer que Morrissey tenha visto em Hynde, no mínimo uma aliada poderosa na luta contra a crueldade com os animais, foi o suficiente para que ela fizesse vocal de apoio em "MY LOVE LIFE" e uma participação especial como um dos dançarinos de rock and roll dos anos 1950 no vídeo de "SING YOUR LIFE". Hynde retribuiu a honra gravando um *cover* de "EVERYDAY IS LIKE SUNDAY". Antes de seu lançamento atrasado na trilha sonora do filme *Somente elas*, de 1995, Morrissey disse à imprensa que era "maravilhosamente boa". "Ah, ele gostou pra cacete, cara", confirma Hynde. "Ele tinha a música no carro e a tocava sem parar. Foi uma versão boa. Porra, foi uma versão *maravilhosa*." Surpreendentemente, a gravação do Pretenders de "Everyday is Like Sunday" resultou na oportunidade de Hynde conhecer mais um ex-Smith. "Andy Rourke tocou nessa faixa. Nós o chamamos para participar da sessão e ele era um ótimo baixista. Eu lhe disse: 'Andy, você é tão desvalorizado como Johnny é supervalorizado'. Ele me adorou por ter dito isso."

Em abril de 1999, depois da morte de Linda McCARTNEY, Hynde convenceu Marr a cantar "MEAT IS MURDER" com os Pretenders em um show em sua memória repleto de astros no Royal Albert Hall, em Londres. Amiga íntima da filha de McCartney Stella (elas já foram vistas juntas em shows de Morrissey), Hynde continua promovendo o veganismo e, assim como Morrissey, é membro ativo do PETA. "Morrissey, basicamente, se fecha", diz Hynde. "Eu ainda consigo tirá-lo de seu casulo para eventos em defesa dos direitos dos

animais de vez em quando, mas ele costuma entrar e sair da minha vida nos momentos mais esquisitos.”

Um desses momentos esquisitos foi em 2004, quando Morrissey sugeriu Hynde como guitarrista para os NEW YORK DOLLS antes da reunião deles para o festival MELTDOWN. Se ela tivesse concordado, ele já havia decidido que ela se chamaria “Chrissie Thunders”. Quatro anos depois, Morrissey pediu que ela fizesse vocais de apoio em seu lado B de 2009 “SHAME IS THE NAME”, gravado no ano anterior, em Los Angeles. “Sair de carro com Morrissey é uma loucura”, afirma Hynde. “A última coisa que se espera é estar dentro de um carro esportivo em Los Angeles com ele ao volante. Com a imagem daquela criatura solitária, cercada por milhares de carros que buzina, com torcedores do Manchester United. Todos veem Morrissey e o reconhecem e aparecem com cachecóis e tudo. Surpreendente. Nós já tivemos bons momentos.” [11, 17, 19, 40, 74, 217]

[27](#). Evidências de como Morrissey valoriza os serviços de cabeleireiro podem ser encontradas nos créditos de seus primeiros discos solo, a maioria dos quais relacionam seus cabeleireiros em cada época: Robert Stanley (“Suedehead”, Viva Hate e “Everyday is Like Sunday”), Stephen Power (“Interesting Drug”) e Dave Gerrard (“Ouija Board, Ouija Board” e Bona Drag).

[28](#). Morrissey certamente conhecia *Mentira Infamante*, pois anteriormente havia escolhido uma imagem de Stamp sendo surrado por Olivier como sugestão de capa para um single europeu de 1985, “The Headmaster Ritual”.

i

"I am Hated for Loving" (Morrissey/Whyte), Do álbum VAUXHALL AND I (1994).

Apesar de ser uma reflexão previsivelmente angustiada no senso artístico de martírio inerente a Morrissey – aqui uma vítima de agressores anônimos, insultado por suas paixões e sem ninguém ou nenhum lugar para chamar de seu –, sua interpretação passiva em "I am Hated for Loving" foi de resignação interna e não um pedido por compreensão. Entre os momentos mais belos de Vauxhall, a canção foi um acréscimo de última hora. Whyte aumentou sua fragilidade emocional com uma névoa rendilhada de linhas cintilantes de guitarra, o espectro de Johnny Marr quase visível através do vapor perolado. Por esse motivo, "I am Hated for Loving" foi um fator importante em comparações favoráveis de muitos críticos entre Vauxhall e o legado dos Smiths. De acordo com o baixista Jonny BRIDGWOOD, ela começou como uma faixa de guitarra muito mais pesada, mas foi muito melhorada por um arranjo mais atenuado com o baterista Woodie TAYLOR usando vassourinhas e Whyte acrescentando algumas harmonias angelicais de fundo por conta própria. Ensaíada na preparação para a turnê de fevereiro de 1995 pelo Reino Unido, não foi usada por Morrissey ao vivo até o começo de 2000. [4, 40]

"I am Two People" (Morrissey/Whyte), Lado B de "LET ME KISS YOU" (2004). Um pouco antes do lançamento desta faixa, haviam perguntado a Morrissey a respeito de seu signo astrológico, GÊMEOS, simbolizado por gêmeos. "I am two people" ("Sou duas pessoas"), ele respondeu. "Uma sociável e outra muito tímida." Alguns meses depois, ele apresentou essa canção-tema ostensiva dessa dualidade. Torturado pela aversão a si mesmo e incapaz de reconciliar suas "duas faces", Morrissey despreza o objeto de seu amor, desejando que um de nós ("one or the other of us") morra. Infelizmente,

tamanha histeria lírica perdeu o impacto por ter uma melodia ruim de Alain Whyte, do tipo "linha de montagem", e uma interpretação estranha e horrível do cantor. [119]

"I Can Have Both" (Morrissey/Boorer), Lado B de "ALMA MATTERS" (1997). Olhando para "guloseimas" em uma vitrine, Morrissey tenta convencer a si mesmo de que pode escolher mais de um dos doces que deseja, mas é assombrado por lembranças de um "menininho tímido" que sofreu uma lavagem cerebral para acreditar que só poderia escolher um. Ostensivamente, "I Can Have Both" foi uma admissão de sua bissexualidade, e deliberadamente divertida; sem falar da insinuação homossexual do trecho gay "não tinha me sentido eu mesmo esta noite" ("I've not been feeling myself tonight"). Originalmente escolhida como uma das faixas de MALADJUSTED, nos estágios finais, Morrissey a tirou do álbum e pôs em seu lugar a parceria com Spencer COBRIN "WIDE TO RECEIVE", para a surpresa de Boz Boorer, cuja canção alegre à la Smiths estava entre uma de suas melhores da época. Lançada como um ótimo lado B, "I Can Have Both" conseguiu, assim, evitar o escrutínio dos críticos que, sem dúvida, destacariam o simbolismo sexual implícito. O relançamento de Maladjusted em 2009 reviu sua exclusão anterior, e Morrissey chegou a ponto de se referir a ela como uma de suas "canções favoritas" nos comentários do encarte. [4]

"I Don't Mind if you Forget me" (Morrissey/Street), Do álbum VIVA HATE (1988).

Outra das alusões mais transparentes ao rompimento dos Smiths que figurou na estreia de Morrissey em carreira solo. Era quase impossível escutar essa despedida áspera de um parceiro que sentia "a pressão de mudar, de seguir em frente" ("the pressure to change, to move on") e não ligá-la a Johnny Marr. Longe de não se importar em ser esquecido, Morrissey termina a canção confuso e irritado por ter sido rejeitado por alguém que ele agora considera um "tolo". Apesar de ser uma das faixas mais fracas do disco, ela conta com uma das rimas mais originais: "Your mild 'best wishes'/They make me suspicious" ("Seu mornos 'votos de felicidade'/Me deixam

desconfiado”). A criação alegre de Street foi concebida como um encontro da “Motown com os BUZZCOCKS” e expõe claramente essa origem com seu ritmo ao estilo Supremes e sua passagem mínima de guitarra com duas notas – tão mínima que Street a tocou quando Vini REILLY se recusou. [25, 39]

“I Don’t Owe you Anything” (Morrissey/Marr), Do álbum THE SMITHS (1984). Supostamente escrita para Sandie SHAW, “I Don’t Owe you Anything” seria usada posteriormente para convencer Shaw a trabalhar com os Smiths, lançando sua própria versão como o lado B de seu *cover* de 1984 de “HAND IN GLOVE”. Mesmo assim, a letra se parecia com as típicas criações iniciais autobiográficas de Morrissey, um pedido recatado de gratificação sexual a um parceiro relutante “comprado com vinho roubado” (“bought on stolen wine”).

Escrita em abril de 1983, seus primeiros ensaios foram extraordinariamente longos, terminando com um verso adicional no qual Morrissey promete “esquecer esta noite e eu vou, assim como você vai” (“forget tonight, and I will, as will you”). O convite para “sair hoje à noite” (“go out tonight”) lembrava “THIS CHARMING MAN”, mas também pode ser que o título tenha sido mais uma vez roubado por Morrissey de Shelagh DELANEY, da frase “I don’t owe you a thing” (“não devo nada a você”), de *Um Gosto de Mel*.

A música tranquila de Marr emitia um aroma forte dos anos 1960, se não explicitamente Sandie Shaw, ao menos em humor e melodia próximos de algumas das baladas fortes de Chris Andrews. Quando os Smiths a gravaram pela segunda vez para o álbum de estreia, Morrissey acrescentou uma inflexão sutil porém vital em sua melodia vocal. O produtor John PORTER acrescentou o órgão ao arranjo, cortesia de Paul Carrack, em uma tentativa de “dar cor” à canção que ele considerou linear demais e sem variedade. Tais invenções talvez sentimentais pareciam adequadas em vista de seu romantismo contagioso e dos objetivos claros da canção.

Uma pequena lenda dos Smiths diz que a canção quase fez Mike Joyce chorar no palco do Dingwalls, em Londres, em agosto de 1983. Esse caso pode ter alguma sustentação na revelação de Morrissey, em 2005, de que “I Don’t Owe you Anything” foi uma das

poucas que ele havia escrito que agora o faziam “estremecer” e, até hoje, é a única canção dos Smiths que ele renegou oficialmente. [12, 17, 27, 124, 241, 369, 544]

“I Don’t Want us to Finish” (Morrissey/ Street), Demo de 1987 de Morrissey e Stephen Street e uma das primeiras candidatas a faixa de VIVA HATE. A letra não é conhecida, mas como foi escrita em agosto/setembro de 1987, logo que os Smiths se separaram, seria lógico pensar que o “Us” do título se refere a Morrissey e a Marr. De acordo com Street, ela fazia parte de um grupo de canções escritas no começo de sua parceria com Morrissey no outono de 1987 e logo limada à medida que criavam candidatas melhores, entre elas “LIFEGUARD ON DUTY”, “SAFE WARM LANCASHIRE HOME”, “TREAT ME LIKE A HUMAN BEING” e “PLEASE HELP THE CAUSE AGAINST LONELINESS”. No mínimo, a existência de “I Don’t Want us to Finish” confirma a preocupação (e o pesar) de Morrissey com o fim dos Smiths enquanto criava Viva Hate, ainda evidente em letras mais sutis e títulos de música no álbum finalizado. [39]

“I Have Forgiven Jesus” (Morrissey/Whyte), 28o single solo de Morrissey (do disco YOU ARE THE QUARRY), lançado em dezembro de 2004, chegou ao 10o lugar na parada britânica. Já em 1984, na primeira onda de sucesso dos Smiths, Morrissey falou da “influência prejudicial” de sua educação católica. “Sempre me pareceu totalmente errado impor essas imagens feias e assustadoras a crianças”, reclamou ele. “Serpentes enroladas com fogo saindo pelas narinas e coisas assim. Esse medo constante de estar errado em tudo o que faz, de que é culpado. Eu detestava isso.”

Vinte anos depois, “I Have Forgiven Jesus” foi uma espécie de vingança de Morrissey contra a religião responsável por esse mal, mas em vez de atacar aqueles que implementavam tais ensinamentos repressivos, ele fala diretamente ao próprio Jesus.

Contrastando sua condição de menino inocente e “a boa entrega de jornais” (“nice paper round”) – Morrissey já havia admitido anteriormente ter sido entregador de jornais – com seu eu adulto “autodepreciativo”, ele ousa perdoar Cristo por dar a ele necessidades e desejos físicos que sua culpa católica o impede de realizar. Como uma amostra calculada de blasfêmia pop, a letra era muito engenhosa, além de bem-humorada na parte em que fala sobre os dias da semana e diz que “quinta-feira é patética” (“Thursday is pathetic”).

Ajudou o fato de “I Have Forgiven Jesus” ter um arranjo quase bíblico, um murmúrio de teclado Mellotron reunindo a força para brandir os punhos contra o céu. O vocal de Morrissey também foi seu melhor desempenho, de modo geral, de Quarry, passando do remorso (“Oh, pretty one”) à angústia mental (“Do you hate me?”). Apesar de ter sido uma escolha controversa para um single – principalmente com o vídeo de Morrissey vestindo roupas de padre católico, uniforme que ele também usou durante shows da época –, “I Have Forgiven Jesus” deu a ele um desafiador sucesso no top 10 na semana do Natal de 2004. [408, 448]

“I Just Want to See the Boy Happy” (Morrissey/Tobias), 33o single solo de Morrissey (do álbum RINGLEADER OF THE TORMENTORS), lançado em dezembro de 2006, chegou ao 16o lugar na parada britânica. É a última de três faixas de Ringleader na qual Morrissey se dirige diretamente ao Todo-Poderoso (depois de “DEAR GOD PLEASE HELP ME” e “ON THE STREETS I RAN”), e há um sentimento intrigantemente paternal no pedido da canção, para que o menino do título receba felicidade eterna. Tipicamente, isso se torna um grande gesto de automartírio: o cantor entrega a vida que considera inútil para seu “último sonho altruísta” ser realizado.

Um rock simples mas tolerável de Tobias, “I Just Want to See the Boy Happy” era uma das faixas mais supérfluas do disco, parecendo outra “THE YOUNGEST WAS THE MOST LOVED” e diferente apenas por seu final com trompete de mariachi.

“I Keep Mine Hidden” (Morrissey/Marr), Lado B de “GIRLFRIEND IN A COMA” (1987). A última canção que Morrissey e Marr escreveram e gravaram juntos. Por isso, “I Keep Mine Hidden” marca o término oficial dos Smiths.

Depois de cinco anos de poesia, grandiosidade, melodrama e sublimidade, a canção final deles não foi triste, mas uma animada canção de *music-hall* com 1 minuto e 57 segundos: “SHEILA TAKE A Bow” em miniatura e com assovios. Ainda assim, dada a natureza autobiográfica da letra de Morrissey, é impossível não avaliar minuciosamente “I Keep Mine Hidden” para entender seu estado mental em um momento em que – certamente – ele sabia que seu relacionamento com Marr havia chegado ao fim. Escrita no primeiro dia da última sessão deles no estúdio do produtor Grant Showbiz em Streatham, ela mostra Morrissey se desculpando por uma incapacidade de expressar suas emoções e invejando a liberdade de outra pessoa que permite que as suas sejam “expostas ao público”. Mike Joyce especula que o “yellow and green stumbling block” (“a pedra amarela e verde no meio do caminho”) pode ser uma referência à medicação do cantor na época (amarelo e verde são as cores dos comprimidos de Temazepam, um antidepressivo), enquanto Morrissey também dá pistas de cicatrizes de uma criação reprimida. Seu gemido final é ainda mais críptico: “use your loaf” (“use sua cabeça”).

Como seu produtor, Showbiz ficou surpreso com a canção e com o que viu como uma confissão sincera do desequilíbrio psicológico. “Achei ‘I Keep Mine Hidden’ extraordinária”, empolga-se Showbiz. “Ele queria dizer alguma coisa com ela, algo confessional. Em muito poucas canções Morrissey diz ‘Esse sou eu’, mas acho que essa foi uma canção muito pessoal. Uma música muito direta de Morrissey para Johnny.”

“Se eu percebi a letra? Bem, por um dos ouvidos”, diz Marr. “Mas se alguém estivesse tentando me manter por perto na época, uma reformulação teria sido aconselhável.” A gravação em si foi um fim infeliz para a carreira dos Smiths, também resultando no *cover* muito criticado de Cilla BLACK, “WORK IS A FOUR-LETTER WORD”, outro *cover* frustrado de “A FOOL SUCH AS I”, de Elvis PRESLEY, que não chegou a

ser lançado, e outras duas faixas instrumentais incompletas. Apesar de Marr desdenhar dos resultados dessa sessão, dizendo “parecerem o trabalho de impostores”, por ser a última canção que ele e Morrissey criaram juntos, ele guarda um pouquinho de afeição por “I Keep Mine Hidden”. “A mudança de acordes e o solo tinham uma certa beleza”, admite ele. “Mas não diria que gosto dela.”

Morrissey finalizou o vocal de “I Keep Mine Hidden” no dia 19 de maio de 1987, três dias antes de completar 28 anos: a última vez em que ele e Marr se viram por muitos anos. O cantor, mais tarde, confessou que depois do término, ele ainda escutava as canções dos Smiths com frequência e “I Keep Mine Hidden” em especial. “[Ela] foi a última música que Johnny e eu escrevemos juntos e a última canção que os Smiths gravaram juntos”, explicou. “E é a que me deixa mais feliz.” [13, 17, 19, 32, 33, 138]

“I Knew I was Next” (Morrissey/Tobias), Lado B de “YOU HAVE KILLED ME” (2006). Morrissey viaja no piloto automático por esse lamento previsivelmente derrotista: ele não é nada além de um “cara decente” tropeçando pela vida; todo mundo o odeia; quando ele morrer, todos perceberão que ele não era tão ruim; e ele sofreu tantos machucados que outro (e ele sabe que haverá outro) não fará diferença. O produtor TONY VISCONTI fez o que pôde para animar a melodia sem graça de Jesse Tobias com floreios de órgão e sopro, mas, no máximo, “I Knew I Was Next” não passa de um lado B medíocre.

“I Know it’s Gonna Happen Someday” (Morrissey/Nevin), Do álbum YOUR ARSENAL (1992). Logo depois do lançamento de KILL UNCLE, Mark Nevin enviou a Morrissey uma série nova de demos na esperança de colaborar na maioria das faixas do álbum seguinte, dando a ela o apelido brincalhão de “Kill Auntie” (“Mate a Tia”). Nenhuma impressionou o cantor mais do que uma balada lenta que intitulou provisoriamente de “French Epic”. “Hoje, ‘French Epic’ trouxe mais uma alegria à minha vida”, escreveu Morrissey em uma carta entusiasmada de resposta. “Já escutei tantas vezes a canção que acabei perdendo a vista. Depois de tudo isso, concluo que você

escreveu sua melhor música. Por favor, não se esqueça de que fui considerado louco durante o período *flower power*."

Quando a gravação de *Your Arsenal* começou, Nevin havia sido substituído por Alain WHYTE como principal parceiro musical de Morrissey, mas "French Epic" sobreviveria e assumiria seu lugar no álbum como a brilhante "I Know it's Gonna Happen Someday". Mesmo com a igualmente emotiva "I'VE CHANGED MY PLEA TO GUILTY", ela provavelmente *foi* a melhor música de Nevin para Morrissey. Sua demo original "French Epic", com interferência aleatória de ondas de rádio, se tornou a base da gravação final, da qual Nevin ainda participou, e usou para a ocasião o violão de 12 cordas de Louise Goffin (filha dos escritores do Brill Building, Carole King e Gerry Goffin).

A intensidade e a paixão eram tão grandes que Morrissey precisou apenas incluir as palavras mais simples, implorando a um amor desconhecido para que não perdesse a fé no impossível. Em meio à sua visão normalmente pessimista sobre a possibilidade de encontrar amor verdadeiro, este é um raro exemplo de otimismo romântico. Enquanto Morrissey se dirige ao ouvinte com uma firmeza tranquilizadora, faz sentido que, na busca de um bom clímax, a melodia viajasse pelo espaço e pelo tempo e caísse em cima do palco do Hammersmith Apollo, em 1973, quando BOWIE gritava "Give me your hands!" em "Rock 'n' Roll Suicide". A presença do produtor e ex-guitarrista dos Spiders, Mick RONSON, provavelmente ajudou, apesar de Nevin insistir em dizer que seu *revival* da ascensão e queda "maravilhosos" de Bowie tenha sido totalmente inconsciente. "Mick estava internado no dia em que fizemos essa parte", explica Nevin. "Quando voltou, escutou a música e olhou para mim bem naquela parte. Consegui sentir que ele pensava 'Espere aí. Isso não é 'Rock 'n' Roll Suicide'?". Mas ele era bacana e educado demais para dizer isso.

Morrissey concordou que a mesma homenagem a Bowie foi "um completo acidente" e mais tarde insistiu ter sido "Mick quem acrescentou a levada de 'Rock 'n' Roll Suicide'". Os acontecimentos mudaram ainda mais quando o próprio Bowie decidiu gravar a faixa em seu álbum de 1993, *Black Tie, White Noise*. "Pensei [que ele]

estivesse parodiando uma de minhas primeiras canções”, explicou Bowie, “e pensei: ‘Não vou deixá-lo sair impune dessa’”. Em vez de “parodiar” a versão de Morrissey de Bowie, o cantor decidiu que seria melhor “fazer como eu a teria feito em 1974”, omitindo os elementos característicos de “Rock ‘n’ Roll Suicide” e dando a ela um toque gospel para parecer mais com Young Americans do que com a influência original de Ziggy Stardust na faixa. Bowie o convidou para ouvir a faixa pronta no estúdio The Hit Factory, em Nova York. Morrissey chegou com sua melhor amiga, Linder STERLING, e ouviu a música em um volume ensurdecedor. “Linder e eu ficamos ali chorando de alegria”, lembrou Morrissey, “porque ela me conhecia quando eu era um coitado de 17 anos, quando conseguia passar quinze dias com 75 centavos de libra”.

É fácil entender como esse momento deve ter sido profundo para Morrissey: ouvir uma de suas maiores inspirações musicais cantar para ele uma de suas canções, as palavras “I know it’s gonna happen someday” (“sei que vai acontecer algum dia”) como um lembrete de seus sonhos desesperados de juventude. “David foi um pouco esnobe comigo depois”, acrescentou Morrissey, referindo-se à turnê que eles fizeram em 1995 e que foi abortada antes do fim, “mas fiquei muito grato por aquele momento em Nova York”. [22, 45, 84, 217, 221, 568]

“I Know it’s Over” (Morrissey/Marr), Do álbum THE QUEEN IS DEAD (1986). “Isso era algo que os Smiths estavam sempre ameaçando fazer”, lembra Marr. “Uma grande balada melancólica, mas ainda assim no estilo ‘faça-você-mesmo’, ainda pós-punk. Não uma produção exagerada, mas ainda carregada de emoção. ‘I Know it’s Over’ é algo que apenas *nós* poderíamos ter feito.”

Indiscutivelmente uma das maiores músicas do *songbook* de Morrissey/Marr. Para muitos fãs, “I Know it’s Over” só perde para “THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT” como a perfeita balada dos Smiths. Mais precisamente, Marr acredita ela foi a “precursora” daquela que seria a maior balada dos Smiths, “LAST NIGHT I DREAMT THAT SOMEBODY LOVED ME”. Liricamente, “I Know it’s Over” tem elementos em comum com as duas canções mencionadas: a

insinuação suicida da primeira, a rotina agonizante de acordar sozinho muitas manhãs, da segunda (um tema também abordado em "ASLEEP"). Ainda assim, seria errado considerá-la a canção "mais sombria" dos Smiths, como algumas pessoas fizeram. A sinceridade da angústia emocional de Morrissey é inquestionável, mas até mesmo a frase de abertura – chamando pela mãe ao escutar a primeira pá de terra batendo sobre a tampa de seu caixão –, apesar de ser surpreendentemente triste, ainda tem um toque de humor negro, especialmente se considerada no mesmo contexto de "Mother, what'll I do Now?", de George FORMBY (um dos letristas favoritos de Morrissey durante esse período).

Em meio à depressão óbvia de seu autor, "I Know it's Over" guarda uma certa esperança em sua mensagem de que ser "gentil" é uma característica nobre que exige rara coragem, e que o amor é "natural e real", mesmo que não para Morrissey, cujo desejo não satisfeito de seu coração é ainda mais atormentado ao ver "amantes grosseiros" que não valorizam seus parceiros. Ainda assim, a canção contém um forte golpe emocional debilitante em seu verso final, quando o amor que ele tem procurado provoca Morrissey com algumas verdades desagradáveis, um diálogo que força o ouvinte a passar pela mesma pergunta de "Por que você está sozinho hoje?". Ao se dirigir de modo tão preciso a seu público, é um dos trechos mais íntimos que Morrissey já escreveu, e por esse motivo muitos tanto reverenciam e adoram "I Know it's Over".

Apesar de Marr afirmar que a canção foi "escrita" juntamente com Morrissey na casa dele em Bowdon, tarde em uma noite de fim de verão em 1985 – na mesma noite de "There is a Light that Never Goes Out" e "FRANKLY, MR. SHANKLY" –, Marr não ouviu a letra toda de Morrissey antes da gravação para o *The Queen is Dead*; como os Smiths costumavam fazer, a base foi gravada antes dos vocais. Quando ele cantou, Marr ficou surpreso com a genialidade de seu parceiro. "Foi um momento marcante", lembra ele. "Aquela canção foi algo que só poderia ter sido feito naquela época." Morrissey mostrou suas emoções em dois *takes* e, no processo, fez o mínimo de mudanças na letra, como usar "empty bed" ("cama vazia") em vez de "icy bed" ("cama gelada"), do original.

Durante a turnê de *The Queen is Dead*, "I Know it's Over" tornou-se um destaque grandioso, normalmente apresentada como a última canção antes do bis; para conferir, veja a versão intensa em *RANK*. Uma canção intencionalmente épica dos Smiths, ela foi regravada, posteriormente, com muita delicadeza pelo cantor americano de fim trágico Jeff Buckley, tanto sozinha como em um *medley* com sua aclamada versão de "Hallelujah", de Leonard Cohen. Se é verdade que a maior parte dos *covers* dos Smiths são fadados a terem qualidade aquém da original, "I Know it's Over" de Buckley é uma rara exceção. [17, 18, 38, 362]

"I Know Very Well how I got my Name" (Morrissey/Street), Lado B de "SUEDEHEAD" (1988). Um conto explicitamente autobiográfico de uma criança "curiosa" que se tornou um homem "taciturno". É a letra mais sincera que Morrissey escreveu na época de *VIVA HATE*. Composta nos meses seguintes ao fim dos Smiths, é razoável dizer que, como grande parte daquele disco, foi uma catarse *post-mortem* sobre o fim de sua parceria com Marr ("the only one who's come and gone?"/"o único que veio e se foi?"). A canção também traz uma história divertida a respeito da época, em 1973, quando Morrissey, então com 13 anos, tentou tingir os cabelos em homenagem a Ziggy Stardust, de David BOWIE. "Fiz umas experiências com frascos de descolorantes, coisas assim", confessou. "Tentei tingir os cabelos de amarelo e ficaram dourados, então eu tentei me livrar daquele tom e ficaram roxos. A escola me mandou para casa." Entre as melodias mais simples de Stephen Street, a guitarra delicada de Vini REILLY e sua orquestração sutil deram à faixa um ar melancólico apropriado. Reilly, mais tarde, lançou uma versão alternativa arruinada por um lembrete falso – "I Know Very Well how I got my Note Wrong", de "Vincent Gerard e Steven Patrick" – como um single gratuito que vinha com o álbum de 1989 de Vini Reilly, do *The Durutti Column*. [25, 39, 71]

“I Know who I Love” (Morrissey/Boorer), Sobra de estúdio do álbum MALADJUSTED, de 1997. No contexto da safra mais fraca de Maladjusted, é de assustar que Morrissey tenha jogado uma das candidatas mais fortes no lixo. Com a melodia brilhante e o refrão forte, a charmosa “I Know who I Love” podia ter sido um single. Para decepção do coautor Boz Boorer, ela foi cortada do álbum, relegada a um possível lado B e então abandonada totalmente. Pode ser que, no momento da finalização do disco, Morrissey não tivesse mais afinidade com aquele sentimento afetuosos: “These words I scribble down/Observe the way that you work/You see it, you want it, you take it/And then it’s yours... I know who I love” (“Essas palavras que eu rabisco/Observe a maneira como você trabalha/Você vê, você quer, você pega/E então é seu... eu sei quem eu amo”). A canção também tinha uma referência a medicação – “these pills that I’m prescribed” (“esses comprimidos que me receitaram”) –, e quando ele diz “Having had the worst of times/Now I want the best of times” (“Por ter passado pelo pior/Agora eu quero o melhor”), faz referência a *A Tale of Two Cities*, de Charles Dickens. Independentemente do motivo para a sua exclusão de Maladjusted, a perda de “I Know who I Love” foi um grande descuido. [4, 5, 40]

“I Like you” (Morrissey/Boorer), Do disco YOU ARE THE QUARRY (2004). É uma reação automática bem comum entre os fãs e teóricos de Morrissey em tempo integral interpretar qualquer canção a respeito de uma amizade profunda ou incomum como uma ode disfarçada a Johnny Marr. Na época de You are the Quarry, os casos tinham diminuído e se tornado menos frequentes, apesar de “I Like you” se destacar como a candidata ao posto nesse álbum: ao refletir a respeito de seu amor, ou talvez de um amigo importante diferente de qualquer outra pessoa que Morrissey tenha conhecido – e que entre os dois tenha ocorrido algo que os levou aos tribunais, um “segredo escondido”. Certamente, há elementos na letra que parecem diretamente aplicáveis aos PROCESSOS pelos quais ele e Marr tinham passado, uma experiência que Morrissey “sofreu para superar”. De qualquer modo, o diagnóstico final de que seu objeto

de “interesse” é tão desequilibrado psicologicamente como ele – sua segunda alegação de instabilidade mental no disco depois da anterior “I’M NOT SORRY” – foi bem menos lisonjeiro. Mesmo sem ser uma das melhores faixas de You are the Quarry, “I Like you” é um bom exemplo da valiosa contribuição do produtor Jerry FINN, ainda que, ironicamente, ele não gostasse muito da canção. Em comparação com o arranjo sem graça dos shows, mostrado pela primeira vez ao vivo em 2002, Finn deu vida ao tom fúnebre de Boorer com um ritmo mais afiado e a inclusão incomum de levadas eletrônicas de “acid house”. O resultado foi forte o bastante para ser cogitado como single a ser lançado nos Estados Unidos, o que não se materializou. Os rumores de que Robbie Williams havia pedido para realizar um dueto da faixa no Brit Awards de 2005 foram confirmados posteriormente por Morrissey. “Eu vi a lista de pessoas indicadas”, disse ele, “e pensei: ‘Acho que não’”. [93, 580]

“I Misses you” (Morrissey/Marr), Uma das muito poucas canções abandonadas dos Smiths que foram perdidas, escrita enquanto eles davam os toques finais a MEAT IS MURDER. O grupo fez uma demo instrumental de trabalho em dezembro de 1984. Marr confirma que Morrissey havia dado à canção o nome de “I Misses you”, apesar de sua letra não ter sido registrada. A melodia principal era lamentosa, triste e cadenciada, na mesma levada de “HEAVEN KNOWS I’M MISERABLE NOW”, enquanto alguns trechos lembram “UNLOVEABLE”, escrita no ano seguinte. Sem o vocal de Morrissey, a demo que sobreviveu é apenas um rascunho, e Marr admite que, “ao olhar com atenção, vemos que não é exatamente o Santo Graal dos Smiths”. [17, 19]

“I Started Something I Couldn’t Finish” (Morrissey/Marr), 16o single dos Smiths (retirado do álbum STRANGEWAYS, HERE WE COME), lançado em novembro de 1987, chegou ao 23o lugar na parada britânica.

A recordação envergonhada de Morrissey de uma proposta sexual descarada que deu muito errado começa descrevendo ruas desertas, sugerindo que a ação ocorreu em um carro estacionado, revisitando,

assim, a intimidade erótica passageiro/motorista de "THIS CHARMING MAN", "THAT JOKE ISN'T FUNNY ANYMORE" e "THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT". Tomado pelo remorso, Morrissey aceita de bom grado seu castigo, parecido com o sofrido por Oscar WILDE, condenado por sodomia em 1895. A frase "that's what tradition means" ("é isso o que tradição significa") foi retirada da peça de Alan BENNETT *Forty Years on*, que Morrissey usaria novamente como fonte em "ALSATIAN COUSIN", escrita mais tarde no mesmo ano. A frase de encerramento, "OK, Stephen? Shall we do that again?" ("Ficou bom, Stephen? Vamos fazer de novo?"), foi simplesmente um trecho de uma conversa de estúdio com o co produtor Stephen STREET deixado na mixagem final.

Menos de um ano depois de seu lançamento, Morrissey descartou essa imitação jovial de glam rock como símbolo dos momentos mais "pretensiosos" dos Smiths, dos quais ele não gostava muito. De acordo com Street, o cantor expressou seus erros na época, criticando o instrumental em que Marr tinha trabalhado e criando um raro momento de tensão na parceria musical normalmente harmoniosa. "Eu a toquei para Morrissey, e ele começou a reclamar. 'Oh, não, não gosto dessa parte'", diz Street. "Então, levei a fita de volta a Johnny e disse: 'O Mozzer não gosta dessas coisas'. E Johnny surtou. Ele disse: 'Que se foda ele! Deixe que ele pense em alguma coisa'. Acho que Johnny estava ficando cansado de sempre ser o responsável pelas ideias musicais."

Apesar de Marr não negar o quase mítico "incidente da fita", ele procura não fazer sensacionalismo com a situação. "Eu me lembro disso", diz ele, "e o que as pessoas disseram sobre o ocorrido é verdade. Mas não acontecia com muita frequência. Às vezes, quando se está reunindo ideias, ficamos vulneráveis. Já é difícil sem pessoas ao redor jogando pedras no caminho. Mas havia união ali, e sempre houve entre mim e Morrissey. Não ficávamos sentados como os BEATLES em *Let it be*, brigando uns com os outros e desmoronando. Já inventaram coisas demais a respeito dessa história".

Independentemente disso e de outros possíveis problemas – Marr já havia comentado que Rourke e Joyce também tinham demonstrado falta de entusiasmo em relação à canção, mas mais

tarde atribuiu a apatia deles a "STOP ME IF YOU THINK YOU'VE HEARD THIS ONE BEFORE" – "I STARTED SOMETHING" tornou-se uma iguaria glam-pop, com seu rife de guitarra seguro que lembrava "The Jean Genie", de David BOWIE (uma fonte que Marr admite ter usado, citando o álbum de 1973 *Aladdin Sane* como outra influência de *Strangeways*). A canção se tornou o penúltimo single dos Smiths por acaso. Quando a ROUGH TRADE tomou a decisão sensata de não lançar "Stop Me" por causa de sua letra depois do massacre de Hungerford, "I Started Something I Couldn't Finish" pareceu ser a alternativa mais simpática para tocar no rádio. Mesmo após o fim da banda, Morrissey esperava preservar o perfil deles e aumentar as chances do single concordando em fazer um clipe.

Com a ajuda do fanzine de Bristol *Smiths Indeed*, uma dúzia de "sósias" de Morrissey foi chamada para participar ao lado do cantor de um passeio de bicicleta por Manchester. Filmado no dia 18 de outubro de 1987, um domingo típico da região, cinza e com garoa, Morrissey guiou seus doze discípulos por alguns dos pontos mais icônicos para os Smiths, incluindo a prisão de *Strangeways* e o SALFORD LADS CLUB.²⁹ "Esse é um exemplo de algo que Johnny nunca concordaria em fazer", afirma Rourke. "Um monte de clones de Morrissey seguindo Morrissey? Bem, não se trata de um clipe dos Smiths, não é? É um vídeo de Morrissey. Assim, já dava para saber o que ele faria em seguida." [17, 19, 38, 29, 208, 280]

"I Take it Back", Single de 1967 da cantora americana de pop/country Sandy Posey, citado por Morrissey como um de seus singles preferidos. Raramente fotografada sorrindo e sempre de cara feia, com cabelos muito pretos em um penteado estilo "bolo de noiva", Posey era uma figura impressionante – e extremamente triste – acentuada por seu trágico sotaque caipira que entregava sua infância em Memphis. Contratada da MGM, ela lançou alguns sucessos durante meados dos anos 1960, sendo os mais famosos deles o dolorosamente masoquista "Born a Woman" e a solitária "Single Girl", ambas entre as 30 primeiras posições da parada britânica, diferente da mais ritmicamente intensa "I Take it Back". Compartilhando um cenário lírico com "Train from Kansas City", das

Shangri-Las, e "Tomorrow", de Sandie SHAW, Posey precisa encontrar seu namorado para dizer que está tudo terminado, mas se vê totalmente despreparada para o chororô repleto de tristeza. Sem conseguir interpretar a mulher sem coração, ela finge que "não queria dizer aquilo" e concorda em continuar como eles estavam, deixando o ouvinte com a moral distorcida de que "às vezes é melhor ser amado do que amar" ("sometimes it's better to be loved than it is to love"). Posey posteriormente fez vocais de apoio para ELVIS PRESLEY. [175, 408]

"I Want a Boy for my Birthday" (Sylvester Bradford), Um dos primeiros *covers* dos Smiths, do single de 1963 do The Cookies, foi apresentado em shows, mas nunca gravado profissionalmente. Morrissey também citou o original como um de seus discos favoritos em algumas listas de revistas no começo da carreira dos Smiths.

Quando ele começou a compor com Marr, no verão de 1982, Morrissey sugeriu que eles interpretassem uma faixa de um grupo de garotas dos anos 1960, o que era uma homenagem indireta a seus queridos NEW YORK DOLLS, que haviam aberto o caminho com o *cover* de "Give him a Great Big Kiss", das Shangri-Las, e também usaram a frase de abertura para a canção deles "Looking for a Kiss". Morrissey se referiu à razoavelmente obscura "I Want a Boy for my Birthday" do The Cookies, um trio de negras de Nova York mais conhecido por "Chains", de 1962, posteriormente interpretada pelos BEATLES. Como sugere o título, a canção foi um simples pedido apaixonado pelo "presente de que mais preciso", ou seja, "um rapaz para amar". Marr não tinha escutado o disco antes, mas imediatamente concordou com Morrissey, totalmente consciente de que a letra assumiria uma conotação sexual diferente ao ser cantada pela perspectiva masculina. "Pensei, ótimo, isso vai assustar todo mundo!", admite Marr. "Mas o fato de termos feito aquela canção das Cookies combinava com os New York Dolls, que na época tinham sido esquecidos por todos, mas não por Morrissey nem por mim. Queríamos levar algo a nosso público que os Dolls haviam nos dado. Foi isso."

Em algum momento por volta de agosto de 1982, Morrissey e Marr gravaram uma demo caseira simples de "I Want a Boy for my Birthday", apenas com voz e violão. A fita foi entregue ao primeiro baixista dos Smiths, Dale HIBBERT, que afirma ter recebido o pedido para aprender a tocar a canção em preparação para a primeira demo do grupo nos estúdios Decibel naquele outono. Na ocasião, esse protótipo da formação dos Smiths não se firmou para gravar a faixa das Cookies no Decibel, e a demo caseira, que mais tarde Hibbert vendeu a um colecionador particular, foi tudo o que restou. Uma amostra rara de um clipe divulgado na internet dá uma ideia de como eles abordaram a canção: os acordes fortes de Marr seguiam a melodia crescente original, enquanto Morrissey aplicava um vocal suave, evitando cuidadosamente a ironia e a afetação.

"I Want a Boy for my Birthday" foi revelada como a última de quatro canções tocadas no primeiro show dos Smiths no Ritz, de Manchester, no dia 4 de outubro de 1982, com Hibbert no baixo e o dançarino James MAKER também presente. Ela foi tocada outra vez provavelmente no segundo show, e primeiro com Rourke, no clube Manhattan, de Manchester, no dia 25 de janeiro de 1983 – as lembranças variam, e nenhuma fita ou *setlist* parece ter sobrevivido. No mês seguinte, porém, Morrissey e Marr tinham material original suficiente para deixar de tocar o *cover*. (Ver também "GIRL LEAST LIKELY TO".) [10, 17, 184, 188]

"I Want the One I Can't Have" (Morrissey/Marr), Do álbum MEAT IS MURDER (1985). Um dos muitos quase-singles dos Smiths, quando foi apresentado no palco pela primeira vez, em novembro de 1984, Morrissey prematuramente a anunciou como próximo lançamento da banda. Em vez disso, ela se tornou parte integrante da primeira metade perfeita de Meat is Murder e uma favorita dos Smiths em shows.

Em meio ao tema mais central da frustração sexual, a letra continha diversos temas familiares a Morrissey, desde brincadeiras sexuais atrás dos galpões de uma ferrovia, já mencionadas em "THESE THINGS TAKE TIME", aos jovens agressivos de "THE QUEEN IS DEAD" (um dos primeiros rascunhos feitos por Morrissey descrevia

um dos rapazes matando não “um policial”, mas “a própria mãe”). Interessante também foi a sua descrição compassiva da cama de casal da classe operária entre “as riquezas dos pobres”, um termo que ele já tinha usado em entrevistas (possivelmente com origem em Edith SITWELL). “Quando as pessoas se casam e montam suas casas”, explicou Morrissey, “a coisa mais importante é a cama de casal. Era como um prêmio para ser exibido; o fogão, a lareira, todo o resto vinha depois”.

Apesar de Marr, mais tarde, afirmar que a melodia fantásticamente viva surgiu por acaso durante um ensaio, ela faz lembrar uma faixa dos Smiths abandonada anteriormente, gravada com John PORTER em julho de 1984, e que nunca recebeu letra, mas que tinha o apelido de “Fast One” (“A Rápida”). Apesar de não serem idênticas, elas têm melodias empolgantes, estrutura e tempo acelerado similares. Anos mais tarde, Morrissey citou “I Want the One I Can’t Have” como seu pior desempenho em um disco dos Smiths. “Estou forçando demais a voz e cantando fora de tom”, confessou ele, “e gostaria de não ter feito isso, porque a canção é maravilhosa e foi meio que arruinada por minha causa”. Foi, provavelmente, por conta dessa mesma autocrítica que Morrissey tirou a canção da coletânea de 2008 da Warner, *The Sound of The Smiths*, para incluir “NOWHERE FAST”. [17, 142, 267, 372, 426, 434, 535]

“I Will See you in Far-Off Places” (Morrissey/Whyte), Do álbum *RINGLEADER OF THE TORMENTORS* (2006). Por baixo do forte pessimismo a respeito da inevitabilidade da morte, da impossibilidade de encontrar o amor verdadeiro e do assassinato de pessoas inocentes como resultado da política externa americana, a essência de “I Will See you in Far-Off Places” é a esperança otimista de Morrissey de encontrar alguma forma de vida feliz após a morte. Como ele explicou, a canção é – literalmente – seu equivalente ao clássico da Segunda Guerra Mundial de Vera Lynn “We’ll Meet Again”: “Dentro da canção, sinto que existe certa sensação espiritual, e apesar de sabermos que a vida vai terminar, todos temos a sensação de que vamos nos encontrar de novo. Por que temos essa sensação? Se percebemos que tudo é temporário, por

que temos essa sensação? Se sabemos que tudo é passageiro, por que temos essa sensação de que estaremos juntos no mesmo lugar?”. Colocada no começo de Ringleader, Morrissey admitiu que seu primeiro verso foi criado deliberadamente como uma afirmação da intenção de todo o álbum. “Foi feita totalmente [para ser] o primeiro verso”, enfatizou. “Na época, eu pensei, por que escrever mais alguma coisa? Por que não deixar assim: ‘Nobody knows what human life is’ [‘Ninguém sabe o que é vida humana’]. Isso diz tudo”.

Escrita dois anos depois do começo da invasão ao Iraque liderada pelos Estados Unidos em 2003, sua referência a ser bombardeado pelo exército americano foi uma das letras políticas mais explícitas que Morrissey já escreveu, amplamente interpretada como um hino às vítimas das guerras tanto no Iraque como no Afeganistão, levando-o a fazer críticas contundentes contra George Bush e Tony Blair na maioria das entrevistas da época. “Blair e Bush não são o terrorismo. Eles são *piores* que o terrorismo”, disse Morrissey. “Bush vê o Iraque e pensa: ‘Bem, controlaremos esse país em algum momento, por isso não importa quantas pessoas inocentes mataremos.’”

As alusões da letra à guerra no Oriente Médio são reforçadas pela melodia forte e exótica de Whyte, guiada por um rife de guitarra hipnótico e harmonias pesadas que sensualmente evocam orações árabes. Até mesmo os rufares da bateria e do baixo pareciam sugerir as reverberações mortais de um ataque aéreo americano. A poderosa “I Will See you in Far-Off Pla-ces” foi a abertura mais dinâmica de um álbum de Morrissey até então, destinada a se tornar um destaque ao vivo da turnê de Ringleader. [54, 170, 389]

“I Won’t Share you” (Morrissey/Marr), Do álbum STRANGWAYS, HERE WE COME (1987). Apesar de não ter sido a última faixa que os Smiths gravaram –, a última foi “I KEEP MINE HIDDEN” – como a última canção do último disco, “I Won’t Share You” passaria a ser considerada o epitáfio da parceria musical de Morrissey/Marr, vista por muitos como a afirmação sincera do cantor a respeito de seus sentimentos possessivos em relação ao parceiro.

Desde o primeiro padrinho dos Smiths, Joe Moss, aos produtores Troy TATE, John PORTER e o empresário Matthew Stzumpf, aqueles que ameaçaram a íntima relação de trabalho de Morrissey com Marr foram inevitavelmente afastados do círculo em torno do grupo. Até durante a gravação de "I Won't Share you", o último empresário deles, Ken Friedman, foi excomungado por Morrissey pelo mesmo motivo. Em contraste com esse pano de fundo de crises intermináveis com os empresários, a letra emocionante da canção pareceu uma confissão autobiográfica muito óbvia. Quando o coprodutor Stephen STREET a escutou pela primeira vez, começou a chorar.

"Alguém me chamou a atenção para a letra antes mesmo de sairmos do estúdio", disse Marr. "Alguns se surpreenderam e perguntaram 'O que você achou?'. Se eu estivesse incomodado, eu diria 'Bem, não sou de ninguém para me dividirem'. Mas se esse sentimento foi direcionado a mim, com certeza eu me sinto bem com ele. É bacana." O trecho final foi particularmente interessante, uma vez que Morrissey já o havia utilizado dois anos antes em um texto de encarte proposto para uma compilação de 1985 feita pelo Ludus, a banda de sua melhor amiga, Linder STERLING. "Oh Linder, Oh Linder", escreveu Morrissey, "verei você em algum momento, em algum lugar". Mas independentemente do que o cantor quis dizer, "I Won't Share you" (e a teoria de Marr é muito provável) representa uma das maiores canções de amor dos Smiths – o amor de um homem que, como sempre soube e sempre prometeu, lutaria até o último suspiro.

De modo notável, considerando seu lugar consagrado dentro do repertório dos Smiths, de acordo com Marr, ela "provavelmente foi feita em 20 minutos". Stephen Street lembra que Marr encontrou uma auto-harpa no parapeito da janela na escada do estúdio e depois de limpá-la começou a dedilhá-la. "O som era incrivelmente bonito", afirma Street, "por isso a gravamos ali mesmo". Marr confirma a origem espontânea. "Eu estava tocando os acordes e acho que foi o entusiasmo de Stephen Street, assim como o de todas as outras pessoas, que me fizeram gravá-la. Eu gravei, depois

botei o violão, e em seguida Morrissey cantou e eu acrescentei a gaita no final.”

O que Marr nem Street perceberam foi que os principais acordes eram, na verdade, os mesmos de “Ask”. “Fico feliz por não ter percebido que eram os mesmos de ‘Ask’”, disse Marr, “porque talvez eu não a tivesse feito. Eu estava apenas compondo algo que combinava com o dia”. A simplicidade divina e a sonoridade de outro mundo de seu arranjo apenas serviram para aumentar a emoção da letra de Morrissey. O destino quis que o último adeus dos Smiths terminasse com o lamento distante de uma gaita solitária, simbolicamente fechando o círculo iniciado com a harmônica melancólica da estreia em “HAND IN GLOVE”. Pelo simples romance e também pela importância da circunstância de seu registro, “I Won’t Share you” para sempre será uma das gravações mais valiosas dos Smiths. Ou, como Marr descreveu, “mais uma estrelinha incomum em nossa galáxia”. [17, 19, 38, 178]

“I’ll Never be Anybody’s Hero Now” (Morrissey/Whyte), Do álbum RINGLEADER OF THE TORMENTORS (2006). Um embaralhar lânguido das cartas mais familiares para Morrissey – solidão, isolamento social, perda de amor e, com a confissão de que seu verdadeiro amor está “embaixo da terra” (“under the ground”), a morte. “I’ll Never be Anybody’s Hero Now” é um exemplo clássico de sua ironia: lamentando a esperança de um dia ser idolatrado, quando na verdade ele já é um ídolo para milhares. Uma balada arquetípica, sua melodia delicada e refrão empolgante resultaram em uma de suas mais sensacionais linhas de voz, que vai diminuindo e termina com um falsete, como o de um rouxinol morrendo. Apesar de nenhuma das contribuições de Whyte a Ringleader ter se transformado em single, esta parecia a mais óbvia candidata e, olhando para trás, foi uma oportunidade perdida.

“I’m Not Sorry” (Morrissey/Boorer), Do álbum YOU ARE THE QUARRY (2004). Em sua arrogante falta de arrependimento, esta chegou perto de ser um equivalente de Morrissey a “Non, Je Ne Regrette Rien”, de Edith Piaf, apesar de puramente no sentimento e

não no melodrama musical. Mas enquanto Piaf encontra o amor no fim da canção, Morrissey fica quase se afogando em sua solidão, orgulhoso demais para ser resgatado pela mão amiga de “um qualquer” (“just anyone”). A melodia fluida e triste de Boorer só serve para levá-lo ainda mais para longe da praia, uma flauta melancólica acenando em vão em alguma praia distante enquanto por baixo das ondas uma pulsação de sonar ondula sem esperança pela melancolia infinita. Entre os momentos mais sutis do álbum, “I’m Not Sorry” também foi um dos mais belos graças à produção onomatopeica de “perdido no mar” de Jerry FINN.

“I’d Love to” (Morrissey/Boorer), Lado B de “THE MORE YOU IGNORE ME, THE CLOSER I GET” (1994). Um retorno agoniado mas esperançoso à tortura noturna de “LAST NIGHT I DREAMT THAT SOMEBODY LOVED ME”, “I’d Love to” mostra Morrissey mais uma vez sozinho e chorando na escuridão, mas, pelo menos, tranquilo em relação a seus sentimentos verdadeiros pela pessoa com quem deseja dividir seus lençóis. Apesar de movida pela tristeza, sua confissão amorosa mostra uma atitude romântica e não melancólica, enfeitada pela suave melodia onírica de Boorer.² O próprio Morrissey concordou que se trata “de uma canção muito romântica” (apesar de ter retirado a afirmação no mesmo momento, de modo brincalhão). Com quase cinco minutos de duração, “I’d Love to” tinha o potencial de ser uma balada épica com uma melodia sentimental como em “NOW MY HEART IS FULL”, de Boorer, gravada na mesma leva. Mas ela acabou como um rascunho parcialmente finalizado com o vocal delicado de Morrissey desaparecendo prematuramente antes de um longo crescendo instrumental. [4, 422]

“I’m OK by Myself” (Morrissey/Tobias), Do álbum YEARS OF REFUSAL (2009). O resplandecente clímax barulhento não apenas de Years of Refusal, o disco, mas literalmente anos de recusa, a vida de

Morrissey. Depois de abrir o coração durante um quarto de século, crucificado pela solidão e pelo enfado consigo mesmo³⁰ e ferido por uma sucessão sem fim de decepções amorosas, ele chega a uma conclusão amargamente simples: “Estou bem sozinho” (“I’m OK by Myself”). As palavras são uma justificativa sem desculpas de sua paranoia e misantropia, um registro de sobrevivência em um mundo de assassinos sorridentes no qual cada mão que acaricia pode apunhalar pelas costas. Não há arrependimento em sua decisão, apenas o orgulho ferido insano que inspira um de seus vocais mais selvagens, principalmente seu grito psicótico e reverberante de “Nooooooooo!”.

Para surpresa de Morrissey, depois de gravá-la duas vezes, o produtor Jerry FINN disse que não gostava da faixa – na terceira e última gravação, Finn levou a mão às orelhas. Como performance, sua execução arrancou um drama extraordinário do som tipicamente áspero e normalmente sem graça de Tobias. Créditos especiais devem ser dados à cozinha formidável dos irmãos Matt e Solomon WALKER, cuja bateria e baixo com *fuzz*, respectivamente, levam a canção a seu fim eletrizante. “I’m OK by Myself” estava destinada a se tornar um destaque da turnê de Refusal com sua insanidade. [580]

“I’m Playing Easy to Get” (Morrissey/Boorer), Rara transmissão que fez parte de um programa de rádio de dezembro de 2004 de Janice Long, na rádio Bbc, mas que não foi oficialmente lançada. Morrissey mais tarde explicou que “ela foi gravada, mas não muito bem, por isso nós a escondemos – apesar de eu ter experiência para saber que nada pode ser escondido”. Com um fundo leve de guitarra e órgão, a letra é totalmente galanteadora, detalhando suas tentativas claras de arranjar alguém em seu bairro de Hollywood. A julgar pelos detalhes do local “entre Cole [Place] e Cahuenga [Boulevard]”, Morrissey está “bem desesperado” no Sunset Boulevard, possivelmente vagando pela cavernosa loja de discos Amoeba Music, tomando um café em Groundworks ou entrando em seu “pub inglês”, o Cat & Fiddle, a alguns quarteirões dali. Uma canção de amor anormalmente sincera para Morrissey,

“I’m Playing Easy to Get” foi uma revelação breve a respeito de como ele pode ter gastado seu tempo em Los Angeles durante o período em que passou sem contrato com uma gravadora. [243]

“I’m Throwing my Arms Around Paris” (Morrissey/Boorer), 36o single solo de Morrissey (retirado do álbum YEARS OF REFUSAL), lançado em fevereiro de 2009, chegou ao 21o lugar na parada britânica. Um grito triunfante de libertação das sarjetas da solidão, Morrissey oferece imagens raras de sua existência nômade do final dos anos 2000. Desprezado pela pessoa a quem ele ama, Morrissey é levado a vagar sem residência fixa, direcionando sua afeição à “pedra e ao aço” (“stone and steel”) da capital francesa.

A ideia do título, um romance metafísico com Paris, já tinha sido abordada na literatura, na poesia e nas biografias dos ídolos de Morrissey, incluindo Oscar WILDE, que foi enterrado no cemitério parisiense Père Lachaise. Também vale a pena observar que, em *O POÇO DA SOLIDÃO*, de Radclyffe Hall, o dramaturgo Brockett incentiva a heroína Stephen a permanecer em Paris: “Vou fazê-lo simplesmente adorá-la... Não existe nada tão estimulante quanto o amor... você precisa ter um caso com Paris!”.

À altura da beleza sucinta da letra, seu arranjo e produção eram pop clássico: o som de abertura do motor de uma moto lembrando a introdução de cascalho e carro de “Love is the Drug”, do ROXY MUSIC, a melodia barroca pensativa de Boorer e o desenvolvimento eufórico do refrão, tudo condensado em menos de dois minutos e meio. Em seu desafio digno diante do desespero, “I’m Throwing my Arms Around Paris” é uma das melhores canções de Morrissey, e certamente um de seus melhores singles da década.

O tema parisiense também estava presente na embalagem do single, incorporando a fonte Paris Metro e imagens de uma capa interna reproduzindo cenas parisienses do impressionista Jules Herve e do pintor/fotógrafo pioneiro do século XIX, Louis Daguerre. Mais surpreendente foi a série de retratos em grupo dentro de cada um dos três formatos: Morrissey posando de Al Jolson enquanto atrás dele sua banda torce o nariz para cópias de seu recente GREATEST HITS; a banda sem Morrissey posando com quatro discos diferentes

de Herb Alpert; e Morrissey com a banda completa, os cinco nus, cada um com a genitália coberta por um single *vintage* de sete polegadas dos selos DECCA, Top Rank, Philips, Pye e HMV. [322]

“I’ve Been a Bad, Bad Boy”, Sucesso de 1967 de Paul Jones, ex-vocalista do Manfred Mann, que alcançou o top 5 britânico. É citado por Morrissey como um de seus “singles favoritos para trilha sonora de cremação”. A canção foi retirada do filme *Privilégio (Privilege)*, uma produção característica dos anos 1960 inspirada em *1984* e ambientada em um futuro distópico no qual o Estado usa o astro pop Steve Shorter (Jones) para controlar e explorar as massas. Baseado na história do criador de Alf Garnett, Johnny Speight, ele ostentava a frase “um filme tão bizarro, tão polêmico, que vai crucificar sua mente à árvore da consciência”, possivelmente em referência às habilidades de interpretação da estrela do filme, Jean SHRIMPTON. A balada pop ricamente orquestrada “I’ve Been a Bad, Bad Boy” foi escrita por Mike Leander, que já havia trabalhado com Marianne FAITHFULL, e oferece uma possível fonte para o verso de Morrissey “I’m not the man you think I am” (“Não sou o homem que você pensa que sou”), da canção “PRETTY GIRLS MAKE GRAVES”, dos Smiths. Uma versão alternativa da canção foi lançada na trilha sonora de *Privilégio*, que também trazia a faixa “Free Me”, que mais tarde foi interpretada por PATTI SMITH em seu disco de 1978 *Easter* com o título “Privilege (Set me Free)”. [175]

“I’ve Changed my Plea to Guilty” (Morrissey/Nevin), Lado B de “MY LOVE LIFE” (1991). Talvez a melhor parceria com Mark Nevin, “I’ve Changed my Plea to Guilty” é, além disso, uma das melhores faixas de todo o catálogo de Morrissey. Na época, ele pareceu concordar, dizendo a um repórter, com toda a sinceridade, que aquela era “a melhor canção que gravei, em minha opinião”.

“Às vezes não faz sentido fingir que somos inocentes e tal”, explicou ele. “Você pode também mergulhar no abismo e dizer ‘Eu tenho culpa.’” À sombra de, senão preso a, Oscar WILDE, Morrissey lança seu coração sem amor aos leões, um mártir voluntário de uma solidão agonizante trêmula em todas as suas sílabas sofridas. Apesar

de, de certo modo, ser profética a respeito do PROCESSO dos Smiths em 1996 (exceto pela óbvia diferença de aqui assumir a culpa), a metáfora “ataque aéreo emocional” levava de volta a uma anotação que fez anteriormente para uma coletânea de 1985 da Ludus, a banda de sua melhor amiga, Linder STERLING, que não chegou a ser lançada. Relembrando os passeios que fazia com Linder por Manchester, Morrissey escreveu a respeito de “seus corações prejudicados por muitos ataques aéreos”.

A força e a beleza da canção devem muito à sua simplicidade, desenvolvendo a estrutura de piano e de vocal de “THERE’S A PLACE IN HELL FOR ME AND MY FRIENDS”, de Nevin. Seguindo o modelo de sua demo, Nevin fez a abertura e o fim usando *samples* do sucesso de 1963 da cantora *country* Skeeter Davis “The End of the World”, juntamente com gravações em ditafone de uma amiga garçonete de Minneapolis chamada Suzy Solan. O tom delicado foi perfeito para a rendição de “prisioneiro à espera da execução” de Morrissey, e por isso a canção perdeu sua graça no show quando foi rearranjada como faixa de guitarra. Mas em sua forma original, “I’ve Changed My Plea To Guilty” ainda acerta em cheio a dor de amor com uma poesia e equilíbrio que poucas canções de Morrissey alcançaram desde então. [22, 83, 178, 422]

Ian, Janis, Cantora/compositora *folk* nascida em Nova York, mais conhecida por seu sucesso americano de 1975 “At Seventeen”, uma balada acústica sobre a solidão adolescente. Morrissey mencionou Ian muito brevemente quando teve a chance de entrevistar JONI MITCHELL em 1996, perguntando se ela tinha escutado a faixa-título do álbum de 1974 de Ian, *Stars*, uma análise igualmente inteligente da fama e da indústria fonográfica que parece ter sido uma influência nas letras de Morrissey. O verso de Ian “You never saw the eyes of grown men of 25 that followed as you walked and asked for autographs” (“Você nunca viu os olhos de homens adultos de 25 seguindo você caminhar e pedindo autógrafos”) tem reflexos tanto em “THIS NIGHT HAS OPENED MY EYES” quanto em “PAINT A VULGAR PICTURE”. Além de “Stars”, as gravações mais interessantes

de Ian são suas primeiras com as Shangri-Las e o futuro produtor dos NEW YORK DOLLS Shadow Morton, especialmente "Society's Child", de 1965, um apaixonado protesto antirracismo escrito quando ela tinha 15 anos. [179]

"If you Don't Like me, Don't Look at me" (Morrissey/Tobias), Lado B de "THE YOUNGEST WAS THE MOST LOVED" (2006). Além do sentimento do título – uma mensagem direta a seus detratores para que encontrassem "outra pessoa que atraia para longe seus olhares" ("someone else who can take your gaze away") – havia pouco substância nessa obra inconsequente das gravações de RINGLEADER OF THE TORMENTORS. A única curiosidade na letra era sua referência excêntrica aos jovens correndo "pelo vale" ("through the glen"), o que, inevitavelmente, fazia lembrar o grandioso tema de abertura da série de TV britânica dos anos 1950 *The Adventures of Robin Hood*. Apesar de um vocal forte de Morrissey, o tom de rock comum de Tobias condenou a faixa a ser um óbvio lado B tapa-buraco.

"In the Future When All's Well" (Morrissey/Tobias), 32º single solo de Morrissey (de RINGLEADER OF THE TORMENTORS), lançado em agosto de 2006, chegou ao 17º lugar na parada britânica. Compartilhando a filosofia básica de "I WILL SEE YOU IN FAR-OFF PLACES", do mesmo álbum, de que a morte e o além são preferíveis à triste realidade da existência humana, o refrão de "In the Future When All's Well" pede a defesa do misterioso "Lee", e Morrissey, mais uma vez, claramente escolhe um nome unissex para deixar aberta a interpretação em relação ao gênero. No final da canção, como de costume, diz ansiar pelo túmulo e, como é de suspeitar, faz uma homenagem ao poema de Emily Dickinson "A Long Long Sleep, a Famous Sleep".

Melodia mais surpreendente de Tobias no disco, seu tom retrô-glam inspirou alguns toques novos de TONY VISCONTI, desde o reforço de um xilofone suave até a referência ao passado do produtor com

Marc BOLAN: a escala de abertura do baixo de Gary DAY é idêntica a uma que rola por volta dos 2 minutos e 23 segundos no sucesso do T.Rex de 1971 "Get it on". O encarte do disco lembra o erotismo de um sorvete assim como no de "WE HATE IT WHEN OUR FRIENDS BECOME SUCCESSFUL", em que Morrissey aparece lambendo uma casquinha de creme, e seu clipe foi outro semipastiche de um programa da televisão italiana dos anos 1970 parecido com seu tributo ao EUROVISION no promo de "YOU HAVE KILLED ME".

Indiscrição (Christmas in Connecticut), Comédia de 1945 relacionada como um dos filmes preferidos de Morrissey. Ao recordar seu dezembro "terrível" em casa em 1979, Morrissey, aos 19 anos, escreveu para um amigo dizendo que "se não fosse pelo filme *Indiscrição*, eu teria percorrido Stretford cometendo atos de indecência descarada". Seu roteiro escrachado gira em torno da fachada da escritora de livros de culinária Elizabeth Lane (Barbara Stanwyck), cuja famosa coluna de receitas a retrata como uma deusa doméstica que compartilha seu conhecimento culinário do conforto de sua fazenda em Connecticut. Na verdade, e sem que ninguém além de seu editor e amigos íntimos saiba, Lane é uma mentirosa solteira que vive em um apartamento pequeno de Nova York. Além de ela não saber cozinhar, todas as suas dicas gastronômicas são obtidas do simpático *chef* de um restaurante húngaro de sua região. A farsa é repentinamente ameaçada quando seu editor distraído se sensibiliza com uma carta de uma enfermeira apaixonada por um marinheiro ferido, pedindo para visitar a "fazenda" de Lane naquele Natal. Diante do fracasso, ela relutantemente concorda com o esquema maluco de um rico arquiteto inglês (Reginald Gardiner, que também atuou em *SATÃ JANTA CONOSCO*), que sugere que ela os engane fingindo que a fazenda que ele possui é dela: desde que ela se case com ele. Um envolvimento romântico engraçado e conturbado começa enquanto Lane se esforça para sustentar a mentira para a enfermeira e para seu editor. Coincidentemente, o ambiente da fazenda de Connecticut já tinha sido usado em outro filme favorito de Morrissey, *LEVADA DA BRECA*. [184, 362, 492]

infância (de Morrissey), Ver JUVENTUDE DE MORRISSEY.

Inspector Calls, An, Adaptação britânica para o cinema, de 1954, da aclamada peça de J. B. Priestley, relacionado entre os filmes preferidos de Morrissey. Ambientado em 1912, traz Alastair SIM como o misterioso Inspetor Poole (Goole, na peça original), que interrompe a festa da abastada família Birling para interrogá-los sobre a morte de uma jovem, Eva Smith, que se suicidara naquela tarde ingerindo veneno. Enquanto Poole interroga todos os membros da família Birling, fica claro que, sem que eles saibam, todos contribuíram para a desgraça social da pobre menina: o Sr. Birling a despediu de sua fábrica depois que ela pediu um aumento de salário; sua filha, Sheila, fez com que ela fosse demitida do emprego seguinte em uma loja de roupas depois fazer uma reclamação; o noivo de Sheila, Gerald, foi seu amante e a abandonou; o jovem alcoólatra Eric Birling a engravidou e depois roubou dinheiro para ajudá-la, o que ela recusou, com orgulho; e, por fim, a Sra. Birling negou ajuda a Eva quando ela implorou assistência à sua instituição de caridade. O drama termina com todo o clã Birling forçado a lidar com as consequências morais de suas atitudes individualmente egoístas e então questionam a identidade de Poole, o que termina na famosa reviravolta final. Sim é perfeito no papel de inquisidor, realçando o humor negro da peça. Também merece destaque o papel da infeliz Eva Smith, interpretado em sequências de *flashback* por Jane Wenham, que mais tarde se tornou a primeira esposa de outro ator favorito de Morrissey: Albert FINNEY. [227, 514]

“Interesting Drug” (Morrissey/Street), Quarto single solo de Morrissey. Lançado em abril de 1989, chegou ao 9o lugar na parada britânica. Um comentário político claro a respeito do círculo vicioso da pobreza da classe trabalhadora e do uso de drogas. Morrissey tem empatia com as pessoas levadas a usar a “droga interessante” (“Interesting Drug”) do título como uma maneira de bloquear a tristeza de sua existência pobre. Ele, então, coloca a culpa nos traficantes predadores e, de modo mais indireto, nas políticas

opressoras da administração THATCHER. “No vídeo [do single], pichamos na parede: ‘as pessoas ruins à esquerda’, que se referiam ao governo Conservador”, explicou ele. “Ou pode ser, se preferir, as pessoas que vendem drogas e que estão livrando a própria pele arruinando a vida das pessoas.” A ausência de qualquer julgamento moral a respeito do uso de drogas causou pouca controvérsia, como Morrissey reconheceu alguns anos depois. “Eu tenho uma ideia muito clara do que quero dizer nas letras e a abordagem que dou é direta demais para a maioria das pessoas... se você diz ‘Interesting drug, the one that you took, God it really helped you’ (‘Droga interessante, a que você usou, Deus, como ajudou’)... Esse trecho foi direto demais.”

Apesar de o título se aplicar a todas as drogas, de modo geral, a letra foi muito interpretada como um comentário específico a respeito do uso crescente de *ecstasy* no começo do “Segundo Verão do Amor”, de 1988, e a recém-revigorada cena dos clubes noturnos de Manchester. Assim, foi uma coincidência adequada que a melodia de Street tivesse um ritmo alegre parecido com o das bandas da nova onda de “Madchester”, como The Stone Roses e Inspiral Carpets, que, ironicamente, contribuiriam para que Morrissey saísse de moda no ano seguinte. Gravada na mesma sessão do single anterior, “LAST OF THE FAMOUS INTERNATIONAL PLAYBOYS”, no The Wool Hall, próximo a Bath, no fim de novembro/dezembro de 1988, “Interesting Drug” é uma canção pop provocante, e as harmonias de Kirsty MACCOLL aumentam sua rara efervescência.

O vídeo da canção, dirigido por Tim Broad, reiterou seus alvos políticos zombando dos “esquemas do governo” da campanha publicitária da Prince’s Trust (também visto no promo de “Playboys”). Com a robusta Diane Alton, o vídeo de “Interesting Drug” é repleto de simbolismo, desde a fictícia Hawtrey High School (que recebeu esse nome por causa do astro de *CARRY ON* Charles Hawtrey) às referências cuidadosamente feitas a *Whale Nation*, de Heathcoate WILLIAMS, a Diana DORS, a estudantes de *scarpins* (uma possível homenagem aos NEW YORK DOLLS) e até a letras antigas dos Smiths (a insígnia de Alton com uma frase de “YOU’VE GOT EVERYTHING NOW”). Deixando de lado o tema principal da canção, Morrissey usou

o vídeo para promover os direitos dos animais, aparecendo brevemente entregando folhetos antiviviseccão a Alton e a seus colegas que, então, partem para libertar os coelhos do laboratório da "Clever Brothers" (um eufemismo para a Lever Brothers, um alvo frequente de grupos de proteção aos animais, uma vez que eles fazem testes químicos com animais).

"Interesting Drug" marcou o quarto sucesso consecutivo de Morrissey a figurar no top 10 britânico, mas também foi o último dele nos cinco anos seguintes e também marcou o fim amargo de sua parceria com Stephen Street. Aflito por ainda ter de resolver questões financeiras envolvendo VIVA HATE, Street entrou novamente na Justiça no lançamento de "Interesting Drug" e conseguiu uma liminar restringindo a venda. Foi "por desespero", segundo ele. Apesar de Morrissey, depois disso, ainda ter gravado algumas músicas de Street, e de ter pedido a ele que remixasse uma faixa abandonada da mesma sessão, "The Bed Took Fire" (lançada como "AT AMBER"), eles não voltariam a compor nem a trabalhar juntos. É no mínimo comovente que, durante a disputa, Morrissey tenha citado "Interesting Drug" nas correspondências deles – enviando a Street uma frase recortada da carta de um advogado, na qual se lia apenas quatro palavras: "O suficiente é demais". [29, 39, 94, 437]

"Interlude" (Georges Delerue/Hal Shaper), Dueto de Morrissey com Siouxsie SIOUX. É tecnicamente seu 17o single solo, lançado como "Morrissey & Siouxsie" em agosto de 1994, e que chegou ao 25o lugar na parada britânica.

A canção foi gravada pela primeira vez por Timi YURO como o tema do filme de 1968 *Interlude*, que tinha Oskar Werner como um maestro casado que começa um caso com uma jovem repórter interpretada por Barbara Ferris. Como o disco da trilha sonora de Colgems mostrou, o compositor da música, Georges Delerue, "escreveu uma melodia muito romântica. Em determinados momentos, suas melodias lamentosas e marcação suave sugerem um toque de decepção amorosa. Em outros momentos, como a história exige, a música projeta paixão arrebatadora". Com letras de Hal Shaper, "Interlude" unia os dois elementos em uma balada

orquestral épica na qual dois amantes celebram seu romance transitório conscientes de que ele pode terminar a qualquer momento. Assim, em sentimento a canção tinha um pouco da euforia conscientemente infeliz de "HAND IN GLOVE".

Além do álbum da trilha do filme, Yuro lançou seu original como single nos Estados Unidos em agosto de 1968, e no álbum do mês seguinte, *Something Bad on my Mind*. É possível que Morrissey tenha ouvido a faixa nesse disco, uma vez que o motivo pelo qual ele interpretou "Interlude" era seu interesse por Yuro, não tinha qualquer relação com o filme em si. Foi uma escolha inspirada e corajosa. Morrissey, além fazer justiça com a original surpreendente de Yuro, complicou as coisas transformando a letra solo em um dueto. Possivelmente sem saber no que daria, Morrissey e Siouxsie Sioux cantaram, cada um, uma versão solo separada da canção toda, que mais tarde foi transformada em dueto na mixagem final. A ilusão foi bem-sucedida. Como um Gilbert e Garbo pop barroco, Morrissey e Siouxsie combinaram um com o outro com a mesma sensualidade predestinada, refletindo a compreensão tácita do outro de que o amor que compartilham já está perdido.

A canção foi gravada perto do fim das sessões de VAUXHALL AND I, no verão de 1993. Siouxsie, acompanhada por seu marido/baterista do Banshees, Budgie, foi ao estúdio em Hook End Manor para gravar seu vocal em um fim de semana calmo, enquanto o restante da equipe de gravação do Vauxhall estava fora. A produção foi supervisionada por Boz BOORER, que também recrutou a parte de cordas da banda indie de Londres My Life Story. Além do arranjo simples para o single, Boorer inventou duas mixagens mais longas, as versões "Extended" e "Instrumental", usadas como Lados B.

"Interlude" seria finalmente lançada apenas um ano depois. Antes, Morrissey havia externado à imprensa sua preocupação de que por conta de "questões jurídicas" entre sua gravadora e a de Sioux, "a música nunca fosse lançada". Por fim, ela foi lançada com pouco estardalhaço como um epílogo da campanha de promoção de Vauxhall em agosto de 1994. Nem Morrissey nem Siouxsie promoveram o disco. A divulgação foi deixada de lado enquanto se discutia se eles deviam fazer um clipe para ela (para entender a

história toda, leia o verbete SIOUX). Infelizmente, é quase um crime que essa parceria histórica entre o cantor e a cantora alternativos da Grã-Bretanha mais icônicos de suas respectivas gerações tenha entrado e saído das paradas quase sem ser notada. [4, 35, 40, 217]

Introducing Morrissey, Vídeo oficial gravado ao vivo no Sheffield City Hall e no Blackpool Winter Gardens nos dias 7 e 8 de fevereiro de 1995 e lançado em outubro de 1996. Veja o apêndice para conferir todas as faixas.

Dirigido por seu amigo James O'Brien, *Introducing Morrissey* é um documento vívido da turnê do cantor pelo Reino Unido de fevereiro de 1995, no começo de VAUXHALL AND I, apresentando o *setlist* de sempre de modo completo, menos o bis com "SHOPLIFTERS OF THE WORLD UNITE", dos Smiths. A música de abertura do show (o hino "Jerusalem", que tocou no filme de 1962 *The Loneliness of the Long Distance Runner*) era acompanhada por um filme curto preto e branco que passava depois de um passeio do jogador Eric CANTONA pelos principais pontos turísticos de Londres preferidos de Morrissey, desde as estações de metrô Vauxhall e Arsenal até a Tench Street (como no filme *AO MESTRE, COM CARINHO*) e o famoso pub de boxe de Southwark, o Thomas A'Becket. Se não prestar atenção, você perderá a aparição breve de Morrissey colando alguns cartazes do disco de estreia do ANGELIC UPSTARTS, de 1979, Teenage Warning.

Entre as melhores performances estão o arranjo tribal ao vivo de "SPEEDWAY" e a serena e limpa "MOONRIVER", ainda que o destaque do vídeo não seja o show em si, mas a montagem final em *slow-motion* dos fãs subindo ao palco para abraçar o cantor ao som do lado B de 1988 "WILL NEVER MARRY", uma prova visual surpreendente e muito emocionante da natureza quase religiosa da experiência de um show de Morrissey.

"Irish Blood, English Heart" (Morrissey/Whyte), 25o single solo de Morrissey (do álbum YOU ARE THE QUARRY). Lançado em maio de 2004, chegou ao 3o lugar da parada britânica.

Dramático single de "volta" de Morrissey e seu maior sucesso no Reino Unido até hoje (ao lado de "YOU HAVE KILLED ME"), "Irish Blood,

English Heart” foi um tapa na cara de todos que já tinham se oposto a ele. Ao mesmo tempo em que reafirmava suas raízes anglo-irlandesas e seu patriotismo, pareceu uma resposta devida havia muito às acusações específicas contra ele depois do incidente de Madstock, em 1992, da *NME*, quando ele revelou seu sonho de ficar ao lado da bandeira do Reino Unido “sem sentir vergonha, racismo ou parcialidade”.

Entre as faixas mais antigas de Quarry, Morrissey estava guardando “Irish Blood, English Heart” desde, pelo menos, 1999, quando revelou sua existência ao *The Irish Times*, expressando também o desejo de torná-la faixa-título de seu álbum seguinte. A melodia de Whyte era ainda mais antiga, escrita durante seu tempo no Johnny Panic and the Bible of Dreams, que a gravou em 1998 como “Not Bitter But Bored”.

Apresentada em show pela primeira vez em 2002, Morrissey se referiu ao título como “os componentes que formam meu corpinho cheinho”. Analisada como um todo, a letra era a mais clara a respeito de política de sua carreira até então, repleta de desprezo anarquista pela constituição britânica. “A letra fala sobre o desprezo que sinto pelo sistema político britânico”, explicou ele. “Os conservadores, o governo trabalhista, esse círculo que não para e que não faz ninguém feliz. Não consigo acreditar que não exista no mundo uma pessoa que consiga apresentar uma melhor forma de política.” A canção também trazia uma lição de história com a menção ao “Lorde Protetor” Oliver CROMWELL, do século XVII, ainda “saudado” pela monarquia de hoje apesar de suas tentativas de acabar com a sucessão real depois da Guerra Civil Inglesa.

Faixa mais emocionante de Quarry, a melodia de Whyte era uma rebelião lentamente preparada de guitarra tensa e inteligente. A devastação de seu refrão era marcada pelo *bend* das cordas que assoviavam acima das linhas inimigas como um coquetel Molotov bem lançado. Morrissey relacionaria o refrão a “uma ânsia nórdica”, orientando o produtor Jerry FINN a fazer com que a Whyte parecesse se “erguer do fundo do oceano”. Finn obedeceu, despertando toda a força do Kraken de Morrissey que ataca o Parlamento.

O vídeo do single de Morrissey e sua banda se apresentando diante de uma plateia de jovens fãs seria acertadamente profético. O burburinho da imprensa foi tamanho a respeito de sua volta, que havia a previsão de que "Irish Blood" pudesse até alcançar o número um; Morrissey possivelmente também acreditava nisso, uma vez que, na semana em que o single atingiu o número três da parada, ele repreendeu a Radio 1 no ar por não tocá-la o suficiente, apesar de ser "o único single britânico no top 5". Espremendo o DNA de Morrissey em dois minutos e meio de rock'n'roll pesado, "Irish Blood, English Heart" é um de seus maiores e mais importantes trabalhos até hoje – pode não ser algo *essencial* de Morrissey, mas é, literalmente, sobre sua *essência*. [67, 231, 410, 411, 420, 580]

irmã (de Morrissey), Ver FAMÍLIA.

"Is it Really so Strange?" (Morrissey/Marr), Lado B de "SHEILA TAKE A BOW" (1987). A primeira de três letras dos Smiths escrita durante 1986 a respeito da migração norte-sul (ver também "LONDON" e "HALF A PERSON"), "Is it Really so Strange?" assumiu a forma de uma canção de amor com humor negro na qual Morrissey persegue um amor hostil por todos os cantos do país, matando um cavalo e uma freira em sua confusão, e depois perde a mala no posto de gasolina NEWPORT PAGNELL na rodovia M1.

O cantor explicou como ele achou "muito pungente aquele humor de uma pessoa do norte indo para Londres e então voltando para casa. Não dá para descrever como você se sente ao ir do sul para o norte, parando nos postos de gasolina. Não dá para explicar". De acordo com Marr, a viagem do norte para o sul foi de grande importância para a história e a trajetória dos Smiths. "As viagens pela rodovia foram muito importantes para o grupo", diz ele. "Optávamos por ficar em Manchester na maior parte do tempo, mas estávamos sempre indo e vindo de Londres. Era dentro de carros na rodovia que eu e Morrissey conversávamos, pensávamos e escutávamos um ao outro com mais atenção. Adorávamos isso, porque saíamos às três e meia da madrugada para voltar para

Manchester ou para irmos a Londres, e íamos conversando. Isso apareceu em 'Is it Really so Strange?'"

Tanto o título da canção quanto o *flashback* de rock'n'roll de Marr lembravam o fantasma de Elvis PRESLEY. Pode ter sido coincidência o fato de "Is it Really So Strange?" ter sido o título de uma faixa menos conhecida gravada por Presley em 1957, apesar de a influência das texturas de seu single de estreia pela Sun em 1953, "That's All Right", ter sido intencional. Ao escutar a estrutura básica de Marr, o produtor John PORTER incentivou Marr a incrementar seu rife com toques de rockabilly dos anos 1950 no estilo do guitarrista de Presley, Scotty Moore. O resultado foi The Smiths com um toque de Memphis, mas via postos de serviços Newport Pagnell.

A canção foi gravada pela primeira vez juntamente com "Ask" em junho de 1986 com a intenção de ser o Lado B desse single, mas a gravação não foi satisfatória; a versão finalmente lançada foi uma regravação da última sessão deles com John PEEL naquele mês de dezembro. [17, 19, 27, 57, 191]

Island Records, Selo de Morrissey durante 1997 dentro da Mercury Records. Apesar de a Mercury ter sido a gravadora de seus maiores ídolos da música em todos os tempos, os NEW YORK DOLLS, para seus lançamentos domésticos no Reino Unido na época do álbum MALADJUSTED, ele escolheu a afiliada Island Records. Estabelecida na Jamaica pelo inglês Chris Blackwell, nos anos 1970, a Island tornou o reggae popular por meio de seu primeiro astro, Bob Marley. Para Morrissey, a Island representava sua obsessão glam adolescente por SPARKS, ROXY MUSIC e Brian ENO, inspirando-se em seus *designs* originais do início dos anos 1970 para o álbum e os singles de Maladjusted. Igualmente relevante foi o álbum solitário de NICO pela Island, The End, de 1974, que trazia a faixa que entrou muitas vezes nas fitas de show de Morrissey, "Innocent and Vain"; ele vasculharia ainda mais o catálogo do selo durante a turnê de Maladjusted, incluindo o sucesso de 1967 do Traffic pela Island "Hole in my Shoe" em suas fitas de intervalo. Apesar de ter sido lançado pela Island no Reino Unido, a Mercury ainda tinha total controle sobre seu contrato, por isso, quando a empresa-mãe, a PolyGram, foi vendida em 1998,

Morrissey ficou sem contrato. Seu último lançamento pela Island foi o single de dezembro de 1997 "SATAN REJECTED MY SOUL", seu último por sete anos até o retorno, em 2004, na ATTACK RECORDS.

"It's Hard to Walk Tall When You're Small" (Morrissey/Whyte), Lado B de "IRISH BLOOD, ENGLISH HEART" (2004). Tentada pela primeira vez de um modo muito diferente durante as sessões de gravação de lado B de MALADJUSTED, de 1997, a original "It's Hard to Walk Tall", apesar de menos detalhada, expressava as mesmas ameaças de acabar com seus inimigos que este *remake* que zomba dos anões da época de YOU ARE THE QUARRY. A principal diferença era sua melodia, uma balada lenta escrita por Spencer COBRIN em estilo parecido com o de suas "WIDE TO RECEIVE" e "LOST". Morrissey chegou a gravar o vocal, e a faixa seria um lado B de "SATAN REJECTED MY SOUL", mas não foi finalizada. Em comparação, a segunda encarnação da canção foi uma levada lenta com peso de metal, e em partes lembrava "Babylon's Burning", do The Ruts, com Morrissey vociferando sobre "Ringo" e "Gringo", sem grandes resultados. [4, 5]

It Always Rains on Sunday, Drama dos estúdios Ealing de 1947 citado como um dos filmes preferidos de Morrissey. Ambientado na Londres pós-guerra marcada por bombardeios, cupons de racionamento e contrabandistas do mercado negro, apresenta a atriz de nome excêntrico Googie Withers como uma dona de casa do East End que acorda uma manhã de domingo e descobre que seu ex-amante e assaltante condenado Tommy Swann (o ator australiano John McCallum, que posteriormente se casou com Withers) fugiu da prisão Dartmoor e agora está se escondendo em sua casa em Anderson. Ela aceita instintivamente abrigar Swann, tomando o cuidado de afastá-lo de suas enteadas problemáticas e de seu pacato marido, que vai ao pub jogar dardos totalmente alheio ao fato de sua esposa estar fazendo amor com o criminoso mais procurado da Grã-Bretanha na cama do casal. O ápice do filme ocorre quando Swann é descoberto, com a tentativa de

suicídio de Withers com gás e com uma perseguição policial em uma estação ferroviária. A combinação de classe operária de East End, uma heroína forte, um criminoso ousado e uma tentativa de suicídio agradaram a Morrissey (e o título é muito mozzariano também). Coincidentemente, apesar de a ação ocorrer em Bethnal Green, a verdadeira rua com a ponte ferroviária onde Withers e sua família vivem era a Hartland Road, em Camden, onde Mark NEVIN morava na época da gravação de KILL UNCLE e onde ele “encontrou” Morrissey pela primeira vez na esquina com a Chalk Farm Road. [227, 515]

“It’s Not your Birthday Anymore” (Morrissey/Whyte), Do álbum YEARS OF REFUSAL (2009). O provocador destaque do nono álbum de Morrissey foi esta declaração de intenções de alta carga sexual em relação a um parceiro que há pouco soprou as velas do bolo de aniversário. Diferentemente da malícia de sua canção mais antiga, “UNHAPPY BIRTHDAY”, aqui existe um desejo claro pelo sujeito da canção, apesar de carregado de crueldade verbal e de culminar em um ato de agressão sexual equivalente a um estupro. Nas outras partes, a comparação de presentes de aniversário de amigos com o amor físico foi levemente sugestiva de um verso de um de seus discos preferidos de Phil Spector, “WHAT A NICE WAY TO TURN SEVENTEEN”, do The Crystals. Mas o ponto alto de “It’s Not your Birthday Anymore” está no desempenho e no vocal de Morrissey, em especial, pairando sobre a melodia simples e ampla de Whyte, passando da sensibilidade suave à histeria voraz, atingindo agudos em falsete de arrepiar, não tentados desde o começo dos Smiths; o próprio Morrissey concordou que ele “se esforçou um pouco mais” na canção. Surpreendente em sua volatilidade emocional e musical, “Birthday” foi um indício de que, apesar de toda a sua fraqueza pela pegada rock que dominou a maior parte de Refusal, Morrissey ainda conseguia escrever baladas épicas e emocionantes. [580]

[29](#). O mesmo vídeo foi posteriormente reeditado para a trilha de "Stop me if you Think you've Heard this one Before".

[30](#). Duas mixagens delicadamente diferentes da canção foram lançadas no Reino Unido e nos Estados Unidos. Esta última, incluída em My Early Burglary Years, é claramente mais etérea, com menos guitarra.

j

Jablonska, Annalisa, A voz feminina ouvida em "SUFFER LITTLE CHILDREN" e em "PRETTY GIRLS MAKE GRAVES", dos Smiths. Pouco se sabe sobre Jablonska, além do fato de ela ser "uma amiga de Morrissey", de acordo com o baixista de testes dos Smiths, Dale HIBBERT. Assim, é lógico pensar que ela seja a mesma "Annalisa" a quem Morrissey se refere em carta de dezembro de 1981 ao amigo de correspondência escocês Robert MACKIE: "Eu tenho uma namorada chamada Annalisa. Nós dois somos bissexuais. Legal, né? Eu odeio sexo".

Até mesmo Johnny Marr afirma nunca ter visto nem conhecido Jablonska além das vezes em que ela foi chamada para fazer a risada em "Suffer Little Children" e o "Oh, Really?" em "Pretty Girls Make Graves". "Ela era bacana", relembra Marr. "Tinha cara de estudiosa. Pelo que me lembro, ela tinha um ar bem anos 60. Cabelos chanel e um casaco de gabardine xadrez – Morrissey nunca deixou de notar alguém bem vestido."

Entre os muitos mistérios envolvendo Jablonska (cujo nome sugere raízes polonesas) está o número de vezes em que ela esteve presente em estúdio com os Smiths. Supondo que seja sua voz em todas as versões gravadas de "Suffer Little Children" e "Pretty Girls Make Graves", então a menos que sua participação tenha sido reutilizada de versões anteriores, ela deve ter ido a três sessões diferentes – a primeira demo no outono de 1982, a gravação com Troy TATE para o álbum que não rolou e as sessões finais do que se tornou o álbum THE SMITHS. Infelizmente, a memória daqueles que estavam presentes é sempre confusa ou infrutífera, tornando Jablonska um enigma nas notas de rodapé da história dos Smiths. [10, 12, 17, 27, 334]

"Jack the Ripper" (Morrissey/Boorer), Lado B de "CERTAIN PEOPLE I KNOW" (1992). Há muito tempo uma favorita ao vivo.

Morrissey com frequência apresenta a canção como relacionada ao *serial killer* vitoriano do título. “Imaginem que estamos em 1888”, disse ele no Royal Albert Hall, em Londres, em 2002. “Vocês estão em Whitechapel e alguém toca o seu joelho – ou pelo menos ele acha que é o seu joelho – e então você se vira e se vê pensando em Jack, o Estripador.” Em outras ocasiões, ele a descreveu como “uma canção a respeito da pessoa mais famosa de Londres” e “uma canção a respeito dos anos 80... da década de 1880.”

Para citar uma frase que existe na estante de Morrissey, do livro *THE MURDERERS' WHO'S WHO*, de Gaute e Odell, “provavelmente mais coisas foram escritas a respeito de Jack, o Estripador, do que sobre qualquer outro assassino; há inúmeras teorias sobre sua identidade”. O Estripador, assim chamado por conta da “ferocidade sem igual de seus crimes”, matou e mutilou cinco prostitutas (e possivelmente outras) na região carente de Whitechapel e redondezas, no East End, de Londres, entre agosto e novembro de 1888. O assassino não foi pego, o que levou a uma série de teorias da conspiração; e uma das mais comuns envolvendo uma trama maçônica para encobrir a existência de um “bastardo real”, filho do Duque de Clarence e neto da Rainha Vitória.

Morrissey não foi o primeiro a imortalizar o Estripador na música pop. Em 1961, o guitarrista pioneiro do rock'n'roll Link Wray havia usado o título “Jack the Ripper” em uma de suas músicas instrumentais mais famosas. Em 1963, Screaming Lord Sutch foi banido da rádio Bbc por seu “Jack the Ripper”, um disco com um humor meio pervertido produzido por Joe Meek (conhecido por “JOHNNY REMEMBER ME”), que ficou desnecessariamente explícito pelo som de pés de pessoas correndo nos paralelepípedos, pelos gritos femininos e por citar a vítima Marie Kelly. Meses antes da canção de Morrissey, em abril de 1992, Nick Cave também lançou sua apavorante “Jack the Ripper”, mas nada nas letras de Cave leva diretamente aos assassinatos de 1888.

Apesar da leveza das introduções de seus shows e de outras alusões cômicas de Morrissey ao Estripador em suas entrevistas (“Eu ando pelo East End usando uma capa preta e comprida”), sua letra é totalmente sombria. Apesar de ser suficientemente ambígua para

ser, por si só, uma canção de amor pesada e perturbada (“Crash into my arms/I want you” [“Caia em meus braços/Eu quero você”]), ela retrata o Estripador como um predador calculista, enojado pela aparência das vítimas e por sua entrega patética. A gravação original de estúdio também trazia uma associação mais óbvia com o assassino desconhecido com uma provocação assustadora: “Ninguém sabe nada sobre a minha vida... ninguém me conhece”.

“Jack the Ripper” também é importante como a primeira parceria de Morrissey com Boz Boorer: uma descrição tênue, enrugada e hedionda em escala menor que abre um sorriso assustadoramente calmo. Um item apavorante no repertório do cantor que ainda está entre as melhores músicas de Boorer para Morrissey, apesar de sua gravação não ter correspondido às expectativas. A gravação de “Jack the Ripper” e de seu lado B, “YOU’VE HAD HER”, com produção de Mick RONSON, foi feita rapidamente, em apenas alguns dias, no estúdio Abbey Road, em outubro de 1992, para que Morrissey pudesse retomar seus compromissos nos Estados Unidos para promover YOUR ARSENAL. Durante um intervalo de quatro dias em New Orleans no mês seguinte, mais uma tentativa foi feita, sem Ronson, no estúdio Sea-Saint, do ídolo do R&B da região Allen Touissant. De acordo com o baterista Spencer COBRIN, essa sessão “não deu nada certo”. A mixagem de Ronson foi mantida como um lado B, mas uma versão mais dramática foi registrada ao vivo para o BEETHOVEN WAS DEAF e tem prevalecido, em vez da original, em todas as coletâneas posteriores em que foi incluída. [5, 153, 317, 358, 422]

Jacques, Hattie, Ver *CARRY ON*.

Jagger, Mick, Ver *ROLLING STONES, THE*.

Jake, Ver *WALTERS, Jake*.

James, Ver “*WE HATE IT WHEN OUR FRIENDS BECOME SUCCESSFUL*”, “*WHAT’S THE WORLD*”.

Jane Eyre, Adaptação hollywoodiana de 1944 do famoso romance de Charlotte Brontë, de 1847, relacionado como um dos filmes preferidos de Morrissey. Condensando o melodrama gótico semiautobiográfico de Brontë em sucintos 97 minutos, ele segue os apuros da órfã de dez anos Jane Eyre, retirada da custódia de sua tia rica e agressiva e levada para sofrer um tratamento ainda pior no Lowood Institute, uma escola de caridade no meio das charnecas de Yorkshire. Sua única amiga é a jovem Helen Burns (interpretada por Elizabeth Taylor, cujo nome não consta nos créditos), que logo morre de tuberculose depois que ela e Jane são forçadas pelo diretor carrasco a marcharem ao redor do pátio da escola durante uma tempestade. Traumatizada pela morte desnecessária de Helen, ela canaliza seu ódio por Lowood no objetivo de melhorar sua educação e em algum momento conseguir escapar, arranjando emprego de governanta. Dez anos mais tarde, uma Jane mais velha (Joan Fontaine) faz exatamente isso depois de receber uma proposta de emprego de Thornfield Manor, administrada pelo mal-humorado, neurótico, mas estranhamente carismático Sr. Rochester (Orson Welles). Inevitavelmente, eles se apaixonam e decidem se casar, mas momentos antes do “sim”, a cerimônia é interrompida por um homem irado chamado Sr. Mason. “Padre, feche seu livro”, resmunga Rochester, “não haverá casamento hoje”. Descobre-se, então, que Rochester ainda é casado e mantém a esposa – a irmã de Mason, Bertha – trancada em uma torre em Thornfield porque ela é uma incendiária louca descendente de uma família de lunáticos do mesmo tipo. Isso, pelo menos, explica as risadas de bruxa distantes e as fogueiras misteriosas ao redor da casa senhorial que perturbaram Jane desde sua chegada. Arrasada com a descoberta, Jane foge, mas finalmente é convencida a voltar depois de saber que Thornfield foi destruída por um incêndio: em um ato máximo de loucura, Bertha incendiou a casa antes de se jogar do telhado. Ela corre entre as ruínas em chamas para encontrar Rochester, agora cego, vagando entre o carvão. Eles se abraçam. Fim. Entrevistado em 1994, Morrissey confessou que havia visto o filme recentemente por acaso “e ficou chocado porque as lágrimas correram”. (Ver também *MORRO DOS VENTOS UIVANTES, O*) [154, 175, 516]

Jarman, Derek, Artista e diretor de cinema inglês *avant-garde* que dirigiu quatro clipes dos Smiths. Jarman já tinha feito vídeos para Marianne FAITHFULL, Orange Juice e Bryan Ferry, mas era mais conhecido por seus filmes polêmicos, principalmente *Sebastiane* (1976), um conto homoerótico explícito do martírio de São Sebastião transcrito em latim; e *Jubilee* (1977), um filme de ficção a respeito da Rainha Elizabeth I sendo magicamente transportada para um bairro punk de Londres com um elenco que tinha Wayne COUNTY e música de Brian ENO.

Seu principal trabalho com os Smiths foi *The Queen is Dead: a Film by Derek Jarman*, de 1986, uma compilação de três interpretações irregulares e expressionistas em 8mm de "THE QUEEN IS DEAD", "THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT" e a preferida de Morrissey, "PANIC". Esta, parcialmente filmada na região de Victoria Embankment, em Londres, mostrando uma mão espalmada estendida que conduz a câmera por velas cobertas de pichações, também foi usada como promo oficial do single em uma versão corrompida sobrepondo imagens de uma passagem de som do grupo no Canadá. "Ele as fez sozinho enquanto estávamos em uma turnê nos Estados Unidos", explicou Morrissey posteriormente, "e só assim concordaríamos com isso". O cantor acrescentou que "quando Derek Jarman fez três filmes para os Smiths, eu acho que ninguém pensou que eles seriam populares – como poderiam ser? Jarman era talentoso demais". Exibido na TV pela primeira vez na BBC2 em setembro de 1986, *The Queen is Dead* de Jarman também foi apresentado em algumas salas de cinema do Reino Unido antes do longa *O Amor Mata*, de Alex Cox.

Jarman fez um vídeo parecido para o single seguinte deles, "Ask", e também foi orientado pela gravadora do disco a incluir mais imagens das passagens de som da banda. Depois dos Smiths, Jarman trabalhou por mais tempo com os Pet Shop Boys e continuou a dirigir filmes cada vez mais desafiadores e experimentais até sua morte de AIDS em fevereiro de 1994, aos 52 anos. [46, 65, 125, 144]

“Jeane” (Morrissey/Marr), Lado B de “THIS CHARMING MAN” (1983). Uma das letras com aspectos autobiográficos (assumidos) mais intrigantes no repertório inicial dos Smiths foi o relato de Morrissey a respeito da casa em ruínas que ele dividiu com a andrógina e misteriosa “Jeane”. Uma vez que o cantor passou a maior parte do fim de sua adolescência vivendo na casa dos pais, exceto pelo “quarto alugado” com Linder STERLING em Whalley Range (como documentado em “MISERABLE LIE”, escrita um pouco antes), o jornalista Nick Kent foi o primeiro a levantar a teoria de que Sterling é a verdadeira “Jeane”.

Apesar de ser uma musa possível, de modo mais genérico, a canção é um subproduto óbvio do fascínio de Morrissey por Shelagh DELANEY, incluindo a repetição da frase “cash on the nail” (“dinheiro no ato”), de *The Lion in Love*. Como suas tentativas anteriores de escrever dramas à la Delaney, como o lido pelo chefe da FACTORY Records, Tony Wilson, a respeito de um casal se esforçando para sobreviver em um apartamento em Hulme, não seria muito difícil para um estudioso de cultura popular como Morrissey inventar ou florear uma narrativa como “Jeane”, ainda que sua emoção e a poesia fruto de observação ainda sejam convincentemente de primeira.

Escrita e ensaiada no inverno de 1982, o riff original de Marr era “uma coisa lenta” até Morrissey sugerir acelerar as coisas. O resultado foi uma levada dançante e forte dos Smiths que fazia um desvio pela praia do futebol com acordes soluçantes no estilo Kinks. “Eu estava apenas tentando fazer algo bem diferente de outros riffs ruins que eu fazia na época”, diz Marr, “para variar um pouco. Sempre achei ‘Jeane’ bem original”. Por revelar uma beleza pop em um pequeno apartamento úmido e sujo, “Jeane” é uma empolgação única e característica dos Smiths, que se tornou mais gloriosa com as harmonias reverberantes da voz de Morrissey. Gravada com o produtor Troy TATE durante as sessões originais do álbum de estreia, ela se tornou a única faixa de Tate oficialmente lançada durante a existência do grupo. Um lado A óbvio para grupos inferiores, sem ser óbvia nem inferior, os Smiths a lançaram apenas como um lado B de sete polegadas.

A efervescente “Jeane” tem gozado de reputação *cult* especial entre os fãs dos Smiths desde então, em grande parte devido à sua raridade; ela só foi incluída em uma coletânea em CD na versão de luxo de 2008 da compilação *The Sound of The Smiths*. Depois dos Smiths, a primeira a fazer um *cover* da música foi Sandie SHAW, uma bela versão acústica com Marr como um lado B de seu “HAND IN GLOVE”, de 1984; ela também foi adaptada por Billy BRAGG, e as duas versões juntas serviram para destacar as letras singularmente sem gênero de Morrissey. [17, 139, 299, 423]

Joana D’arc “Donzela de Orleans”, mártir católica do século XV citada em “BIGMOUTH STRIKES AGAIN”, dos Smiths. Guerreira adolescente que afirmava estar agindo de acordo com as ordens divinas, Santa Joana (como seria canonizada) levou as tropas francesas à vitória contra os ingleses invasores em diversas batalhas antes de sua captura e execução em 1431. Joana, aos 19 anos, foi amarrada a um tronco e queimada viva em cerimônia. É possível que o fato de Morrissey empregar Joana D’arc como alegoria lírica tenha sido inspiração de PATTI SMITH. Em “Kimberly”, de 1975, base musical de Marr para a criação de “THE HAND THAT ROCKS THE CRADLE”, Patti Smith canta sobre o mar batendo “em meus joelhos como chamas e eu me sinto como uma Joana D’arc deslocada”. Coincidentemente, quando Sandie SHAW fez a primeira parceria com os Smiths, em 1984, ela descreveria sua versão de “HAND IN GLOVE” à imprensa como “verdadeira coisa de Joana D’arc”. [251, 376]

Jobriath, Cantor americano de glam rock dos anos 1970 que Morrissey tem defendido com entusiasmo, obsessão e quase exclusividade. “Ele foi um cantor que lançou dois álbuns de glam rock em 1973 e 1974”, explicou ele. “Na época, a imprensa ou o ridicularizava ou não se importava em escrever nada sobre ele.”

No Reino Unido, Jobriath foi visto como uma imitação escrachada e ruim de David BOWIE. Nos Estados Unidos, a sinceridade a respeito de sua homossexualidade – ao dizer à imprensa “Sou uma verdadeira bicha” – impediu qualquer chance de sucesso em casa. Após cair no esquecimento em 1975, só quando Morrissey fez alguns esforços para encontrá-lo, como um possível show de abertura de sua turnê de 1992 de YOUR ARSENAL, ele descobriu que o cantor havia morrido de AIDS nove anos antes, em julho de 1983.

Uma boa descrição da vida de Jobriath é feita pelo poeta e escritor de Manchester Robert Cochrane no texto do encarte da coletânea organizada por Morrissey em 2004, Lonely Planet Boy (nome de uma canção dos NEW YORK DOLLS). Seu nome verdadeiro era Bruce Campbell; ele nasceu no estado da Pensilvânia e tornou-se Jobriath Salisbury após desertar do exército em meados dos anos 1960. Ele conseguiu um papel na produção nova-iorquina do musical *Hair* e, mais uma vez em Los Angeles, como diz a lenda, em 1969 ele apresentou Gloria Jones, do elenco da peça, ao cantor de rock inglês Marc BOLAN. Por conta disso, existem boatos de que Jobriath é o alvo da canção que Bolan criou posteriormente, “COSMIC DANCER”, da qual Morrissey fez um *cover*.

Depois de um disco para a DECCA com a banda de rock hippie Pidgeon, Jobriath foi preso pelo exército e passou seis meses em um hospital psiquiátrico da Pensilvânia. Quando foi solto, já chamando a si mesmo de Jobriath Boone, foi descoberto pelo empresário Jerry Brandt, que arranhou um contrato com a Elektra Records.

Seu primeiro disco foi o epônimo Jobriath, de 1973, hypado por muitos anúncios na imprensa e com um *outdoor* enorme em Times Square, em Nova York. A máquina de publicidade de Jobriath não demorou a atravessar o Atlântico, como Morrissey lembrou muito bem: “No começo dos anos 1970, havia quatro jornais semanais sobre música: *NME*, *Melody Maker*, *Disc* e *Record*. Eu costumava comprar todos eles todas as semanas, sem falta. Jobriath recebeu críticas horríveis. Então eu vi a capa de seu primeiro disco – ele estava deitado com as pernas transformadas em uma estátua destruída. Foi a foto mais fantástica que vi, por isso comprei o disco”. Oito das 11 faixas foram, posteriormente, compiladas em

Lonely Planet Boy, incluindo a canção de Jobriath de que Morrissey mais gostava, "Morning Starship", e a sublime balada protomozzariana com piano "Inside"; a de que menos gostava, "Rock of Ages", ficou entre as três que não foram incluídas.

A crítica de que Jobriath era um clone de Bowie tinha fundamento, e suas melhores melodias parecem quase cópias de "Time" ou "Lady Grinning Soul", de Aladdin Sane; canções românticas tristes de partir o coração saídas de um cabaré em algum lugar de Alfa Centauro, com um toque de *honky-tonk* mais para operário do que super astro. Ou, como diz Morrissey, "temas cinematográficos de dramas desesperados em sombras paranoicas foram apresentados como melodias agitadas e carnavalescas".

O álbum de Jobriath foi seguido, seis meses depois, por um segundo disco comparativamente desleixado, *Creatures of the Street*, de 1974 (visto rapidamente pela lente da câmera no vídeo de "PREGNANT FOR THE LAST TIME"). Seus defeitos são ilustrados pelo fato de apenas metade das doze faixas terem sido selecionadas por Morrissey para *Lonely Planet Boy*, entre elas a de abertura, "Heartbeat", e a agitada "What a Pretty" (música de entrada de Morrissey no palco nos shows de 2006). O *cover* de *Creatures* mostrou o cantor, como disse Cochrane, "parecendo um Liberace alienígena", mas dessa vez não houve divulgação, e o álbum caiu ainda mais fundo que seu antecessor.

Os ensaios de um terceiro disco não foram completados, mas resultariam na bacana "I Love a Good Fight", canção destinada a jamais ver a luz do dia até ser resgatada por Morrissey em 2004 para *Lonely Planet Boy*, e também a lançando como single em seu selo ATTACK. Alcançando o 102o lugar da parada, é até hoje o maior sucesso de Jobriath. Sucumbindo às tentações tradicionais do rock dos anos 1970 de bebidas e drogas, Jobriath foi limado pela Elektra. Muito envergonhados com o fracasso de seu investimento, eles continuaram como se a "fada" nunca tivesse cruzado seu caminho. Como Morrissey disse em 2004: "Em um livro recente e detalhado a respeito da história da Elektra Records, Jobriath sequer é mencionado".

Mudando seu nome para Cole Berlin, Campbell passou o resto da vida como cantor de bar. Quando o entrevistavam e perguntavam sobre Jobriath, ele sempre usava a terceira pessoa, afirmando que "Jobriath cometeu suicídio com uma overdose de drogas, álcool e publicidade". Nos últimos anos de sua vida, ele enviou canções a FRANK SINATRA e viveu em um apartamento em formato de pirâmide no topo do Chelsea Hotel, de Nova York. Foi ali, em julho de 1983, que seu corpo em decomposição foi encontrado, depois de passar dias sem ser incomodado por visitas (um cenário que lembra o de Morrissey no primeiro esboço não lançado de "PAINT A VULGAR PICTURE").

Morrissey falava de Jobriath em diversas cartas para a imprensa musical na segunda metade dos anos 1970, contando a seu amigo de correspondência Robert MACKIE em 1980 que ainda "babava" por Jobriath. Johnny Marr também se lembra de Morrissey se referindo ao cantor quando formou os Smiths no verão de 1982. "Havia coisas de que ele gostava, e eu, não", diz Marr. "Como Jobriath, por exemplo. Eu não tinha nenhuma objeção forte contra ele. Só achava meio esquisito."

Sua mania por Jobriath foi renovada depois dos Smiths. Ao escrever as legendas de algumas fotos de turnê pelo Japão em 1991, para a *NME*, Morrissey fez a legenda de uma foto dele assinando um autógrafo para um fã em Tóquio com as palavras "Confundido com Jobriath de novo". Depois de usar o álbum *Creatures* no vídeo de "Pregnant", uma foto de Morrissey mostrando o baixista Gary DAY e o guitarrista Alain WHYTE examinando as letras do disco de estreia de Jobriath foi usada para a capa do single japonês "MY LOVE LIFE".

Originalmente planejado para ser lançado na subsidiária especializada da Rhino Handmade em 2004, Morrissey realizou a ambição de ver Jobriath em CD pela primeira vez com seu *Lonely Planet Boy*, uma coletânea de 15 melhores faixas dos dois álbuns lançados e a inédita "I Love a Good Fight", lançada em edição de luxo por seu selo ATTACK. "Trinta anos se passaram e Jobriath ainda é um mistério total", escreveu Morrissey no texto da introdução do encarte, "e as canções continuam muito divertidas".

Menor apenas do que sua devoção pelos Dolls, a fixação de Morrissey por Jobriath não tem limites, desde música de intervalos a roupas que usa no palco (fazendo sua banda vestir camisetas de Jobriath em 2004) e até mesmo suas esperanças mais malucas de convencer Elton John a interpretar uma série de *covers* de Jobriath no Festival MELTDOWN de 2004. O fato de Morrissey ter pedido a cabeça de Elton em uma bandeja – “uma situação em que a carne não seria um assassinato” – pode explicar por que seu sonho de ver John cantando Jobriath nunca se realizou.

Além de sua afeição óbvia pela música, Jobriath representa o mártir pop supremo: um estranho fadado ao fracasso, humilhado, ridicularizado e discriminado tanto por sua honestidade à la Wilde em admitir quem e o que ele era e também por sua extravagância em criar um alterego absurdo. E apesar de o destino de Jobriath fazer parte dos pesadelos de Morrissey – infeliz em vida, obscuro na morte –, sua arte, com todo o seu estranho refinamento e aspiração épica, faz parte dos mais belos sonhos do cantor. [17, 55, 80, 108, 156, 174, 175, 231, 241]

Johansen, David, Ver NEW YORK DOLLS.

“Johnny Remember me”, Primeiro lugar na parada britânica em 1961, de John Leyton, frequentemente incluída nas listas de Morrissey de seus discos preferidos durante os primeiros anos dos Smiths.

Escrita pelo espiritualista/compositor Geoff Goddard, o disco foi o primeiro de três números 1 a surgirem do estúdio caseiro do mago inglês das gravações Joe Meek, situado acima de uma loja de produtos de couro na agitada Holloway Road, de Londres. Diz a lenda que Leyton gravou seu vocal no banheiro de Meek (e isso explica as críticas da época, citando que ele parecia estar “cantando dentro de um poço vazio”). Com seu ritmo alucinante e letra mórbida que lembram o tormento de Heathcliff causado pelo fantasma de Cathy em *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES*, “Johnny Remember me” foi uma obra-prima na arte do gênero *death disc*, de forte presença no pop britânico no fim dos anos 1950 e começo dos

anos 1960 (por exemplo, "Endless Sleep", de Marty Wilde, "Tell Laura I Love her", de Ricky Valance). Também é um dos primeiros exemplos da exploração pelo pop do público da TV, originalmente escrita para um episódio de *Harpers West One*, uma novela da ATV ambientada em uma loja de departamentos do centro de Londres. Leyton, um ator acima de tudo, precisava fazer uma participação especial como o roqueiro fictício Johnny St. Cyr e precisava de uma canção. Sua interpretação de "Johnny Remember me" no horário nobre deu à sua gravadora, a Top Rank, o tipo de publicidade que o dinheiro não pode comprar, tornando o single um verdadeiro sucesso sem esforço. Goddard, enquanto isso, informou à imprensa que havia recebido a garantia de sucesso pelo espírito de Buddy Holly durante uma sessão espírita.

Leyton se tornou um astro pop britânico secundário depois disso, chegando ao número dois com uma sequência apressada e muito parecida, "Wild Wind" (outra criação tempestuosa, ainda que um pouco mais animada, de Geoff Goddard), antes de sofrer, como disse Morrissey, "[com] um monte de semifracassos como 'I'll Cut your Tail off' que, por algum motivo desconhecido, entrou e morreu em posição baixa, entre as últimas do top 40. Apesar de ele ter assumido papéis secundários de prestígio em grandes filmes de guerra, *Fugindo do Inferno* e *O Expresso de Von-Ryan*, musicalmente, Leyton nunca ultrapassaria "Johnny Remember me", na opinião de Morrissey, "os melhores dois minutos e 45 segundos com que ele já contribuiu para o mundo". Morrissey muitas vezes abordou o tema de vozes de além-túmulo em suas letras, por exemplo em "RUBBER RING", "A RUSH AND A PUSH AND THE LAND IS OURS" e "OUIJA BOARD, OUIJA BOARD". Também não seria errado especular que, somente pelo título, "Johnny Remember me" tem um grau de pungência para Morrissey em face do fim dos Smiths.

O que rende uma última observação adequadamente macabra é o destino de seu produtor, Joe Meek. Apesar dos sucessos subsequentes no Reino Unido com "Telstar", do The Tornados (que ele escreveu), e "Have I the Right?", do The Honeycombs, ele rapidamente perdeu espaço no meio de rápidas mudanças na moda dos anos 1960. Preso em 1963 por praticar sexo com desconhecidos

em locais públicos, Meek foi alvo de chantagens (a homossexualidade na época ainda era um crime com pena de prisão no Reino Unido) e aos poucos enlouqueceu pelo excesso de remédios e por sua própria paranoia imobilizadora. No dia 3 de fevereiro de 1967, Meek baleou sua senhoria depois de uma discussão a respeito do aluguel e atirou em si mesmo em seguida. Hoje, uma placa no alto da casa de tijolos de número 304 da Holloway Road marca o local onde Meek "viveu, trabalhou e morreu", e onde "Johnny Remember me" foi gravada. [184, 188, 208, 358, 408]

Jones, Paul, Ver "I'VE BEEN A BAD, BAD BOY".

Jones, Jimmy, Cantor americano de R&B/soul, famoso por seu falsete oitavas acima, cuja "Handy Man", de 1960, um sucesso, foi mencionada por Marr como uma influência musical em "REEL AROUND THE FOUNTAIN". O guitarrista se lembra de ter escutado a canção durante "uma maratona de gravações de R&B" no Crazy Face, a loja do primeiro empresário dos Smiths, Joe Moss. Marr conhecia a música de Jones desde criança, possivelmente a versão de Del Shannon, de quem seus pais gostavam. "Eu me lembrava da melodia de 'Handy Man', mas quando tentei tocá-la sozinho, errei tudo", afirma Marr, cuja "Handy Man" errada deu origem à base da balada dos Smiths.

Morrissey também gosta do sucesso seguinte de Jones, "Good Timin", que alcançou o 1o lugar no Reino Unido em julho de 1960. Entrevistado em 1991, ele revelou que estava apaixonado pela faixa. "Ela é simples, direta, chata, sem graça, meio solta... uma música antiga", disse Morrissey. "Mas para mim é... [ele começou a falar mais baixo, sussurrando] é como um roçar de pele contra pele. É melhor do que uma culinária requintada. É melhor do que sexo! Pronto, é o que acho." Morrissey pode ter sentido uma ligação muito pessoal com o verso final da canção: "What would've happened if you and I hadn't just happened to meet?/We might've spent the rest of our lives walkin' down Misery Street" ("O que teria

acontecido se você e eu não tivéssemos nos conhecido?/Talvez tivéssemos passado o resto da vida na rua da amargura”). Como reflexo de sua parceria com Marr, “Good Timin” oferece uma perfeita analogia. [17, 136]

jornalismo, A partir de 1974, depois de completar 15 anos, Morrissey se tornou presença esporádica e obscura nas páginas de cartas das publicações semanais sobre música do Reino Unido. Quando seus esforços de formar e liderar diversos grupos ligados ao punk entre 1977 e 1978 falharam, por tédio e desespero, e também por ambição, ele começou a pensar, ainda hesitante, a respeito de seguir carreira no jornalismo musical.

A atitude parecia lógica, uma vez que ele vinha compilando sua revista pop caseira desde os seis anos de idade, pois era, como ele mesmo disse, “perigosamente obcecado pela imprensa especializada em música e já estava descobrindo a própria voz crítica entre seus muitos elogios rasgados aos NEW YORK DOLLS na *NME* e em matérias para fanzines punk, como o da amiga e fã dos Cramps Lindsay Hutton chamado *The Next Big Thing*.

“Tentei ser jornalista, mas fracassei feio”, confessou Morrissey em 1984, presumidamente definindo fracasso pela rejeição que recebeu das publicações semanais mais lidas, como *Sounds*, *Melody Maker* e a então poderosa *NME*; quando ele reuniu coragem para telefonar para o escritório da *NME*, desligaram na cara dele, uma atitude que não era incomum na estufa de ego e arrogância da indústria.

Mas sua carreira de jornalista freelance seria restrita a meia dúzia de críticas para outra publicação semanal rival que lutava para se firmar como quarto veículo em importância no mercado, a *Record Mirror*. Assim como as outras publicações com sede em Londres, era normal empregar jovens candidatos a jornalista dispostos e talentosos para irem a shows interessantes em sua região: o salário era baixo, mas a recompensa por uma matéria impressa era atraente o bastante para instigar concorrência pesada. Assim, Morrissey se tornou por algum tempo o “Cara de Manchester” da *Record Mirror*.

Acrescentou o nome completo, "STEVEN MORRISSEY", na seção "Roadshows" do jornal (que mais tarde foi alterada para "Gigs", mais simples), ao lado de outros, como Billy Sloan, o futuro empresário e relações-públicas do Manic Street Preachers, Philip Hall e Mark Cooper, que, quis o destino, entrevistou Morrissey para a revista *No. 1* no começo dos Smiths, e os dois se encontraram novamente muitos anos depois, quando Cooper se tornou produtor do *Later with Jools Holland*, da Bbc, e levou o cantor para várias participações no programa.

Seja por preferência editorial ou por seu interesse puramente esporádico, as críticas de Morrissey apareceram em dois curtos períodos: o primeiro entre março e maio de 1980, o segundo, no fim do verão de 1981. O primeiro período começa na edição do dia 29 de março de 1980 com a resenha do show do The Photos, com abertura de Mark Andrews & The Gents na Manchester Polytechnic. Na edição da semana seguinte, ele voltou ao mesmo local para elogiar os Cramps. A edição de 10 de maio mostrou Morrissey cheio de elogios ao Ludus de Linder STERLING no The Beach Club e depois, três semanas mais tarde, falou mal do Wasted Youth e do Lonesome no More na Manchester University. O segundo período mais curto começa na edição do dia 18 de julho de 1981, com seus textos sobre Iggy Pop, TV Smith's Explorers e Telephone no Apollo, e termina na edição de 22 de agosto com sua crítica arrasadora do show do Depeche Mode no Rafters, aliviada pela exaltação à banda Ludus, que abriu o show.

Com frases abstratas, como "Mas nenhuma canção é suicida. Eu sinto falta dos velhos tempos", talvez seja fácil perceber por que a carreira de Morrissey no jornalismo nunca decolou. As resenhas são permeadas por um humor sarcástico ("Shocksville, hein, pessoal?") e por sua abordagem crítica é perversa. A respeito da banda de Iggy Pop: "Um monte de múmias egípcias sem rosto". Sobre os glam punks do Wasted Youth: "O ótimo guitarrista sorri muito pouco, mas você também sorriria da mesma forma se tivesse aplicado quilos de base no rosto". A respeito do Depeche Mode: "[Eles] podem não ser o grupo mais chato da face da Terra, mas certamente estão se empenhando". Sua admiração era demonstrada com a mesma

histeria, declarando que o The Cramps era “o mais belo – sim, o grupo mais BELO que já vi” e insistindo de modo teatral em que “é impossível não ver o valor do Ludus e como ele é especial”.

É interessante, ou bem assustador, especular a respeito do que poderia ter acontecido se as empreitadas jornalísticas de Morrissey tivessem sido mais frequentes e bem-sucedidas durante os dois anos anteriores à sua “descoberta” por Johnny Marr no verão de 1982. A possibilidade de seu destino como cantor ser desviado pela glória inferior de se tornar o crítico e não o criticado deve ter passado por sua cabeça, ainda que brevemente. Uma gratidão perversa, dessa maneira, deve ter sido direcionada àqueles que ocupam cargos editoriais com algum poder que ignoraram, recusaram, ridicularizaram ou desligaram na cara de Steven Morrissey, o jornalista. Cada uma dessas rejeições deixou sua marca, por menor que tenha sido, na criação de Morrissey, o pop star. [155, 173]

“Journalists who Lie” (Morrissey/Street), Lado B de “OUR FRANK” (1991). Escrito depois da primeira crítica negativa que recebeu da imprensa em sua carreira solo (principalmente a reação negativa da crítica a “OUIJA BOARD, OUIJA BOARD”), “Journalists who Lie” foi o contra-ataque direto de Morrissey aos picaretas que ele acreditava o estarem “apunhalando” para ganhar fama. Por ter sido um aspirante a jornalista (ver o verbete JORNALISMO), depois de seis anos lidando com a imprensa, ele chegou à conclusão de que “muitos deles não são muito inteligentes. Não quero ser rude, mas é verdade, é muito verdadeiro. Alguns jornalistas me assustam, eles empunham a pá e tentam cavar, mas não conseguem”.

Também foi uma última composição com Stephen Street, com base em uma demo deixada antes de a parceria azedar. Sem a presença de Street no estúdio para supervisionar a melodia, ela se tornou uma mistura amorfa de guitarras de rockabilly e efeitos sonoros estranhos, meio sem foco. A segunda faixa gravada durante as sessões de KILL UNCLE, de acordo com o coprodutor Clive LANGER, “definitivamente entraria no disco”, até Morrissey decidir o contrário. Anos mais tarde, o cantor a consideraria uma de suas piores. [15, 22, 25, 39, 69, 241]

Joyce, Mike (baterista dos Smiths 1982-87, baterista de Morrissey 1988-89), Ao longo da história dos Smiths, Morrissey e Marr muitas vezes elogiaram a cozinha do grupo na imprensa. Para Morrissey, eles eram "os músicos mais talentosos que eu encontrei em Manchester, e são a família perfeita", e Marr ousava dizer que "se Elvis PRESLEY tivesse contado com Mike Joyce e Andy Rourke em sua banda, ele teria sido ainda maior".

No que dizia respeito a Mike Joyce, tais afirmações agora são marcadas por uma tristeza amarga. O desprezo com que Morrissey, em especial, se refere a Joyce desde a vitória do baterista no PROCESSO contra os Smiths em 1996 não pode ser ignorado. Ele acusou Joyce de "destruir" os Smiths, de "não ter carreira, por isso vive de mim". Na televisão, desejou "o pior para Joyce pelo resto de sua vida". É uma raiva que está além da animosidade de uma vítima de processo por seu acusador. Se Morrissey tem um inimigo na vida, a julgar por suas declarações na imprensa e o veneno que escorreu depois do processo de 1997 com a resposta posterior à decisão da Justiça "SORROW WILL COME IN THE END", sem dúvida Joyce é essa pessoa.

Michael Joyce nasceu em Fallowfield, Manchester, no dia 1o de junho de 1963, quando os BEATLES conseguiam seu primeiro número 1 no Reino Unido com "From me to you". O mais novo de cinco filhos, a família de Joyce, assim como a de Morrissey e Marr, era imigrante da Irlanda. Ele começou a tocar bateria na adolescência e imediatamente ficou encantado com a banda punk BUZZCOCKS, da região.

Joyce ainda tinha apenas 15 anos quando se uniu a seu primeiro grupo, o The Hoax, um grupo sem qualquer sofisticação, de punk barulhento de raiz com toques de humor. Depois de dois singles, ele saiu em 1980 para se unir a outra banda punk, Victim. Originalmente de Belfast, eles se mudaram para Manchester depois de receberem a proposta de uma gravadora punk da região, a TJM Records. Joyce se uniu a eles logo depois de seu terceiro single, mas em setembro de 1982, a carreira do Victim estava em um beco musical sem saída de onde nunca saiu, e onde Joyce também

poderia ter permanecido não fosse por seu colega de apartamento, Pete Hope, conhecido de Marr.

Ao saber que Marr estava à procura de um baterista, Hope indicou Joyce, que já havia visto o guitarrista por ser frequentador da X-Clothes; enquanto vendia roupas atrás do balcão, Marr sonhava em sair dali. Joyce não tinha o que perder em aceitar fazer o teste, mas quase colocou em risco uma oportunidade de mudar sua vida consumindo alguns cogumelos mágicos antes de se apresentar. Quando chegou ao estúdio Spirit na Tariff Street, onde Marr, Morrissey e o baixista provisório Dale HIBBERT esperavam para avaliá-lo, Joyce estava "fora de si". Marr ficou impressionado, tanto por sua coragem em aparecer "chapado" quanto por seu modo agressivo de tocar. Musicalmente, os Smiths eram um território desconhecido para Joyce, que só conseguia pensar neles como "os próximos Psychedelic Furs". Marr pediu que ele entrasse para a banda. Joyce teve certas reservas, principalmente culpa por abandonar o Victim. Mas como era sua única maneira de fugir do punk sem futuro, ele aceitou.

A história completa de Joyce nos Smiths seria dissecada durante o processo, quando veio à tona que, em seu primeiro ano com o grupo, Morrissey e Marr duvidavam de sua competência e chegaram a pensar em substituí-lo pelo velho amigo Simon WOLSTENCROFT. Analisando as coisas sob a névoa do passado, a história não pode ser reescrita, e a bateria de Joyce – "The Drums" – está aí para a posteridade em todos os discos que os Smiths gravaram.

Joyce admitiu que nunca foi um baterista tecnicamente habilidoso, mas o que ele não tinha em precisão matemática, compensava em intuição, crença e um entusiasmado fervor rítmico. É em sua bateria que conseguimos escutar os alicerces da evolução dos Smiths: a ingenuidade deliciosa de suas primeiras sessões na Bbc; a opressão nervosa com John PORTER no disco THE SMITHS, de 1984; a sensação de liberdade no autoproduzido MEAT IS MURDER; na busca ambiciosa pelo ápice em THE QUEEN IS DEAD; e a graça alcançada de STRANGEWAYS, HERE WE COME. Os Smiths tornaram Joyce o baterista que ele é, e ele, por sua vez, fielmente ofereceu à música de Marr a base necessária em qualquer situação. Os melhores exemplos de

suas qualidades são o vigor de "THE QUEEN IS DEAD"; a intensidade e intuição de "LAST NIGHT I DREAMT THAT SOMEBODY LOVED ME"; a resistência e o pique em todo o álbum ao vivo RANK.

É mais uma consequência do processo judicial que a história tenha obscurecido a relação especial que Joyce mantinha com Morrissey. Mesmo depois da disputa, Joyce não deixou de expressar a forte devoção que ele sentia pelo cantor. "É maravilhoso quando estamos naquela situação, o elo que surge entre as pessoas", diz Joyce. "Quanto mais intensa é a pessoa, mais intensa se torna a situação, e os Smiths eram intensos, às vezes tão intensos que era possível sair da realidade de um relacionamento e meio que entrar na obsessão. Foi o que aconteceu comigo. Uma obsessão não muito saudável. Querer deixar todo mundo feliz. Eu teria feito qualquer coisa por Morrissey. Qualquer coisa mesmo. Como diz a música, eu teria me colocado na frente de um tiro se ele pedisse."

Nos últimos dias dos Smiths, Morrissey colocou Joyce como o segundo em comando durante a derradeira sessão com o guitarrista substituto Ivor PERRY. "Eu tive a sensação de que tinha tomado o manto de Johnny", admite ele. "Eu havia me tornado o intérprete do que Morrissey queria, aquele que tinha de dar ordens aos outros. Era a pessoa que ele puxava para o canto para conversar discretamente, e que dizia às pessoas que elas não podiam comer conosco. Coisas tolas, na verdade. Como ele não tinha o Johnny para discutir as coisas e desabafar, ele decidiu se voltar para mim. Eu vivi isso apenas por alguns dias, mas não soube lidar."

Depois do fim do grupo, Joyce se uniu a Andy Rourke, tocando por um tempo para o The Adult Net, projeto solo do guitarrista do Fall Brix Smith, no qual também tocava Craig GANNON; depois, saiu em turnê com Sinéad O'Connor. Ele voltaria a se unir a Rourke e a Gannon novamente quando se reuniu com Morrissey em novembro de 1988 para a gravação dos singles "THE LAST OF THE FAMOUS INTERNATIONAL PLAYBOYS" e "INTERESTING DRUG". O processo de Joyce, reivindicando sua parte nos *royalties* dos Smiths, já havia começado quando ele subiu ao palco no show solo histórico de Morrissey em WOLVERHAMPTON, no mês seguinte. Apenas sua recusa em retirar o processo tornou inevitável seu afastamento de Morrissey.

Sete anos passariam até Joyce ganhar a causa nos tribunais. Durante esse tempo, ele tocou com seus ídolos de infância, os Buzzcocks, e também com o Public Image Ltd. e com Julian Cope. Em um momento de pouca atividade, Joyce chegou a responder ao anúncio na imprensa de um grupo que procurava um baterista que gostasse dos Smiths: o grupo era o Suede, no começo de carreira (ver "MY INSATIABLE ONE"). Desde sua vitória em 1996, apesar de Joyce continuar a tocar, seus projetos têm sido esporádicos, e ele se restringe a diversos grupos de Manchester, muitos deles com Andy Rourke.

Mas a insolúvel disputa financeira continua. Joyce tentou mostrar seu lado da história no documentário oficial *Inside The Smiths*, de 2007, que também contou com a participação de Rourke. Mas nada consegue apaziguar a raiva de Morrissey. Em novembro de 2005, Joyce fez uma participação na 6Music, uma rádio da Bbc, transmitindo um clipe de um minuto de uma sobra de gravação dos Smiths à qual ele se referiu como "The Click Track" (o verdadeiro título de trabalho foi "Fast One", uma demo instrumental gravada em julho de 1984 com o produtor John Porter). Ao fazer isso, ele provocou uma forte reação de Morrissey, que fez uma declaração no site TRUE-TO-YOU.NET detalhando os custos pessoais do processo movido por Joyce e destacando com fúria a ilegalidade de sua atitude em mostrar um material dos Smiths que não tinha lançado, sobre o qual ele, tecnicamente, "não tinha direitos". Apesar de não ter feito uma declaração parecida, Marr teria ficado muito chateado pela divulgação da fita por Joyce.

Apesar de o incidente da 6Music ter sido apenas uma tempestade em copo d'água, ilustrou muito bem as mágoas que surgiam quando Joyce procurava afirmar seu lugar no legado dos Smiths. Apesar de os apóstolos mais extremistas de Morrissey o terem pichado como um tipo de Judas traidor – vendendo seu Salvador por trinta moedas de prata –, para a legião de fãs dos Smiths, antes e agora, Mike Joyce sempre será o maior e único "batera". [7, 12, 13, 14, 17, 18, 19, 28, 29, 38, 39, 53, 167, 233, 403, 406, 453]

Joyce, Yootha, Atriz inglesa e estrela de capa do single "Ask" dos Smiths. Joyce se tornou um nome popular no início dos anos 1970 como Mildred Roper, a esposa dominadora e sexualmente frustrada de George (Brian Murphy). O casal era senhorio de Robin O'Sullivan e seus amigos no sitcom famoso da ITV *Man about the House* (1973-76), e mais tarde astros de sua própria série, *George & Mildred* (1976-80). Joyce morreu em agosto de 1980 de insuficiência do fígado dias antes de seu 53o aniversário. Atriz dramática formada no Theatre Workshop de Joan Littlewood (foi por intermédio de Littlewood que Joyce fez amizade com os pais de Kirsty MACCOLL), a enorme fama da frívola Mildred Roper, da qual não conseguia se livrar, piorou sua luta com o alcoolismo: uma fonte revelou que durante os últimos dez anos de sua vida e ao longo da produção de *George & Mildred*, Joyce ingeria, em média, uma garrafa de conhaque por dia.

Por ser uma celebridade com problemas, ícone forte e uma atriz britânica com talentos únicos, Joyce tinha todos os elementos para despertar o interesse de Morrissey, uma obsessão que ele compartilhava com seu amigo James MAKER. Ao escolhê-la como capa de "Ask", ele destacou as raízes dela pré-sitcom como uma atriz de cinema britânico dos anos 1960 com uma participação na produção de 1965 *Catch us if you Can*, a tentativa de The Dave Clark Five de seguir os BEATLES na telona. Joyce interpreta Nan, mulher casada chique que tenta seduzir Clark e sua namorada na casa deles em Bath antes de levar o grupo todo a uma festa elegante.

Para Morrissey, o filme de maior destaque de Joyce é *Charlie Bubbles, a Máscara e o Rosto*, de 1967, com Shelagh DELANEY e Albert FINNEY, no qual ela aparece em uma cena no posto de serviços NEWPORT PAGNELL (ver também "IS IT REALLY SO STRANGE?"). Interessantes também são *Sparrows Can't Sing*, de 1963, a estreia de Joyce no cinema como uma garçonete do East End, filmado na mansão dos KRAYS e com uma participação dos próprios irmãos; o muito estranho *Die! Die! My Darling!*, de 1965, (também conhecido como *Fanatic*), um romance britânico de horror gótico no qual ela interpreta uma empregada em pânico que ajuda a vegetariana

religiosa Tallulah Bankhead a prender Stefanie no sótão; e *Our Mother's House*, de 1967, um melodrama ainda mais macabro no qual Joyce interpreta a professora preo-cupada da família de Dirk BOGARDE. [332, 357, 374, 382, 491]

Julian e Sandy, Ver em Kenneth Williams, no verbete *CARRY ON*.

juventude de Morrissey, a (infância e adolescência),

Fundamental para a mitologia de Morrissey é sua confessada “adolescência sem graça”, durante a qual se isolava do mundo exterior trancado em seu quarto em Stretford por semanas, às vezes meses por vez.

Sua infância foi relativamente feliz. “Não tínhamos dinheiro”, afirmou ele, “mas era uma época ingenuamente a-gradável”. Tudo mudou quando graves “problemas de família” atingiram a todos quando ele tinha oito anos aproximadamente. Morrissey nunca conseguiu especificar precisamente o que os poucos psicanalistas que ele contratou tentaram descobrir – o acontecimento determinante em sua juventude responsável por sua depressão na vida adulta.

O divórcio lento de seus pais foi apenas um fator. Ele sofreu a perda de quatro entes queridos entre os cinco e os dez anos, incluindo três avós e a morte chocante relacionada ao álcool de seu tio Ernie, de 24 anos, que teve um impacto devastador no catolicismo da família Morrissey (ver RELIGIÃO). Apesar de ter ficado traumatizado pela educação recebida a partir dos 11 anos (ver ESCOLA), ele disse que suas maiores cicatrizes emocionais tinham sido adquiridas em casa.

Foi na adolescência que Morrissey passou a se isolar, emocional e fisicamente. “Não era possível chamar aquilo de existência”, descreveu. “Quando eu era jovem, instantaneamente excluí a raça humana em favor da música pop, e é impossível ter uma vida completa dessa forma. As pessoas sempre estão por perto. Você precisa ir para a escola. Precisa tentar se comunicar com as pessoas ao seu redor. Mas quando você fecha a porta de seu quarto e cerra as cortinas, e tudo o que você quer no mundo é aquele chiadinho

prestes a dar início a um disco – e você ama os estalidos que escuta da agulha no vinil tanto quanto ama o que virá depois – então acho que não há como ser um ser humano normal.”

Ele descreveu seu quarto na Kings Road, número 384, Stretford, como “muito pequeno”. “Eu me lembro de ter passado por períodos, quando tinha 18 ou 19 anos, nos quais eu literalmente ficava dentro do quarto de três a quatro semanas. Ficava ali dia após dia, o sol podia estar escaldante, mas eu mantinha as cortinas fechadas. Eu ficava ali dentro, quase na escuridão, sozinho com a máquina de escrever e cercado por montes de jornal. As paredes eram totalmente cobertas com James DEAN, quase a ponto de causar claustrofobia, e eu me lembro de pedaços de papel espalhados por todos os lados com comentários profundos... provavelmente a frase mais importante era de Goethe: ‘A arte e a vida são diferentes, é por isso que uma se chama arte e a outra, vida’.”

“Parece dramático”, diria ele, “mas em um momento, pensei que nunca conseguiria sair daquele quarto. Parecia que tudo que sou havia sido concebido ali. Tudo o que me compõe está lá. Eu costumava ter um complexo territorial terrível. Eu odiava qualquer criatura que entrasse em meu quarto. E quando entravam ou mexiam em meus livros, ou pegavam um disco, eu ficava louco de raiva. Eu era obsessivo. Tudo estava em ordem cronológica – havia um lugar para tudo, tudo em seu lugar. Neurose total”.

Mas, apesar de tudo, dessa neurose vieram os Smiths. Posteriormente, Morrissey descreveria esses anos de “poeta no sótão” com muitos detalhes, quase Dickensianos, na imprensa, fosse como catarse pessoal, autoconstrução da imagem (apesar de tudo ser verdade) ou uma consciência maior e mais sensível de que “as baixas dos quartos dos fundos”, como ele mesmo, não eram incomuns e estavam por aí, uma multidão de eremitas, à espera do chamado do Smithdom.

De modo mais pessoal, a solidão de Morrissey nesses anos passados no quarto prejudicaria seus sentidos perigosamente. Se foram a gestação da criatividade de Morrissey para compor, foram também a gestação de sua paranoia irreversível, falta de confiança e misantropia injustificada. Certa vez, ele descreveu sua “situação

perfeita” como uma vida “sem seres humanos envolvidos”. “A privacidade para mim é como um aparelho de respiração artificial”, explicou. “Odeio montes de pessoas dentro de uma sala tomando o controle. Então, quando o trabalho termina, eu tranco a porta, fecho as cortinas e me enfio embaixo das cobertas.” Talvez, então, nos cantos mais escondidos de sua mente, Morrissey ainda precise escapar da prisão claustrofóbica e confortável de seu quarto de adolescente. [63, 75, 122, 124, 128, 129, 153, 204, 205, 216, 234, 236, 237, 263, 267, 419, 436, 448, 464, 468]

k

Kane, Arthur, Ver NEW YORK DOLLS.

karaoke, “Existem maneiras mais fáceis de passar vergonha” é a opinião de Morrissey sobre o karaoke, com base em uma experiência “chocante” ao ser surpreendido pelos clientes do pub Little Driver em Bow, leste de Londres, no começo dos anos 1990. “Eu gosto de prazeres simples e pessoas descomplicadas, mas isso já é demais”, disse ele. “Não consigo entender como as pessoas têm vontade de fazer isso.” [153]

Keitel, Harvey, Ator americano e quase astro de capa do último disco dos Smiths, STRANGWAYS, HERE WE COME. A imagem que Morrissey quis usar foi a do filme de 1967 *Quem Bate à minha Porta? (Who's that Knocking at my Door)*, o primeiro de Keitel e estreia de seu amigo Martin Scorsese na direção. A imagem do jovem Keitel sentado em um bar com um copo de bebida e um cigarro, os olhos fechados enquanto ria, teria complementado perfeitamente o título do disco. Keitel estava na Escócia filmando o drama da Bbc *Down Where the Buffalo Go* quando foi abordado para pedirem sua permissão. Infelizmente, sem saber quem eram os Smiths, ele recusou, e em seu lugar entrou a capa substituta muito menos eficiente com Richard DAVALOS. Quatro anos depois, Morrissey pediu para usar a mesma imagem uma segunda vez como pano de fundo de sua turnê de 1991 do disco KILL UNCLE. Apesar de aparentemente “surpreso com o pedido”, Keitel deu sem problemas seu consentimento. [141, 374]

Kill Uncle, Segundo álbum solo de Morrissey, lançado em março de 1991, alcançou o 9o lugar na parada britânica. Faixas: “OUR FRANK”, “ASIAN RUT”, “SING YOUR LIFE”, “MUTE WITNESS”, “KING LEER”, “FOUND FOUND FOUND”, “DRIVING YOUR GIRLFRIEND HOME”, “THE HARSH TRUTH OF

THE CAMERA EYE”, “(I’M) THE END OF THE FAMILY LINE”, “THERE’S A PLACE IN HELL FOR ME AND MY FRIENDS”. Produzido por Clive LANGER e Alan Winstanley. (A versão americana também inclui “TONY THE PONY”.)

O intervalo de três anos entre o lançamento do primeiro e do segundo discos solo de Morrissey diz muito sobre a difícil gênese do segundo. O plano original era suceder na primavera de 1990 VIVA HATE, de 1988, com BONA DRAG. Ele desejava que este fosse seu segundo álbum, mas foi substituído pela compilação de mesmo nome. Apenas quando Morrissey recrutou Mark Nevin para ser seu parceiro musical surgiu material suficiente para a segunda tentativa apropriada de fazer seu segundo álbum de estúdio. (Para ver o desenvolvimento detalhado da amizade deles e do processo de composição na produção do disco, ver o verbete NEVIN.)

Gravado no Hook End Manor no outono de 1990, Kill Uncle apresentou ainda mais mudanças na banda de estúdio de Morrissey. O sempre fiel Andrew PARESI continuou na bateria, acompanhado dos novos Mark Bedford do MADNESS (baixo) e Nevin na guitarra. Os teclados foram divididos entre outro colaborador do Madness, o pianista de estúdio Seamus Beaghen, e Steve Nieve do Attractions, de Elvis Costello (cujo nome verdadeiro é Steve Nason, rebatizado de “Steve Heart” por Morrissey no encarte de Kill Uncle). Continuando de onde o anterior “PICCADILLY PALACE” havia parado, os produtores Langer e Winstanley mais uma vez marcaram as gravações com seus inimitáveis floreios leves no estilo do Madness.

As gravações ocorreram sem novidades, e os críticos provavelmente diriam que o disco também não tinha novidades. A textura de Kill Uncle é diferente de qualquer outro disco de Morrissey. Musicalmente, é o mais sutil de todos. Suas melodias de fundo raramente forçam sua presença, mas ficam escondidas dentro de uma produção refinada repleta de floreios sônicos ainda mais sutis. Essa leveza é repetida em algumas das parselhas de rimas mais estranhas: “photographer” com “had it in for yer” (“The Harsh Truth of the Camera Eye”); “surprise ya” com “Tizer” (“King Leer”). Também é um disco de duas partes muito distintas, a primeira notavelmente frívola (até “Asian Rut”), a segunda muito mais séria e lenta.

Posteriormente, Nevin criticaria sua produção por “faltar o meio”, dizendo que eles estavam tentando tanto “não copiar os Smiths” a ponto de deixar as guitarras mais para o fundo em favor do piano. Langer diz que talvez as faixas não tenham sido tão fortes quanto as do primeiro material de Bona Drag, no qual ele e Winstanley tinham trabalhado, não exatamente canções prontas, mas “um monte de poemas enfiados na música”. É interessante que, ao fazer essa observação, Langer também comparou o sentimento de Kill Uncle com o álbum Banana Blush, de 1974, de John BETJEMAN, fonte do tema de entrada de Morrissey em 2002, “A Child Ill”.

Na época do lançamento, Morrissey promoveu o disco com o orgulho de sempre, afirmando que ele era mais “ouvível” e “muito mais feliz” do que Viva Hate. “Um disco muito melhor, principalmente em termos de letras.” A sua opinião não foi compartilhada pela imprensa nem pelos críticos, que continuam a apontar Kill Uncle como um dos piores discos já apresentados à humanidade, uma reputação que ele não merece. De qualquer modo, três anos depois do lançamento, Morrissey se juntou aos críticos, dizendo que o disco era “abaixo do padrão”, e o descreveu como “um grande choque para mim fazer alguns discos que não considere excepcionais”. Como forma de se justificar, ele explicou que Kill Uncle tinha sido feito em “um momento muito ruim para mim, na minha vida pessoal”, o que lança nova luz sobre seus momentos autobiográficos mais óbvios (por exemplo, “FOUND FOUND FOUND”).

Na época, Kill Uncle teve menos importância como disco e mais como trampolim para o retorno permanente de Morrissey ao palco como artista solo. Apenas sete semanas depois de seu lançamento, no dia 27 de abril de 1991, ele começou sua primeira turnê em cinco anos no Dublin National Stadium. Sua banda de shows, composta por Boz BOORER, Spencer COBRIN, Gary DAY e Alain WHYTE, deu ao material de Kill Uncle um toque fresco de rockabilly, chegando até mesmo ao desafio ao vivo de “Asian Rut”. Apesar de seus defeitos como disco, Kill Uncle deu a Morrissey a tão esperada desculpa para obter a única coisa da qual ele vinha sentindo falta desde os Smiths: sua própria turma.

Depois de tantos anos, poucos saíram em defesa de Kill Uncle, e é improvável que sua fama como o ponto mais baixo da carreira de Morrissey seja, um dia, mudada com facilidade. Até mesmo sua curta duração é atacada por alguns como uma fraqueza, sendo que, com 33 minutos, tem apenas três minutos a menos que STRANGEWAYS, HERE WE COME, e teria marcado muitos minutos a mais se a faixa-título proposta não tivesse sido tirada (ver o box na página anterior). Ainda assim, em decorrência de sua peculiaridade quando comparado com todos os outros discos de Morrissey (sem falar em compará-lo com todos os outros discos de 1991, um ano especialmente ruim para a música britânica), há nele algo especialmente fascinante. Quando, na época, pediram a Morrissey que resumisse seu tema central, ele simplesmente o descreveu como “Apenas eu e minhas visões acerca da vida que eu levo”. É nesse mesmo espírito de liberdade que o raquítico Kill Uncle é mais bem apreciado.

“Kill Uncle” (Morrissey/Nevin), O segundo álbum de Morrissey deve seu nome a uma faixa-título abandonada, que se inspirava em uma comédia americana de horror de baixo orçamento de 1966, *Let's Kill Uncle*. A trama do filme é muito parecida com a premissa básica de *Desventuras em Série*, de Lemony Snicket: um jovem órfão que recebe uma fortuna se vê preso em uma ilha com um tio maluco que cria diversos planos malignos para matá-lo e roubar sua herança. Por isso, o menino e sua amiga, uma menina da mesma idade, cheia de artimanhas, devem assim “matar o tio antes que ele nos mate” (“kill uncle before uncle kills us”).

De acordo com Andrew PARESI, a letra de Morrissey inverteu a situação. “A base da canção era que o tio tem dinheiro, mas não vai nos dar nenhum”, lembra Paresi, “mas se nós o matarmos, então ficaremos com a grana”. A canção de Morrissey tinha um refrão ganchudo que se repetia (“Kill un-cle! Kill un-cle!”) e chegou a ser gravada até o *take* final da voz, mas logo foi abandonada. De acordo com Paresi, o cantor “pediu que as fitas fossem jogadas no lixo”, mas manteve o título para o álbum mesmo assim. [22, 25]

“King Leer” (Morrissey/Nevin), Do álbum KILL UNCLE (1991). Com uma vogal de diferença de uma das maiores tragédias de Shakespeare, “King Leer” foi uma das criações mais superficiais de Morrissey. A letra é considerada pelos críticos uma de suas mais fracas, especialmente a rima de abertura muito ridicularizada de “one knee”. Por outro lado, pode ser dito que “King Leer” é uma caprichosa comédia de situação criada apenas com a intenção de divertir quando o cantor se enrola ao tentar impressionar o objeto indiferente de seu desejo com tudo, de refrigerante (Tizer) a um cão sem lar. “Pensamos que seria engraçado”, concorda o produtor Clive LANGER. Morrissey até chegou a mencionar “King Leer” como a “faixa favorita” de Kill Uncle, descrevendo a melodia de Nevin como tendo “uma atmosfera de casa de chá inglesa”. Ficou ainda melhor ao vivo, traduzindo-se facilmente para um arranjo de rockabilly completado com um solo de baixo acústico de Gary DAY e eficiente interjeição vocal de Alain WHYTE, que sempre cantava o último verso. [15, 22, 437]

“Kit” (Morrissey/Boorer), Sobre de estúdio das sessões de gravação de MALADJUSTED. Sem especificar se a pessoa sobre quem se canta é um homem (Kit pode ser apelido de Christopher) ou mulher (também pode ser apelido de Kathleen, como a personagem na peça de Shelagh DELANEY, *The Lion in Love*), o “Kit” de Morrissey fala sobre uma pessoa emocionalmente abalada de 28 anos que não sente vontade de guardar as fotos nem jogar fora as bitucas de cigarro da ex-amante, e aparentemente não prestando atenção às tentativas de consolo feitas pelos amigos. A narrativa ganhou um tom de melodrama incomum graças ao arranjo ambicioso de Boorer, sua introdução gótica e os versos alterados (que lembram vagamente “THE HARSH TRUTH OF THE CAMERA EYE”) que vão crescendo até um refrão de bateria marcial e um final histriônico no qual Morrissey grita “make your mind up soon” (“decida-se logo”) em falsete. Muito tempo e esforço foram empregados na gravação de

“Kit”, apesar de, por fim, ela ter sido descartada mesmo sob protestos do produtor Steve LILLYWHITE que, de acordo com o baixista Jonny BRIDGWOOD, “fez o que pôde para salvá-la”. Ao ser questionado a respeito da canção dois anos depois, Morrissey explicou que “ela não foi lançada por ser um pouco irrelevante”. Boorer possivelmente discordou e cantou uma versão acústica em um show solo em Los Angeles em abril de 2001. [4, 5, 40, 143]

Kray, Ronnie e Reggie, Famosos irmãos gêmeos gângsteres que dominaram o East End de Londres nos anos 1960, como citado em “THE LAST OF THE FAMOUS INTERNATIONAL PLAYBOYS”. Morrissey admitiu ser fascinado pelo “nível de notoriedade que os cercava – o tamanho da fama que ganharam por serem reconhecidamente inalcançáveis”. Em 1991, ele também se referiu ao criminoso insano Ronnie Kray, na época cumprindo prisão perpétua em Broadmoor, como a pessoa que ele mais admirava, juntamente com o ator John MILLS. Ele negaria isso oito anos depois: “Não acho que eu já disse admirar os gêmeos Kray. Disse?”.

Como os primeiros “gângsteres celebridade” da Grã-Bretanha – saíam com astros do cinema e cantores famosos, foram entrevistados na TV e fotografados por David Bailey –, os Kray foram o maior símbolo da tese de Morrissey dos “Playboys Internacionais” a respeito da criminalidade e do estrelato na imprensa. Em vez de rejeitar tal fenômeno, Morrissey abraçou o culto aos Kray, usando locais-chave para as sessões de fotos – a Vallance Road, em Bethnal Green, onde os gêmeos foram criados, e o pub Grave Maurice, em Whitechapel, onde eles extorquiam dinheiro dos proprietários em troca de proteção – e até entrou para a campanha que pedia a anulação da prisão perpétua deles com a mensagem “FREE REG, FREE RON” (“LIBERTEM REG, LIBERTEM RON”) prensada no vinil do single de 1991 “OUR FRANK” após o final da faixa.

Nascidos e criados no East End, na adolescência, os dois meninos faziam boxe como pesos-leve: Reggie, que lutava melhor, terminou sua carreira no ringue sem ter sido derrotado depois de sete lutas. Convocados para servirem o exército, eles fugiram do treinamento básico e foram mandados para a prisão militar de Shepton Mallet,

onde conheceram o rival do mundo das gangues Charlie RICHARDSON (que aparece no encarte de YOUR ARSENAL). Quando foram soltos, os gêmeos começaram a construir seu império no East End, mas não demorou muito para que a instabilidade mental de Ronnie, agravada pela paranoia em relação à sua homossexualidade (mais tarde ele mataria um amigo de Richardson, George Cornell, por tê-lo chamado de "bicha gorda"), fizesse com que ele voltasse a ser preso depois de atacar um homem com uma baioneta. Enquanto estava na prisão, sua natureza psicótica ganhou espaço, e ele foi transferido para um hospital psiquiátrico por estar sofrendo alucinações nas quais acreditava que Reggie havia sido substituído por um espião russo.

Apenas em 1968 os Kray finalmente foram presos; foram levados a julgamento em janeiro de 1969 depois de um esforço do detetive Leonard "Nipper" Read, da Scotland Yard, para reunir testemunhas contra eles. Conseguiu provas suficientes para condená-los pelos assassinatos de Cornell e do traficante Jack "The Hat" McVitie, tio do futuro baixista do COCKNEY REJECTS, Vince Riordan, que tinha o apelido de "The Hat" ("O Chapéu") porque sempre escondia a calvície com um chapéu de feltro. McVitie havia sido contratado pelos Kray para matar um suposto traidor, mas não conseguiu cumprir o prometido. Por burrice, ele guardou o dinheiro que havia recebido. Em outubro de 1967, ele foi atraído a um apartamento em Stoke Newington, onde os gêmeos estavam esperando. Reggie tentou atirar nele, mas a arma falhou. McVitie tentou escapar por uma janela, mas foi contido por Ronnie enquanto seu irmão gêmeo o apunhalou e matou com uma faca de carne.

Julgados culpados apenas das mortes de Cornell e McVitie, poucos duvidam que os gêmeos provavelmente mataram outras pessoas. Aos 35 anos, Ronnie e Reggie foram condenados à prisão perpétua, com um mínimo de 30 anos em regime fechado. "Os Kray não costumavam ser tão horríveis quanto as pessoas acham que eram", disse Morrissey, "mas eles enganavam a polícia e a lei britânica, e isso é realmente imperdoável... Na maior parte do tempo, levavam a melhor, por isso tinham de ser detidos em algum momento, o que acabou acontecendo".

Enlouquecido, Ronnie terminaria a vida em Broadmoor, onde morreu em março de 1995. Morrissey enviou uma coroa de flores a seu velório. Convertido ao cristianismo, Reggie foi solto em agosto de 2000 depois de ser diagnosticado com câncer. Ele morreu no mês seguinte. “Assim como Ron, fui um produto de meu ambiente”, disse Reggie em seu livro de 1993, *Villains we Have Known*, e acrescentou: “Espero que meus escritos mostrem que é melhor ler essas histórias no conforto de uma poltrona do que participar de tais atividades criminosas”.

Os Kray continuam sendo os santos padroeiros dos marginais londrinos, verdadeiros ícone em vida muito antes de serem presos: um ótimo exemplo é o episódio de 1967 de *Man in a Suitcase* chamado “The Sitting Pigeon”, com George Sewell (que conheceu os Kray) como um gângster covarde que trai dois irmãos à la Kray (ver também Richard BRADFORD). A história deles foi levada para o cinema posteriormente no filme de Peter Medak de 1990 *Os Implacáveis Krays (The Krays)*, com os irmãos Gary e Martin Kemp interpretando Ronnie e Reggie e a ex-estrela de capa dos Smiths Billie WHITELAW no papel da mãe deles, Violet. [141, 148, 191, 330, 331, 359, 384, 437]

Lágrima Secreta, A (Poor Cow), Drama popular britânico estilo *kitchen sink* de 1967 relacionado entre os filmes preferidos de Morrissey. A estreia do diretor Ken Loach (baseada no romance de Nell Dunn) mostra a luta diária de Joy (Carol White), uma jovem esposa da classe média do Oeste de Londres com um recém-nascido e um marido criminoso, Tom (interpretado por John BINDON, o homenageado no álbum de Morrissey MALADJUSTED). Quando Tom é mandado para a prisão por um roubo que dá errado, Joy começa um romance com outro bandido, Dave (Terence STAMP). Eles passam seis meses de felicidade juntos até que ele também é preso. O resto da história se desenrola com Joy tentando ganhar a vida primeiro como garçone, depois como “modelo” para um clube de fotografia de velhos sem-vergonha, envolvendo-se com diversos amantes pelo caminho. O filme também traz outra das atrizes favoritas de Morrissey, com menor destaque, Queenie Watts, incluída na lista do cantor, publicada na *NME* em 1989, de “pessoas estranhas”.

Filmada em um estilo de semidocumentário, *A Lágrima Secreta* foi a tentativa de Loach de recriar no cinema o tom de seus dramas duros dos anos 1960 para a TV *Up the Junction* e *Cathy Come Home*. Posteriormente, ele criticou os próprios esforços como “imatuross”, arrependendo-se de ter usado diálogos dublados, “pós-sincronizados”, que roubaram a autenticidade de muitas cenas. De um ponto de vista totalmente mozzariano, *A Lágrima Secreta* é mais interessante como um estudo feminista de uma personagem da classe trabalhadora que, apesar de toda a infelicidade e sordidez de sua vida, exercita sua liberdade sexual. Como a protagonista de “PREGNANT FOR THE LAST TIME”, Joy “conhece e conquista os homens” como bem quer. A locação do filme, Fulham, também seria citada na faixa-título de *Maladjusted*. [227, 305, 314, 542]

Langer, Clive (produtor e parceiro musical de Morrissey 1989-91), Quando o período inicial de lua de mel pós-Smiths de Morrissey com Stephen STREET perdeu o encanto, a pessoa que cuidou da fase seguinte de sua carreira solo foi Clive Langer.

Langer era metade da valorizada equipe de produção com Alan Winstanley. A dupla ficou mais conhecida por seu trabalho com o MADNESS, e também com o Dexys Midnight Runners (o segundo álbum Too-Rye-Aye teve o 1o lugar no Reino Unido, "Come on, Eileen"), David BOWIE ("Absolute Beginners" e o dueto com Mick Jagger, "Dancing in the Street") e Elvis Costello. Além de produzir, Langer também havia alcançado notável sucesso como compositor, escrevendo a melodia da famosa canção de protesto contra a Guerra das Malvinas, "Shipbuilding", de Costello. Antes de trabalhar com Morrissey, Langer e Winstanley tinham alguma relação periférica com ele desde 1986, quando produziram a capa de Sandie SHAW para "Are you Ready to be Heartbroken?", de Lloyd COLE. Langer também foi um dos autores do lado B na homenagem a Morrissey, "Steven, you Don't Eat Meat", e posteriormente parceiro em mais uma faixa de Shaw, "Comrade in Arms", uma das duas produções de Langer/Winstanley do disco dela de 1988, Hello Angel.

Em 1989, a dupla havia comprado o Hook End, um mosteiro Tudor em uma propriedade de 9 hectares em Berkshire, perto de Reading, ao qual eles deram o nome de estúdios Outside. Naquele mês de setembro, a emi reservou quinze dias no Outside para Morrissey gravar seu quinto single com Street, "OUIJA BOARD, OUIJA BOARD". Sem conseguir resolver sua disputa financeira com Morrissey, Street vetou a gravação, deixou o disco sem produtor e a emi com duas semanas de estúdio que teriam de ser pagas de qualquer maneira. Como donos do estúdio, Langer e Winstanley foram a escolha óbvia da gravadora para a substituição de emergência.

Quando a gravação começou com novos músicos contratados por Langer (incluindo o guitarrista Kevin ARMSTRONG), os presságios não foram muito animadores. Depois de passar um dia tentando reconstruir "Ouija Board" do zero, Langer percebeu a tristeza de Morrissey e o convidou para caminhar pela ampla propriedade em Hook End para que conversassem sobre a situação. Ao concordarem

que tinha “sido um prazer terem se encontrado”, mas que a sessão não estava dando certo, eles voltaram para o estúdio e escutaram uma gravação do lado B “YES, I’AM BLIND”, que Winstanley havia desenvolvido na ausência dos dois. Morrissey ficou suficientemente impressionado para, no mesmo instante, deixar de lado qualquer reserva anterior. Langer e Winstanley estavam de volta ao barco, completaram “Ouija Board, Ouija Board” e foram os produtores de Morrissey pelos dois anos seguintes – de longe os dois mais incertos no aspecto criativo e de menor sucesso comercial na carreira do cantor.

Apesar de o relacionamento de Winstanley com Morrissey ser puramente profissional, Langer desenvolveu com ele uma amizade muito mais próxima. Entre o fim de 1989 e o verão de 1991, Langer se tornou o próximo em uma fila cada vez maior de ajudantes, sujeito a exigências sociais extracurriculares parecidas com as que Marr, Joyce e Street tiveram antes dele, atuando de motorista particular a Führer das refeições, cujo trabalho era tirar da mesa qualquer pessoa da equipe de produção do estúdio de quem o cantor não gostasse. Apesar de os dois produtores serem homens de família comprometidos, a disposição de Langer em agradar Morrissey contrastava muito com a distância segura mantida por Winstanley. “Alan ergueu uma barreira”, confirma Langer. “Aquilo não fazia parte de sua vida, mas eu fazia tudo o que Morrissey queria. Então, isso causou um pouco de atrito entre mim e Alan.”

O elo entre o cantor e o produtor ficou mais forte quando, depois da saída de Street, Langer se candidatou para ser um dos parceiros musicais de BONA DRAG, juntamente com Armstrong, Andy Rourke e o sempre malsucedido Andrew PARESI. “Todo mundo podia apresentar material”, relembra Langer. “Provavelmente por causa de ‘Shipbuilding’, ele sabia que eu podia compor boa música. Além disso, anteriormente eu fazia parte de uma banda chamada Deaf School. Morrissey costumava dizer que o nome era muito bacana, mas a música era uma droga. Então, eu mostrei a ele oito demos, e ele escolheu exatamente as que eu achei que escolheria.” O total foram quatro parcerias entre Morrissey e Langer: “NOVEMBER SPAWNED

A MONSTER”, “STRIPTease WITH A DIFFERENCE” e “MUTE WITNESS”, de KILL UNCLE, e “FOUND FOUND FOUND”.

Além da duradoura “November Spawned a Monster”, a contribuição mais significativa de Langer para a carreira de Morrissey foi a sua ponte com o estilo mais popular do Madness e com a cena rockabilly de Camden. Por intermédio de Langer, Morrissey se tornou amigo de Cathal SMYTH, que, por sua vez, o apresentou a Boz BOORER. Juntamente com Mark NEVIN, Langer também assumiu um papel ativo no processo dos testes de Alain WHYTE, Gary DAY e Spencer COBRIN até decidir abandonar o trabalho com Morrissey, quando o envolvimento deles começou a afetar sua família.

“Chegou um momento em que tive de me afastar”, diz Langer. “Eu estava perdendo o contato com a minha esposa, porque estava entrando cada vez mais no mundo de Morrissey. Acho que ele não gostava muito do fato de eu ter uma família. Morrissey era muito solitário. Se você lhe entrega a sua vida, ele se torna o seu melhor amigo para sempre, mas se você tem outras coisas rolando em sua vida, é difícil para ele lidar com isso. O senso de realidade de Morrissey não tem nada a ver com o das outras pessoas. Eu adorei trabalhar com ele, foi uma experiência e tanto. Mas ele não é um cara normal.” Por também morar em Camden, Langer continuaria perto do “Mundo de Morrissey” até o dia em que o cantor deixou Londres, no fim dos anos 1990. [1, 15, 22, 25, 36, 39]

“Last Night I Dreamt that Somebody Loved me” (Morrissey/Marr), 17o e último single dos Smiths (retirado do álbum STRANGWAYS, HERE WE COME), lançado em dezembro de 1987, chegou ao 30o lugar na parada britânica.

Ao dar uma entrevista em novembro de 1986, Morrissey expressou seu desejo de os Smiths “fazerem algumas baladas de arrasar... baladas suaves, com orquestrações pesadas”. Seu sonho logo se tornaria realidade com o que seria a *derradeira e definitiva* gravação dos Smiths, “Last Night I Dreamt that Somebody Loved me”. Para Johnny Marr, é a faixa que resume o espírito do grupo mais do que todas as outras. “Tem drama, poesia e uma intensidade quase gótica”, diz ele. “As emoções que libera, e isso entrou na

composição, basicamente personificou como era estar nos Smiths e formar os Smiths. 'Last Night I Dreamt' parece vir do coração de todos nós sem ter qualquer influência ou plano. É uma efusão de pensamentos. Como um pequeno filme. Vai além de quatro pessoas tocando rock'n'roll, o que parece grandioso, mas eu sinto que ela tem certo classicismo. Quase operístico."

Se, como Marr sugere, a faixa realmente mostra como é a vida nos Smiths e a formação dos Smiths, então ela fala muito a respeito da intensidade psicológica na essência de sua parceria criativa com Morrissey. Como música, ela permanece como o exemplo supremo da busca deles para encontrar "a beleza na melancolia" e sua compreensão da música pop como uma forma de arte sublime. Se o pop oficialmente "começou" em 1956 com "Heartbreak Hotel", de Elvis PRESLEY – uma canção inspirada em uma reportagem de jornal a respeito de um homem que cometeu suicídio e deixou um bilhete no qual se lia "I walk a lonely street" ("sigo um caminho solitário") –, então "Last Night I Dreamt" é o seu réquiem, com Morrissey chegando ao mesmo local explorado por Elvis 31 anos antes, fechando as cortinas, trancando as portas e lentamente perecendo na tristeza imobilizante do pesar e do isolamento não perturbados. O caminho dele é o mais solitário de todos: *baby* não o deixou porque *baby* não existe. No vácuo frio da solidão humana, o amor se tornou uma impossibilidade torturada por fantasias românticas vãs (o trecho "another false alarm" ["mais um alarme falso"] provavelmente foi inspirado em "Amelia", de JONI MITCHELL). Não há esperança, apenas uma eternidade de dor e sofrimento à espera. Quando ele diz "This story is old, I know, but it goes on" ("Essa história é velha, eu sei, mas continua") – que já foi citada por Morrissey como sua letra favorita –, ele finalmente consegue se soltar e mergulha no abismo do pesar infinito. Na época, a *Smash Hits* descreveu a faixa, com o apropriado tom melodramático, como "a canção mais triste, pesada e de cortar o coração dos Smiths". Sem dúvida, como uma articulação da solidão em toda a sua agonia que corrói a alma, "Last Night I Dreamt" não pode ser comparada a nada na música pop.

"Eu me lembro de quando criei o riff", conta Marr. "Eu e Morrissey estávamos nos fundos de um ônibus de turnê voltando de um show

em Carlisle [13 de outubro de 1986]. Eu estava com minha guitarra desplugada e criei o riff, mas fiquei com medo de perdê-lo. Eu não conseguia entender como meus dedos estavam tocando, então procurei não me esquecer do riff. Escutei tudo com atenção em minha cabeça ali mesmo, enquanto criava os acordes.” O réquiem orquestral de Marr seria antecedido por um prólogo de piano criado originalmente para ser outra canção; o eco solitário do pianista se recusando a sair do barco que afundava misturado aos efeitos adicionais do canto de baleias e de pessoas gritando.

O corpo sinfônico da faixa inspirou algumas senão as melhores performances em um disco dos Smiths, seja pela bateria forte de Joyce, pelo baixo taciturno de Rourke ou pelo tsunami beethoveniano de Marr criado apenas com o uso de um teclado Emulator – a fictícia “ORCHESTRAZIA ARDWICK” de Strangeways. Como diz Marr, “é uma peça maravilhosa do conjunto”. Mas a maior performance de todas é a de Morrissey. De acordo com o coprodutor Stephen STREET, ele acertou de primeira. “Ele foi intenso daquela maneira porque costumava se preparar para aquilo, quase como um ator. Em ‘Last Night I Dreamt’, ele simplesmente deu tudo de si de primeira. Foi uma daquelas vezes na qual ele chegou, fez o que tinha de fazer e todo mundo presente disse ‘Uau!’” Em 1989, Morrissey referiria a seu modo de cantar como melhor “na época de Strangeways, o que se deveu à turnê longa e por ter forçado a voz além dos limites”. “Last Night I Dreamt that Somebody Loved me” mais do que confirma sua autoavaliação, pois cada uma das sílabas fortes era um ataque tomado de pânico aos sentidos de quem ouvia.

Última obra-prima de Morrissey e Marr, em dezembro de 1987 ela se tornou o single oficial final pela Rough Trade, um obituário simbólico e não tanto uma boa concorrente aos primeiros lugares das paradas. O single de 7 polegadas teve a introdução cortada para tocar no rádio, tornando-se uma canção intensa de três minutos. Mas a majestade de “Last Night I Dream that Somebody Loved me” precisa ser apreciada em sua totalidade de cinco minutos de Strangeways. Além de rock’n’roll, além de pop, também está além de tudo o que os Smiths já gravaram. Apesar de Marr ter dito que, se eles tivessem continuado, essa canção representaria um

“caminho mais orquestral” pelo qual o grupo poderia ter seguido, é difícil imaginá-los superando-a. Morrissey não conseguiu. Nem Marr. É improvável que eles ou qualquer outra pessoa um dia consigam. [17, 19, 38, 69, 143, 428]

“Last of the Famous International Playboys, The” (Morrissey/Street), Terceiro single solo de Morrissey, lançado em janeiro de 1989, chegou ao 6o lugar da parada britânica. Dando seguimento ao lado B “SISTER I’M A POET” e sua confissão de adorar “o lado romântico do crime”, “The Last of the Famous International Playboys” foi uma análise mais explícita do mesmo tema: uma carta de fã encantada pelos notórios irmãos gângsteres da Londres dos anos 1960 Reggie e Ronnie KRAY enviada por um jovem aspirante a criminoso disposto a alcançar fama por meio de métodos igualmente ilegais.

“Os Kray se tornaram celebridades na Inglaterra por serem notórios e por serem poderosos”, explicou Morrissey. “Dentro daquela canção, a busca por um playboy internacional é um mito. Apenas por ser conhecido e querer ser radical e fazer parte do submundo do crime, desesperado por isso. Muitas pessoas, para ficarem famosas e para poderem ser reconhecidas, fazem algo destrutivo. Ou cometem assassinato.” O título sugere diversas fontes combinadas, desde “The Last of the Secret Agents”, de NANCY SINATRA (lado B de uma das canções favoritas de Morrissey, de 1966, “How does that Grab ya Darlin’?”), à peça do dramaturgo irlandês J. M. Synge, *The Playboy of the Western World*. Mais misteriosa, se não totalmente irreverente, foi a explicação de Morrissey de que “os últimos playboys internacionais famosos são BOWIE, BOLAN, DEVOTO e eu”.

Uma primeira versão da canção com música diferente de Street (e possivelmente letra diferente) foi testada no outono de 1987 durante os estúdios de gravação de demos para VIVA HATE. Para um segundo tratamento, Street veio com o riff forte ao tentar compor o que descreve como “uma canção simples como as do grupo The Fall, muito básica e punk”. Com a bateria firme e, de fato, uma guitarra à la Fall, “Playboys” foi um pop brutal gigante e decidido, coroado pelo

ótimo vocal de Morrissey, desde o toque barítono quando canta "failed" ao exemplo claro do "trinado de Morrissey": os gritos antes do refrão lembrando algo entre Tarzan e Jimmy Savile.

As sessões de gravação de "Playboys" rolaram no The Wool Hall, perto de Bath, no fim de novembro e ao longo de dezembro de 1988, depois do show de WOLVERHAMPTON, e renderam também o single seguinte, "INTERESTING DRUG", e seus relevantes lados B. Antes da gravação, Morrissey havia decidido dispensar sua banda de VIVA HATE, formada por Vini REILLY e Andrew PARESI, recrutando os ex-Smiths Andy Rourke e Mike Joyce e também Craig GANNON. Street também contratou um segundo guitarrista, Neil Taylor. Apesar de, inicialmente, estar feliz por se reunir com os ex-membros dos Smiths, Street achou a sessão de "Playboys" estranhamente estressante em termos da dinâmica do grupo. "Por mais que eu gostasse de trabalhar com Mike, Andy e Craig, achei frustrante", explica ele. "Porque tenho certeza de que eles tinham a sensação de que eram os Smiths de novo. Sem Johnny, claro. Foi o que me pareceu, porque não vi a mesma vontade nem o mesmo respeito deles. Acho que eles ainda me viam como 'Street, o técnico de som; como na época dos Smiths quando, na verdade, eu estava ali como produtor e parceiro musical. Eu me senti muito deixado de lado."

Ainda assim, Street conseguiu deixar sua marca em "Playboys" com suas levadas atmosféricas nos teclados, conseguindo até uma rápida aparição no vídeo da canção, filmado em Bath, dois dias antes do show em Wolverhampton. O vídeo finalizado, de Tim Broad, incorporava uma narrativa literal com o jovem ator Jason Rush usando uma camiseta dos Krays (com a palavra "EASTENDERS" por causa da novela da Bbc na qual mais tarde o ator atuou), e depois correndo para salvar a própria vida na Bermondsey Street; uma possível relação com o rival dos Krays, Charlie RICHARDSON, do sul de Londres, cuja gangue controlava aquela área.

"Playboys" marcou um começo auspicioso para 1989, lançado com um encarte divertido mostrando o cantor como um menino de seis anos aparentemente preso a uma árvore e deu a Morrissey seu terceiro sucesso consecutivo no top 10. Orgulhosamente, Morrissey se referiu a ele como o primeiro disco solo pelo qual ficou "histórico",

comparando a emoção de ouvi-lo no rádio com a de ouvir no ar a mais antiga "SHOPLIFTERS OF THE WORLD UNITE", dos Smiths. Sem dúvida, com sua levada confiante e proposta lírica audaciosa, "Playboys" continua sendo um dos singles mais emocionantes de toda a carreira de Morrissey. A canção chegou até a receber uma aprovação cautelosa dos próprios irmãos Kray. Em *Our Story*, a biografia deles com Fred Dineage publicada naquele mesmo ano, Reggie admitiu "gostar da melodia", ainda que na letra "faltasse alguma coisa". Morrissey devia estar pensando nisso quando, mais tarde, mudou a letra nos seus shows, dizendo que os irmãos "always knew my name" ("sempre souberam o meu nome"). [7, 13, 39, 69, 90, 148, 191, 437]

"Late Night, Maudlin Street" (Morrissey/Street), Do álbum VIVA HATE (1988). Uma meditação épica sobre perda e juventude, "Late Night, Maudlin Street" foi a obra-prima da estreia solo de Morrissey. Apesar de ser ambientada na fictícia Maudlin Street (que provavelmente recebeu esse nome por causa da escola do filme *COM JEITO VAI, PROFESSOR*, de 1959), a canção era, e ele admitiu, uma crítica autobiográfica de sua adolescência relativamente sem graça na Manchester dos anos 1970. O ano é especificado como 1972, quando a falta de combustível em decorrência de uma greve de mineradores causou cortes de energia por todo o país (como mencionado) e o advento da "semana de três dias" de Ted Heath. Além das lembranças de antidepressivos, ferimentos sem explicação, mortes na família e insegurança pessoal, intencionalmente ou não os temas mais relevantes na despedida de um amor perdido tiveram pesada repercussão metafórica com o então recente rompimento dos Smiths, aumentando ainda mais o impacto emocional nos fãs, na época.

Especula-se que o título pode ter se inspirado em *Late Night on Watling Street*, uma coletânea de contos do dramaturgo Bill Naughton (uma ideia lógica, uma vez que Naughton escreveu dois dos filmes preferidos de Morrissey, *LUA DE MEL AO MEIO-DIA* e *SPRING AND PORT WINE*). A letra também traz mais elementos de uma das maiores fontes de Morrissey, *By Grand Central Station I Sat Down*

and Wept, de Elizabeth SMART, que contém as frases paralelas: “They are taking me away in a police car” (“Eles estão me levando em uma viatura”), “... Inspector? Do you not believe in love?” (“...Delegado? O senhor não acredita no amor?”) e a fraca, mas ainda pertinente, “Every yellow or scarlet leaf hangs like a flag waving me on” (“Toda folha amarela ou escarlate balança como uma bandeira acenando para mim”). Igualmente fascinante é o significado da letra, que fala sobre dormir com um retrato ao lado da cama. Durante a produção de *Viva Hate*, Morrissey preparou a arte do último single dos Smiths, “LAST NIGHT I DREAMT THAT SOMEBODY LOVED ME”, que originalmente incluiria uma inscrição muito parecida na contracapa: “When I sleep with that picture beside me... I really think it’s you” (“Quando durmo com essa foto ao meu lado... acho que é você”). O encarte interno do single também traria uma frase de “WELL I WONDER”, “please keep me in mind” (“por favor, não se esqueça de mim”). Se, como dizem, essas frases são mensagens declaradas a Marr, isso dá mais peso à teoria popular de que “Late Night, Maudlin Street” também é outra de suas “canções para Johnny” pós-Smiths envolvidas em uma névoa de nostalgia adolescente.

Como todas as melhores letras de Morrissey, a força e a intensidade de sua performance transcendem quaisquer acontecimentos específicos que o tenham inspirado a escrevê-la. A consistência de sua interpretação (sete minutos completos com poucos interlúdios) e a abrangência das inflexões vocais – desde seu refrão de “truly I do love you”, possivelmente inspirado em um trecho idêntico de Marc BOLAN em “The Visit”, do T.Rex, até a reverberação espetacular que ele dá a “clothes line” – têm efeito hipnótico, arrastando o ouvinte com ele para dentro de um passado nebuloso cheio de arrependimentos e dor, forçando-os a reviver e reavaliar seus próprios passados. Sandie SHAW lembra quando ouviu a faixa pela primeira vez durante a produção do álbum e Morrissey se virou, olhou para ela “com uma expressão tão dolorosa... eu chorei, ele chorou. Senti o medo dele e me senti aterrorizada por ele”. Mesmo em seus momentos de maior emoção, “Late Night, Maudlin Street” ainda tem um pouco de humor no conceito do país todo vomitando ao ver um Morrissey nu. O terror

que ele sente pelo próprio corpo tinha sido insinuado antes em "MISERABLE LIE" e voltaria a ressurgir muitos anos depois em "FRIDAY MOURNING".

Uma vez que a força da canção estava totalmente na letra e no vocal de Morrissey, havia pouca necessidade de reforçar musicalmente o drama. Stephen Street escreveu os acordes básicos durante o intervalo entre duas sessões de gravação de Viva Hate em novembro de 1987, depois de Morrissey dizer a ele que queria "uma faixa comprida e sinuosa como as de JONI MITCHELL". Por uma estranha coincidência, naquele mesmo ano Mitchell já havia passado pelo mesmo estúdio, o The Wool Hall, onde gravou uma parte de seu disco de 1988, Chalk Mark in a Rain Storm: Morrissey queria descobrir em qual dos quartos ela havia dormido e mais tarde o ofereceu a Sandie SHAW, quando esta fez uma visita. Tanto Street como o baterista Andrew PARESI se lembram vagamente que o disco de 1975 de Mitchell, The Hissing of Summer Lawns, foi o modelo de Morrissey para a faixa. Mas é possível que em humor, extensão e introspecção lírica "Late Night, Maudlin Street" tenha muito mais em comum com o conteúdo de Hejira, de 1976 (com "Amelia" que já havia deixado sua marca na letra de "Last Night I Dreamt that Somebody Loved me").

Street diz que os floreios de piano de Vini REILLY a "tornaram ainda mais especial", e também admitiu que a batida da bateria marcando a faixa foi sampleada de "Housequake", do disco recente de Prince Sign o' the Times (algo justo, uma vez que Prince, assim como Morrissey, era encantado por Joni). "Late Night, Maudlin Street" finalmente foi tocada ao vivo em 2002, e Morrissey dedicou-a no show do Royal Albert Hall, de Londres, naquele mês de setembro, à falecida atriz Katrin CARTLIDGE. [25, 33, 38, 39, 208, 344, 369, 375]

"Laughing Anne" (Morrissey/Whyte), Um dos diversos títulos de trabalho de uma demo instrumental apenas com a banda de Morrissey feita durante as primeiras sessões de gravação para SOUTHPAW GRAMMAR nos estúdios Miraval, França, em dezembro de 1994, que não resultaram em nada. Há duas fontes possíveis para o título: o filme americano de 1953 com Margaret Lockwood vivendo

uma cantora parisiense que foge para os Mares do Sul com seu namorado ex-pugilista; ou, algo um pouco mais obscuro, o poema cômico de 1920 do humorista da *Punch* A. P. Herbert, “Laughing Ann”, a respeito da atraente esposa de um banqueiro que “Com dois olhos brilhantes/Pode matar um homem/De qualquer tamanho” (“With two bright eyes/Can kill a man/Of any size”) – provavelmente mera coincidência, mas lembra a ameaça de Morrissey de encarar seu oponente até matá-lo em “IT’S HARD TO WALK TALL WHEN YOU’RE SMALL”). Sem o vocal, o instrumental que restou é longo, arrastado e sem forma, e não parece ter sido resgatado com novo título. [4]

“Lazy Sunbathers, The” (Morrissey/Whyte), Do álbum VAUXHALL AND I (1994). Uma crítica sarcástica da indiferença egoísta à guerra forma a base deste estudo caricatural da preguiça burguesa de adoração ao sol. A raiva de Morrissey se manifesta em uma sátira absurda com a imagem final do rico bronzeado e ocioso reclamando do barulho de crianças sendo explodidas nas imediações. Como um comentário a respeito da ignorância dos poucos privilegiados, “The Lazy Sunbathers” marcou a investida de Vauxhall em território amplamente político.³¹ A melodia agradável de Whyte era apropriadamente lânguida, mas seu arranjo inicial se mostrou problemático, a ponto de Morrissey tomar a rara atitude de fazer a voz guia ao vivo enquanto sua banda ensaiava – o único momento durante a produção de Vauxhall em que ele e seus músicos tocaram simultaneamente. [4, 6, 40]

Leather Boys, The, Drama doméstico britânico na linha *kitchen sink* de 1964, relacionado entre os filmes preferidos de Morrissey, que apareceu no vídeo de “GIRLFRIEND IN A COMA”. Escrito por Gillian Freeman (com base em seu livro publicado em 1961 sob o inteligente pseudônimo de Eliot George), a história acompanha Reggie (Colin Campbell), um jovem motociclista ingênuo e irresponsável do sul de Londres que se casa com a namorada adolescente ainda mais tola, Dot (Rita Tushingham). A rotina do casamento deles passa longe da felicidade, e eles logo se separam. Enquanto Dot chora no ombro do motociclista rival, Brian

(interpretado por Johnny Briggs, o Mike Baldwin de CORONATION STREET), Reggie vai morar com seu novo amigo Pete, que ele aos poucos começa a desconfiar ser “veado”.

O interesse de Morrissey pelo filme pode ser relacionado a seu ensaio pré-Smiths *EXIT SMILING*, escrito aproximadamente em 1979. Em referência ao personagem de Tushingham, ele comenta: “O apelo sexual negativo de Rita é tão grande que seu marido não faz amor com ela, e à procura de algo melhor, ele descobre o submundo homossexual”. Tematicamente, *The Leather Boys* combina com as observações líricas de Morrissey a respeito da desesperança nos casamentos entre jovens da classe operária: quando Reggie diz a Dot, antes da cerimônia, “eu só quero uma cama de casal”, é quase como se ele cantasse a relação de “riquezas dos pobres” (“riches of the poor”) feita por Morrissey em “I WANT THE ONE I CAN’T HAVE”.

Além do uso abundante de cenas do filme de Tim Broad para “Girlfriend in a Coma”, uma foto de publicidade de Colin Campbell também decorou a capa do lançamento na Alemanha de “Ask” como single em 1986. Apesar de seu agente ter aprovado o encarte, Campbell tentou impedir a distribuição. Conseqüentemente, foi a única capa original dos Smiths que não entrou na antologia de Jo Slee *Peepholism*. Em seguida, Morrissey mencionou o filme durante uma entrevista na *NME* em fevereiro de 1988, com Len BROWN no Cadogan Hotel, em Londres, local da prisão de Oscar WILDE. “Estar sentado aqui olhando para a televisão de Oscar”, brincou ele, “e o próprio vídeo em que Oscar assistiu a *The Leather Boys*”. Uma alusão menos óbvia apareceu em uma entrevista para a *Q*, em 1995. No filme, Reggie e Dot passaram a lua de mel no ambiente exótico do camping de Butlins, Bognor Regis. Quando perguntaram a ele onde passava as férias, Morrissey respondeu: “Não saio de férias. Não saio mais desde que fecharam Butlins em Bognor”. Só para constar, Butlins em Bognor ainda continua aberto. [51, 71, 153, 175, 227, 341, 524]

Leiber e Stoller, Os compositores de rock Jerry Leiber e Mike Stoller têm uma história que inspirou Marr a procurar Morrissey e formar uma parceria musical, criando, assim, os Smiths. Entre suas

canções mais famosas estão os sucessos de Elvis PRESLEY "Hound Dog" e "Jailhouse Rock"; "Yakety Yak", "Poison Ivy" e "Charlie Brown", do The Coasters; "Love Potion No. 9", do The Clovers; e "Stand by me", escrita em parceria com Ben E. King.

A dupla foi o assunto de um documentário da ITV no programa *South Bank Show* no domingo, 21 de fevereiro de 1982. O futuro empresário dos Smiths Joe Moss gravou o programa e mais tarde o mostrou ao jovem Marr. O documentário contou a história de como eles se conheceram em 1950: Leiber, um adolescente de Los Angeles obcecado por blues e jazz, soube de outro menino da região, Stoller, que tocava piano *boogie-woogie*; depois de arranjar o endereço dele, Leiber decidiu visitá-lo sem avisar, sugerindo que eles escrevessem canções juntos. Nas palavras da esposa de Stoller, quando eles se conheceram, "foi meio 'Uau! Onde você estava, alma gêmea?'".

A história do encontro de Leiber e Stoller foi um momento "eureka!" para Marr aos 18 anos, e o botou no rumo de seu destino quando reencenou um encontro parecido na porta da casa de número 384, na Kings Road, em Stretford, alguns meses depois. Na primeira entrevista dos Smiths para a *NME*, publicada em maio de 1983, Marr também fez questão de mencionar Leiber e Stoller ao falar de um *revival* de parcerias musicais clássicas. Em 1987, os Smiths seguiram Leiber e Stoller e também foram tema de um documentário no *South Bank Show*, mas quando o programa foi transmitido, em 18 de outubro, eles já tinham se separado. [17, 75, 310, 468]

"Leeches go on Removing, The" (Morrissey/Whyte), Título de trabalho para uma canção do fim das sessões de gravação de MALADJUSTED. Nenhum vocal foi gravado, apenas a base instrumental, que guarda forte semelhança com a melodia ascendente de "Heroes", de David BOWIE. A frase do título reapareceria sete anos depois como "The Northern leeches go on removing", na letra da faixa final de YOU ARE THE QUARRY, "YOU KNOW I COULDN'T LAST". Uma vez que o termo havia entrado em seu

vocabulário lírico em 1997, logo depois do PROCESSO de 1996, isso foi amplamente interpretado como uma referência metafórica direta a Mike Joyce. Quando perguntaram a ele, em 2004, se Joyce era, de fato, a sanguessuga em questão, Morrissey respondeu timidamente: “Ele certamente se encaixa na descrição, não é?”. [4, 5, 74]

“Let me Kiss you” (Morrissey/Whyte), 27o single solo de Morrissey (do álbum YOU ARE THE QUARRY), lançado em outubro de 2004, chegou ao 8o lugar na parada britânica. Com uma referência na primeira linha ao filme de 1951 de Montgomery Clift *Um Lugar ao Sol*, “Let me Kiss you” é a correspondente americana da tragédia de Morrissey – a invocação de um andarilho apaixonado em busca de seu “porto seguro”, na chamada terra da liberdade, seu apelo intenso por afeto entorpecido pela verdade de que o alvo de seu amor o considera repulsivo. Como na anterior “LATE NIGHT, MAUDLIN STREET”, Morrissey se projeta como o homem mais feio do mundo, seus sonhos debilitados de amor se tornando cada vez mais cruéis pela impossibilidade de se realizarem.

Originalmente escrita para a amiga NANCY SINATRA, detalhes de “Let me Kiss you” começaram a circular em maio de 2003 quando ela falou à imprensa sobre seu novo disco ter faixas escritas por artistas contemporâneos. “A primeira canção que gravamos na semana passada em Hoboken foi uma canção de Morrissey”, disse Sinatra, que a descreveu como “uma canção muito difícil para mim, um verdadeiro desafio”. Morrissey, aparentemente, enviou a música para ela com a promessa de que “se você cantá-la e nós a lançarmos como um single, você estará nas paradas pela primeira vez desde 1972”.

A versão dele precedeu a de Sinatra como a melhor balada de Quarry e seu terceiro sucesso no top 10. A melodia de Whyte seguiu seu caminho solitário, movida por um motor estranho que lembra “SEASICK, YET STILL DOCKED”, de temática similar. A mesma coisa se aplicou à de Sinatra, que, essencialmente, era a mesma faixa com

vocais diferentes; o mesmo tom, o mesmo tempo e quase o mesmo arranjo, com a inclusão das linhas harmônicas de Morrissey. Aumentando o senso de oportunidade, a versão dele e a de Nancy Sinatra foram lançadas como singles em seu selo ATTACK no mesmo dia. “Foi divertido ver o que aconteceria”, disse Morrissey. “Ela entrou na 46ª posição; eu, na 8ª.” [34, 106, 413]

“Let the Right One Slip in” (Morrissey/Whyte/Day), Lado B do single americano “TOMORROW” (1992). Com a ambiguidade de Morrissey sobre abandonar os “errados”, os “velhos sonhos” e o “passado”, já a partir do próprio título “Let the Right One Slip in” (“Deixe o certo entrar”) veio cheia de insinuação sexual clara, como foi enfatizado quando se tornou o slogan da embalagem de preservativos oficiais de Morrissey vendidos em seus shows em 1999 no Reino Unido e em 2000 nos Estados Unidos. Menos plausível, mas ainda assim merecedora de nota, é sua ligação com o título do disco de Cilla BLACK de que ele mais gostava, “The Right One is Left”. O riff suave de Whyte foi roubado da mesma fonte de “YOU’RE THE ONE FOR ME, FATTY”, chegando a repetir sua meia-oitava de acordes fortes frenéticos. Tida por muitos como a melhor faixa de YOUR ARSENAL, Morrissey apresentou a canção ao vivo apenas uma vez no bis do show no Roseland Ballroom, em Nova York, no dia 25 de novembro de 1992. O escritor e fã sueco de Morrissey John Ajvide Lindqvist usaria o título da canção para seu romance sobre vampiros de 2004 *Låt Den Rätte Komma In (Let The One in)*, que posteriormente, em 2008, virou filme pelas mãos do diretor Tomas Alfredson.

letra, ver PROCESSO DE COMPOSIÇÃO.

Levada da Breca (Bringing Up Baby), Comédia pastelão de 1938 relacionada entre os filmes preferidos de Morrissey. Dirigida por Howard Hawks, sua complicada história gira em torno do paleontólogo David Huxley (Cary Grant), que está esperando receber a peça que falta em um esqueleto de brontossauro, que ele está montando há alguns anos, na noite de seu casamento com sua

secretária dominadora e frígida. No entanto, seus planos de se casar vão por água abaixo quando ele conhece a excêntrica herdeira Susan Vance (Katharine Hepburn), a sobrinha abastada de um possível patrocinador de seu museu de história nacional. Depois de seus encontros com brigas engraçadas, Susan percebe que está apaixonada por Huxley e começa a arquitetar uma série de distrações envolvendo seu leopardo de estimação (o “Baby” do título) para impedir que ele chegue à igreja a tempo de se casar.

Atualmente considerado um clássico de Hollywood, o filme foi um fracasso comercial tão grande em seu lançamento que Hepburn precisou rescindir o contrato com a RKO depois de ser chamada de “veneno da bilheteria”. Alguns especialistas em história do cinema também afirmam que *Levada da Breca* foi a primeira produção cinematográfica a citar a palavra “gay” no sentido de homossexual. Depois que a personagem de Hepburn esconde as roupas de Grant, ele se vê forçado a vestir uma de suas camisolas. Quando a tia dela o encontra e exige saber o que ele está fazendo trajando uma camisola de mulher, Grant diz com sarcasmo: “Porque fiquei *gay* de repente” dando pulos. Coincidentemente, a casa de campo na qual foi gravado o filme de Hepburn voltou a ser utilizada sete anos mais tarde para mais uma das comédias preferidas de Morrissey, *INDISCRICÃO*. [184, 488]

Leyton, John, Ver “JOHNNY REMEMBER ME”.

“Life is a Pigsty” (Morrissey/Whyte), Do álbum RINGLEADER OF THE TORMENTORS (2006). Tida por Morrissey como a canção que melhor resume sua vida, é, conseqüentemente, a sua preferida; com sua evocação épica e fúnebre de problemas amorosos, “Life is a Pigsty” é também sua mais indulgente consigo mesmo. A velha história de “LAST NIGHT I DREAMT THAT SOMEBODY LOVED ME” dos Smiths continua, reconhecida como o “mesmo velho SOS” (“same old S.O.S.”) que ecoa na escuridão do mundo desumano adequado apenas para os suínos. “Acho que a vida para muitas pessoas é uma pocilga”, explicou Morrissey. “Não acho o mundo um lugar particularmente fantástico. Mas, claro, não podemos dizer essas

coisas, certo? Tudo tem de ser rock'n'roll e louco, com cerveja e maluquice. Estou apenas sendo realista." Ainda assim, mesmo em meio a toda a sujeira do mundo, ele acaba inexoravelmente "se apaixonando de novo", a única afirmação positiva da canção de que, como ele explicou, "dentro do lamaçal, você consegue encontrar tempo para – não exultar, Deus me perdoe –, mas para sentir certa satisfação".

Por conta de sua descoberta recente dos filmes de PASOLINI (como é citado em "YOU HAVE KILLED ME"), seu título e o sentimento destrutivo possivelmente foram inspirados pelo desafiador, e para muitos *inassistível*, filme de 1969 do diretor, *Pocilga*, de 1969: uma estranha e terrível história sobre canibais medievais que entram em uma onda de estupro e assassinato, inexplicavelmente entrelaçada com a história contemporânea de uma família de ex-nazistas burgueses cujo filho acaba caindo em uma pocilga que contém uma raça rara de porcos carnívoros e é logo devorado vivo. É tentador especular também se a frase de abertura do filme, "Eu matei meu pai...", teve alguma influência em "THE FATHER WHO MUST BE KILLED", do mesmo álbum.

Antes do lançamento do álbum, TONY VISCONTI descreveu "Life is a Pigsty" não tanto como uma canção, mas como "uma suíte". O próprio Morrissey a elogiou como "o melhor" trabalho de seu parceiro musical mais antigo, Alain Whyte, mas em execução, a canção foi mais um triunfo de superprodução e histeria lírica sobre uma canção que, sem isso, seria melancólica, cambaleando de modo esquisito de seu preâmbulo sério de piano até sua marcha da morte central. Ainda que tenha sido apenas coincidência, a assustadora levada de Whyte fez lembrar o passado de Visconti com David BOWIE, compartilhando algo com a introdução grave que leva a "Space Oddity", de 1969 (uma faixa que, ironicamente, Visconti perdeu a chance de produzir).

É a principal faixa do Ringleader por conta de seu tamanho. Muitos apóstolos concordam com o carinho que ele tem pela canção, todos dispostos a aceitar o que ele diz, que a canção é uma das maiores obras-primas de Morrissey. Mas, apesar de toda a sua pompa grandiosa, existe uma fraqueza de pulso, um vazio cadavérico que

nunca convence, por mais que ele se esforce, por mais que os pratos sejam ensurdecadores. Independentemente da preferência dele, além do êxtase incomparável de "Last Night I Dreamt", "I'VE CHANGED MY PLEA TO GUILTY" e "NOW MY HEART IS FULL", entre outras, os pedidos para que "Life is a Pigsty" seja tida como o ápice da arte e da vida de Morrissey parecem – desculpe pelo trocadilho –, uma porcaria divertida. [54, 235, 242, 259, 389, 471, 543, 568, 579]

"Lifeguard on Duty" (Morrissey/Street), Sobra de estúdio do álbum de 1987 VIVA HATE. Uma brincadeira divertida a respeito do conceito de um salva-vidas, Morrissey pede a um salva-vidas de piscina para literalmente salvá-lo de sua própria vida. Ele justifica o pedido relacionando suas muitas "aflições" ("ails") e "males" ("ills"), de ser humilhado por desconhecidos à ameaça de "levar um taco de beisebol na clavícula" ("baseball bat across the collarbone"). A canção também ostenta o que deve ser um dos poucos, ou único, uso da palavra "vestibule" na história do pop.

Uma de suas primeiras parcerias com Stephen Street, sua melodia despretensiosamente alegre tem a mesma levada de "BENGALI IN PLATFORMS". "Não era uma canção especialmente forte", lembra Street, "por isso, quando produzimos material melhor para Viva Hate, não fiquei surpreso por ela ter ficado de lado". O baterista Andrew PARESI concorda que a canção "nunca deu muito certo", mas seis anos depois, Morrissey reviveu o conceito de salva-vidas de uma perspectiva diferente em "LIFEGUARD SLEEPING, GIRL DROWNING" (ver o próximo verbete). Outras faixas "perdidas" de Viva Hate que caíram no mesmo limbo foram "I DON'T WANT US TO FINISH", "SAFE WARM LANCASHIRE HOME" e "TREAT ME LIKE A HUMAN BEING". [25, 39]

"Lifeguard Sleeping, Girl Drowning" (Morrissey/Boorer), Do álbum VAUXHALL AND I (1994). "Inspirada em fatos reais", como Morrissey disse, esta canção sinistra, ainda que com um toque de humor negro, lembra o famoso poema de Stevie Smith, de 1957, "Not Waving, But Drowning". Enquanto no conto dos Smiths um homem se afoga no mar observado por pessoas distraídas que confundem seu agitar de braços com uma "brincadeira", na versão

de Morrissey, um salva-vidas exausto, calma e maliciosamente, permite que uma menina em uma situação igualmente perigosa se afogue para ele poder dormir em paz.

“Eu sei ser tão cruel com mulheres quanto com homens”, explicou Morrissey mais tarde, dizendo que a menina que dera a ele a ideia da canção “se afogou há muito tempo”. Mas vale a pena considerar a suspeita de sua assistente pessoal da época, Jo Slee, que disse ao ex-jornalista da *NME* Len BROWN que, em sua opinião, a canção se referia aos “pedidos de ajuda” dela enquanto era posta de lado pelo novo empresário dele, Nigel Thomas, antes da morte dele no início de 1993.

A sobreposição lírica entre a morte violenta da menina e a insensibilidade do salva-vidas é muito calculada, e tornou-se ainda mais assustadora com a interpretação fora do estilo habitual de Morrissey, com um sibilar agudo e teatral. O engenheiro de som Chris Dickie e o baixista Jonny BRIDGWOOD perceberam a dificuldade do cantor para melhorar o vocal na canção. “Passamos muito tempo tentando resolver isso”, afirma Dickie, e Bridgwood também relembra que o estúdio foi esvaziado para que Morrissey e o produtor Steve LILLYWHITE ficassem sozinhos para encontrar o “clima” adequado entre eles.

A melodia de Boorer com o clarinete sentimental ofereceu um acompanhamento perfeitamente misterioso, em pontos chegando a sugerir a canção tema de Andy Mackay, do ROXY MUSIC, da série da ITV do fim dos anos 1970 *Armchair Thriller*. Ao fim de “Lifeguard Sleeping, Girl Drowning” há um *sample* de áudio do filme de guerra britânico de 1942 *In Which we Serve*, escrito/co dirigido e com a participação de Noël COWARD juntamente com John MILLS. O trecho em questão é quando Mills, agarrado a uma boia no mar, começa a se lembrar de quando conheceu a esposa em um vagão de trem. A voz repetida que se ouve é da atriz Kay Walsh perguntando: “Qual é o seu nome?”. [4, 6, 40, 290]

Lillywhite, Steve (produtor de Morrissey entre 1993-97), “Uma pessoa maravilhosamente talentosa”, na opinião de Morrissey, Lillywhite, nascido em Egham, ganhou seu primeiro crédito de

coprodução ao lado de Brian ENO no álbum de estreia do Ultravox!, em 1977 (que deixaria de lado o ponto de exclamação antes do sucesso que marcou a carreira deles em 1981, "Vienna", uma canção que o jovem Morrissey considerava uma "porcaria"). No ano seguinte, ele supervisionou So Alone, de Johnny Thunders, ex-NEW YORK DOLLS, e The Scream, álbum de estreia de Siouxsie and the Banshees, que incluía as favoritas de Morrissey que figurariam em suas fitas de intervalo "Mirage" e "Jigsaw Feeling" (ver SIOUX). Em 1979, Lillywhite também ajudou o grupo de seu irmão Adrian, The Members, a obter sucesso no top 20 com o punk pop animado e adorado "The Sound of the Suburbs".

Os anos 1980 seriam os anos de glória de Lillywhite, começando com o terceiro álbum solo autointitulado de Peter Gabriel e seu single "Games Without Frontiers". Seu sucesso continuou com os dois primeiros álbuns do The Psychedelic Furs, o The Crossing and Steeltown do Big Country, Sparkle in the Rain, do Simple Minds e, com maior destaque, os álbuns do U2 Boy, October e War. Todos esses discos, em pontos diferentes, patentearam um clamor *power-pop* enorme que dominaria o rock de guitarra nos anos 1980, às vezes chamado pelo nome de "The Lillywhite Sound".

Depois que Lillywhite se casou com a cantora Kirsty MACCOLL, em agosto de 1984, ele se tornou amigo de Johnny Marr, um visitante frequente da residência do casal no oeste de Londres durante os últimos anos dos Smiths. Quando MacColl foi convidada para fazer vocais de apoio em "Ask" de 1986, Lillywhite também se envolveu quando Morrissey pediu a ele para remixar a produção de John PORTER. Depois do triunfante álbum dos Pogues, de 1987, If I Should Fall from Grace with God, Lillywhite produziu Naked, do Talking Heads, convidando Marr para tocar guitarra em participações especiais. Ele e Marr continuariam a trabalhar juntos nos álbuns de MacColl Kite (1989) e Electric Landlady (1991). O disco com predominância de parcerias com Mark NEVIN, Titanic Days (1993), seria o último de Lillywhite para MacColl antes de seu divórcio amigável.

Em maio de 1993, Lillywhite foi convidado para assumir o quarto disco de Morrissey depois da morte de Mick RONSON. O resultado,

VAUXHALL AND I, foi um grande sucesso para os dois, incentivando uma relação artista-produtor que duraria pelos quatro anos seguintes. A força do hábito fez com que os três discos que fizeram juntos fossem gravados no mesmo estúdio (o Hook End Manor, perto de Reading) e, com a exceção de uma troca de baterista depois de Vauxhall, a mesma banda.

“[Morrissey é] uma das pessoas mais estranhas com quem trabalhei”, lembrou Lillywhite. “Já fiz três discos com ele, por isso devo ter passado um total de cinco ou seis meses com ele, e não posso dizer que eu o conheço. Ele é um homem maravilhoso. É gentil. É lindo. Usa camisetas de Morrissey. Chega para o café da manhã totalmente arrumado. Sempre que aparece, está ótimo. Fala muito pouco, mas quando fala, você entende tudo.”

Apesar de Morrissey não ter qualquer arrependimento por SOUTHPAW GRAMMAR, de 1995, ele se referiria à sua decisão de “trabalhar com Steve Lillywhite pela terceira vez” em MALADJUSTED, de 1997, como um dos “muitos erros” daquele álbum. Nos textos do encarte do relançamento do disco em 2009, Morrissey lembrou que o produtor estava, naquela época, “entrando em suas próprias agonias mentais, e um ataque do coração estava a poucos meses de acontecer”.

Lillywhite ainda é um dos mais respeitados e comercialmente bem-sucedidos produtores fonográficos britânicos de todos os tempos. Quando pedi a ele que contribuísse para este livro, ele educadamente se recusou, dizendo que estava “guardando toda a minha fofoca sobre Morrissey para o meu próprio livro”. [6, 40, 56, 96, 334, 427]

Linder, Ver STERLING, Linder.

Lion in Love, The, Ver DELANEY, Shelagh.

“Little Man, what Now?” (Morrissey/Street), Do álbum VIVA HATE (1988). Com o nome originado de um filme de 1934 (baseado no romance alemão de Hans Fallada e, é importante observar, mencionado em POPCORN VENUS, de Marjorie Rosen), “Little Man,

what Now?" está entre as melhores letras de Morrissey a respeito da fama, lamentando um astro juvenil da TV nos anos 1960 que logo caiu no esquecimento. Durante os anos 1980, ele reaparece em "um programa de nostalgia vespertino", provavelmente o *Looks Familiar*, da ITV, apresentado por Denis Norden, no qual uma bancada tinha de adivinhar a identidade de um astro de ontem vendo apenas a sombra de sua silhueta. As pessoas não o reconhecem, mas Morrissey, sim, fazendo com que ele estremeça ao pensar em um destino parecido.

A identidade do ator juvenil triste tem levantado diversas teorias. O erro mais comum é citar Jack Wild, que foi visto rapidamente em *A LÁGRIMA SECRETA*, mas é mais conhecido como o Artful Dodger de *Oliver!*, de 1968, e astro da série de televisão infantil de 1969, *H. R. Pufnstuf*, na qual cantava e sorria sem parar. Consequentemente, a descrição de Morrissey do "jovem nervoso" não combina com Wild, apesar de ele não ter conseguido fazer a transição para astro adulto e ter se tornado um alcoólatra. Ele morreu de câncer em 2006, aos 53 anos. Igualmente difundida é a ideia de que a canção seja sobre Roger Tonge, que atuou como o cadeirante Sandy Richardson na longa novela *Crossroads*, de Midlands, de 1964 até 1981. Mais uma vez, o fato de ter sido cortado depois de quatro temporadas não significa nada no caso de Tonge, além do fato de a tragédia em sua vida não ter sido a perda da fama, mas sua morte prematura, aos 35 anos, de câncer linfático.

A mais sensata e provável teoria para "Little Man, what Now?" envolve Malcolm McFee, que interpretou um rapaz ousado, Peter Craven, no sitcom popular do fim dos anos 1960 *Please Sir!* Ainda há algumas discrepâncias: *Please Sir!* era transmitido nas noites de sábado, não às sextas, e McFee foi cortado depois de três, não quatro, temporadas, juntamente com seus outros colegas de classe da série, e além disso ele retornou na segunda e terceira temporadas da série do início dos anos 1970 *The Fenn Street Gang*. Mas em relação ao personagem que ele interpretava, a queda subsequente da fama para papéis menores e levando em conta o tipo de programa ao qual o jovem Morrissey devia assistir (*Please Sir!* era um sitcom ao estilo do filme *AO MESTRE, COM CARINHO*, mas

sem a tensão racial), McFee se torna o candidato mais provável. Infelizmente, assim como Wild e Tonge, McFee também morreu de câncer, em 2001, aos 52 anos.

Sucedendo "ALSATIAN COUSIN", "Little Man, what Now?" foi uma das melhores faixas e uma das mais experimentais em Viva Hate. O arranjo ao estilo flamenco de Street foi inspirado em "Andy Warhol", de David BOWIE, de Hunky Dory, de 1971. Vini REILLY maravilhosamente acrescentou uma guitarra aguda para criar o clima, e seu ritmo forte era um *loop* sampleado com velocidade alterada de Andrew PARESI tocando bateria e pratos ao mesmo tempo. A canção mais tarde se tornou uma peça da turnê de Morrissey de 2002 na qual a menção do adolescente desaparecido foi mudada para "the mean melancholy streets that you came from" ("as ruas más e melancólicas de onde você veio"). [25, 39, 272, 363]

Live at Earls Court, Segundo disco solo ao vivo de Morrissey, lançado em abril de 2005, chegou ao 18o lugar na parada britânica. Faixas: "HOW SOON IS NOW?", "FIRST OF THE GANG TO DIE", "NOVEMBER SPAWNED A MONSTER", "DON'T MAKE FUN OF DADDY'S VOICE", "BIGMOUTH STRIKES AGAIN", "I LIKE YOU", "REDONDO BEACH", "LET ME KISS YOU", "SUBWAY TRAIN/MUNICH AIR DISASTER 1958", "THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT", "THE MORE YOU IGNORE ME, THE CLOSER I GET", "FRIDAY MOURNING", "I HAVE FORGIVEN JESUS", "THE WORLD IS FULL OF CRASHING BORES", "SHOPLIFTERS OF THE WORLD UNITE", "IRISH BLOOD, ENGLISH HEART", "YOU KNOW I COULDN'T LAST", "LAST NIGHT I DREAMT THAT SOMEBODY LOVED ME".

Lançado junto com o DVD *WHO PUT THE "M" IN MANCHESTER?*, gravado em maio de 2004, em seu show no MEN Arena, em Manchester, Live at Earls Court foi um souvenir de fã parecido com a turnê YOU ARE THE QUARRY, gravado em Londres "no dia 18 de dezembro de 2004 diante de 17.183 pessoas". Seu repertório foi muito mais variado que o do álbum ao vivo anterior, BEETHOVEN WAS DEAF, com três lados B que não constavam em álbuns, algumas favoritas dos Smiths (todas incluídas com o consentimento de Marr) e dois *covers* raros. Os textos do encarte disseram que tudo tinha

sido gravado ao vivo, e nada tinha sido “adicionado ou substituído no estúdio”, e os ouvintes também tiveram a chance de contrastar e comparar as habilidades de Boz BOORER (no canal esquerdo) e do novo recruta Jesse TOBIAS (canal direito). Assim, foi um registro honesto e, em grande parte, grandioso da banda da época, apesar de eles terem tocado algumas canções sagradas dos Smiths, como “There is a Light that Never Goes out” e “Last Night I Dreamt that Somebody Loved me”, de modo meio duro. Mais decepcionante foi o título superficial do álbum em si, que já trazia um erro no nome, uma vez que, assim como em *Beethoven was Deaf*, algumas das faixas foram retiradas de outros shows da época.

O show de Earls Court em si foi o penúltimo show da turnê de nove meses de Quarry. Sem shows previstos para 2005, sua despedida com “Por favor, não se esqueçam de mim... amo vocês” e suas emoções no palco duas noites depois no The Point, em Dublin (onde tocou “There is a Light” duas vezes), levantaram rumores de que Morrissey podia estar prestes a se aposentar. Até parece.

Live in Dallas, Vídeo oficial do show de Morrissey no Starplex Amphitheatre em Dallas, no dia 17 de junho de 1991, “diante de uma plateia de 11 mil pessoas” em sua primeira turnê solo pelos Estados Unidos para promover *KILL UNCLE*, lançado no Reino Unido em abril de 1993. Ver o apêndice Mozografia para conferir a lista completa de faixas.

Um vídeo muito básico usando as duas câmeras de segurança do local, *Live in Dallas* não era para ser um lançamento para fins comerciais. Apenas quando Morrissey viu a filmagem e ficou surpreso com a honestidade “sem frescuras” ele decidiu vendê-lo pelo menor preço possível, a um custo de apenas \$3.000. Esse orçamento baixo se refletiu na embalagem do VHS original, que nem ao menos contava com uma lista de faixas.

Pode ter sido um produto grosseiro, mas *Dallas* capta para a posteridade de modo único a emoção dos primeiros shows solo de Morrissey, quando sua nova banda, formada por Boz BOORER, Spencer COBRIN, Gary DAY e Alain WHYTE, era tão irrepreensivelmente animada quanto os Blue Caps, de Gene Vincent. É especialmente

interessante comparar a presença de palco de Boorer, correndo de um lado a outro, chegando a imitar Chuck Berry, com a de Morrissey a partir de 1995, quando tamanho exibicionismo entre os membros de sua banda era obviamente proibido. Como diz Cathal SMYTH. "Morrissey, certa vez, pediu que eu dissesse a Boz que as barras viradas de suas calças estavam grandes demais e que ele devia parar de se mexer tanto no palco."

Na verdade, o dinamismo de seus jovens músicos é um dos maiores destaques do vídeo e também ajuda a provocar o tipo de reação ensandecida da plateia que logo se tornaria comum nos shows de Morrissey – cenas inesquecíveis de histeria na primeira fila, seguranças surpreendidos e uma invasão de palco descontrolada no final que sabota "EVERYDAY IS LIKE SUNDAY".

O frenesi é compreensível dada a encarnação de Morrissey como um Jesus rockabilly de membros elásticos, com topete e costeletas perfeitamente esculpidos. O *setlist* era comum para a época, misturando BONA DRAG com alguns arranjos divertidamente escandalosos do novo material de Kill Uncle. *Live in Dallas* também é, até hoje, a única maneira oficial de ouvir o *cover* que Morrissey fez de "TRASH", dos NEW YORK DOLLS", além de versões fortes de "ANGEL, ANGEL, DOWN WE GO TOGETHER" e "THAT'S ENTERTAINMENT", ambas bastante diferentes de suas versões de estúdio. A inclusão na íntegra do tema de abertura de Klaus NOMI, "Wayward Sisters", e a música de encerramento de Shirley BASSEY, "Ave Maria", completa totalmente sua experiência virtual íntima do show. [438]

"London" (Morrissey/Marr), Lado B de "SHOPLIFTERS OF THE WORLD UNITE" (1987). Juntamente com "IS IT REALLY SO STRANGE?" e "HALF A PERSON", "LONDON" fez parte de um tríptico de canções escritas entre a primavera e o outono de 1986, cada uma delas com uma perspectiva diferente sobre o êxodo do norte para o sul. Das três, Morrissey manteve maior distanciamento em "London" (escrita em segunda pessoa), sobrepondo a incerteza do viajante nervoso que entra em um trem para Euston com o ressentimento daqueles ainda presos na tediosa província do norte da qual estão

fugindo. Essa imagem é outro exemplo da influência de Elizabeth SMART no trabalho de Morrissey: a frase parecida com um trecho da letra "because you notice the jealousy of those that stay at home" ("porque se nota a inveja daqueles que ficam em casa"), de *By Grand Central Station I Sat Down and Wept*. O roteiro também guardava certa semelhança com o filme *O MUNDO FABULOSO DE BILLY LIAR*, especificamente o fim, no qual Tom Courtenay hesitantemente embarca no trem para Londres com Julie Christie.

Apropriadamente, Marr ensaiou pela primeira vez a estrutura da canção na passagem de som da noite de estreia da turnê americana do verão de 1986 em London, Ontário, no Canadá. Entre as músicas mais fortes dos Smiths, o ritmo rápido de Joyce e o *feedback* telegráfico de Marr oferecem um ótimo fundo onomatopéico para o drama de Morrissey. Marr também elogiou Craig GANNON por seu trabalho na parte final. "A guitarra solo final mais aguda do fim é toda de Craig", admite Marr. "Ele fez um ótimo trabalho ali." Uma versão ainda melhor de "London" foi gravada posteriormente para a sessão final com John PEEL, em 1986. [17, 19, 38, 375]

Londres, A cidade que já foi a maior e ainda é a melhor do mundo e segunda casa de Morrissey de 1984 até ele se mudar para Los Angeles no fim dos anos 1990. Ao longo desse período, o cantor também comprou propriedades perto de sua cidade natal, Manchester, e depois em Dublin, mas no começo dos anos 1990, Londres era seu principal ponto de residência.

Morrissey se mudou pela primeira vez para a capital quando tinha 17 anos e ficou apenas uma semana. "Eu levei tudo o que tinha em malas enormes", explicou ele. "Foi uma experiência tenebrosa." No fim de sua adolescência e começo da vida adulta, ele visitava Londres de vez em quando para encontrar o amigo James MAKER, que vivia ao sul do rio em Peckham. Quando os Smiths se mudaram para Londres no começo de 1984, Morrissey e Marr escolheram uma casa no oeste de Londres para poderem ficar perto dos escritórios

de Notting Hill, onde funcionava a gravadora deles, a ROUGH TRADE (que, ironicamente, logo depois, se mudou para perto de King's Cross, na região centro-norte de Londres).

Marr morava em Earls Court, e Morrissey conseguiu um apartamento na Camden Park Road entre a Kensington High Street e Notting Hill. O dono anterior era o ex-cantor do Skids, Richard Jobson. Morrissey, posteriormente, disse que o apartamento era assombrado.

Voltando para Manchester no fim de 1984, ele alugaria uma segunda casa na Cadogan Square em Chelsea, onde permaneceu até o fim dos anos 1980. O local parece ter sido escolhido por causa do amor que ele nutria por Oscar WILDE, que foi preso no Cadogan Hotel, na rua ao lado, a Sloane Street; as cercanias da Sloane Square também foram mencionadas na letra de seu lado B de 1988 "HAIRDRESSER ON FIRE". "Era um prédio bizarro aquele no qual ele morava", lembra o engenheiro de som dos Smiths Grant Showbiz. "O apartamento dele parecia um local muito grande, velho e solitário."

O próprio Morrissey o descreveu como "muito escuro... o apartamento fica nos fundos [do prédio] e não entra luz de fora. Esse foi o fator decisivo. É muito fechado, bem distante do mundo. Ninguém pode chegar a mim, e se ocorresse um incêndio, eu provavelmente morreria. É repleto de livros, quadros e discos e móveis antigos. Um lugar muito antiquado e bolorento".

No começo dos anos 1990, ele se mudou para o norte de Londres, e acabou se estabelecendo no Regents Park Terrace, na fronteira Camden/Primrose Hill, tema da canção de 2004 "COME BACK TO CAMDEN". A casa foi indicada a ele pelo produtor Clive LANGER, que era amigo do vendedor, o fotógrafo de moda e música Tony McGee. Entre seus ocupantes anteriores estavam um juiz, a atriz Tallulah Bankhead e o *designer* de moda Jasper Conran, e seu interior foi planejado por William Haines, um ex-astro de filmes mudos de Hollywood cuja carreira foi interrompida prematuramente em decorrência de controvérsias a respeito de sua homossexualidade (coincidentemente, Haines também decorou a antiga casa de Morrissey de Los Angeles, encomendada por Clark Gable para a sua

esposa Carole Lombard). Foi ali, no Regents Park Terrace, que Morrissey fez amizade com o vizinho de rua Alan BENNETT e passou um curto período na casa do amigo e fotógrafo Jake WALTERS.

Apesar de seus comentários nas primeiras entrevistas dos Smiths de que considerava Londres “um local impessoal” para onde queria evitar se mudar “se fosse cientificamente possível”, Morrissey logo se apaixonou pela cidade. “Londres é bem perfeita”, disse ele. “Eu me arrependo por dizer que é tão excitante viver aqui como algumas pessoas sempre equivocadas dizem que é. Acho que quando você visita Londres e só permanece alguns dias, tem uma visão totalmente obscura do lugar, que parece impessoal, detestável e sintético. Mas quando fica por muito tempo, percebe as enormes vantagens. É bem simples – há infinitas coisas para se fazer aqui, e a mobilidade é muito fácil. Em Manchester, tudo fecha às oito da noite, e eu ficava paralisado, mas aqui, você pode ir para onde quiser e fazer o que quiser.” Mesmo depois de vender sua casa de Camden em 1997, ele confessou: “Mesmo quando detesto Londres, eu a amo. Adoro o lado bom e o ruim, o luxo e o lixo”.

Morrissey também passou muito tempo no leste de Londres, o lar espiritual dos gêmeos KRAY e de JACK, O ESTRIPADOR) onde sua melhor amiga Linder STERLING também morou no começo dos anos 1990. Além das já citadas, houve inúmeras referências a Londres e a locais específicos em suas letras e títulos, mais claramente na própria “LONDON”, mas também em “PANIC”, “HALF A PERSON”, “PICCADILLY PALARE” (Piccadilly Circus, Earls Court), “MUTE WITNESS” (Clapham Common), YOUR ARSENAL, “GLAMOROUS GLUE”, “YOU’RE THE ONE FOR ME, FATTY” (Battersea), VAUXHALL AND I, “DAGENHAM DAVE”, “MALADJUSTED” (Fulham Road e Parkside, perto de Wimbledon Common) e “TROUBLE LOVES ME” (Soho).

Ao falar com este autor em 2003, Clive Langer comentou que Morrissey “estava procurando uma casa para comprar no norte de Londres de novo” com a ajuda de seu amigo Cathal SMYTH. Desde então, quando visita Londres, é comum que Morrissey se hospede em um hotel cinco estrelas como o The Dorchester, em Park Lane, ou o Mandarin Oriental, em Knightsbridge. [15, 18, 33, 88, 145, 165, 205, 212, 419, 475]

“Loneliness Remembers what Happiness Forgets”, Lado B de 1970 de Dionne Warwick (de “Let me go to him”) relacionado entre os discos preferidos de Morrissey. De autoria da prolífica dupla de compositores americanos Burt Bacharach e Hal David, Morrissey diria também que gostaria de tê-la escrito. Em cima do samba animado de Bacharach, a letra, assim como o título, é totalmente mozzariana no sentimento, lamentando o fim de um romance curto e fadado a dar errado, não diferente daquele em “HAND IN GLOVE”, e terminando no murmúrio prolongado e deliberado de “dor” de Warwick.

Assim como os exemplos de Morrissey e Marr, LEIBER E STOLLER, Bacharach e David deram início à sua parceria no Brill Building, de Nova York, no fim dos anos 1950. A importância deles na história da música popular, especialmente durante os anos 1960, foi muito grande. Muitos dos cantores favoritos de Morrissey devem seus maiores ou primeiros sucessos no Reino Unido a Bacharach/David, entre eles, Sandie SHAW (“(There’s) Always Something there to Remind me”), Cilla BLACK (“Anyone who had a Heart”, “Alfie”) e Sacha DISTEL (“Raindrops Keep Falling on my Head”). As músicas de Bacharach eram melodias pop fáceis que ocultavam uma tendência melancólica sofisticada e tinham arranjos com o melodrama orquestrado de uma sinfonia clássica. As letras de David complementavam as melodias de Bacharach com a devida profundidade emocional, e um exemplo perfeito foi “I Just Don’t Know what to do With Myself”, cantada por Dusty Springfield em 1963. Igualmente sublime e triste é “(There Goes) the Forgotten Man”, de 1962, um single raro do cantor de soul Jimmy Radcliffe, que figurou na compilação de vários artistas feita por Morrissey em 2003, UNDER THE INFLUENCE. Johnny Marr também citou a influência de Burt Bacharach, citando sua canção de 1963 cantada por Del Shannon, “The Answer to Everything” (letra de Bob Hilliard), como uma inspiração melódica para “PLEASE PLEASE PLEASE LET ME GET WHAT I WANT”, dos Smiths. [175, 310, 569]

Longa Jornada Noite Adentro, (Long Day's Journey Into Night), Drama de 1962 baseado na peça de Eugene O'Neill relacionado como um dos filmes favoritos de Morrissey, com uma de suas atuações preferidas de Ralph Richardson. O roteiro também foi a fonte do título de "THIS NIGHT HAS OPENED MY EYES", dos Smiths, a partir de uma frase dita por Jason Robards no fim do filme: "This night has opened my eyes to a great career in store for me, my boy!" ("Esta noite abriu os meus olhos para uma grande carreira que me aguarda, meu rapaz!").

A história é a autobiografia velada de O'Neill, do começo de sua vida em família. Ela foi escrita originalmente em 1941 como um presente para sua terceira mulher em seu 12o aniversário de casamento. "Um presente inadequado, acho, para um dia em que se comemora a felicidade", escreveu O'Neill. Ele não estava brincando. *Longa Jornada Noite Adentro* é psicologicamente desgastante do começo ao fim. O'Neill se preocupava tanto com seu conteúdo, que detalhava sua infância disfuncional em uma casa repleta de vícios, doenças e tristeza, que decretou que o texto só fosse publicado 25 anos depois de sua morte. Sua esposa, no entanto, esperou apenas três anos depois de seu enterro para publicar a peça, em 1956. Seis anos depois, Sidney Lumet dirigiu a versão fiel do filme, com um pouco menos de três exaustivas horas. Ambientada em Connecticut, em 1912, mostra um dia na vida desesperada da família Tyrone: James (Richardson), um ator fracassado e alcoólatra; sua esposa, Mary (Katharine Hepburn), uma deplorável viciada em morfina, dependente da empregada para conseguir suas receitas médicas; o filho mais velho, Jamie (Robards), um ator fracassado como o pai e um alcoólatra ainda mais crônico que torra seu dinheiro com prostitutas da região; e Edmund (Dean Stockwell), o filho sensível e mais novo, psicologicamente prejudicado pela família e acometido por tuberculose. O fato de Morrissey assistir a esse filme pesado e sombrio repetidas vezes diz muito a respeito dos recônditos mais escuros de sua mente atormentada. [168, 176, 227, 347, 526]

Longe deste Insensato Mundo (Far From The Madding Crowd), Romance de 1874, de Thomas Hardy, citado por Morrissey

em diversas ocasiões. A história é essencialmente Hardy em sua narrativa derrotista envolvendo a fazendeira Bathsheba Everdene e seus três pretendentes – o pastor Gabriel Oak, o fazendeiro mais velho William Boldwood e o intenso, porém assustador, sargento do exército Frank Troy – que termina em assassinato, traição, insanidade e a destruição de diversas vidas por simples fatalidade. Morrissey explicou ser fã do romance e não de Hardy. “Eu me emociono mais com livros do que com pessoas”, explicou. “*Longe desse Insensato Mundo* despertou-me, mas *O Prefeito de Casterbridge* [de Hardy], não. Eu me sinto assim em relação a muitos autores.” Quando perguntaram a ele, em 1985, se já tinha “roubado” alguma letra de *Longe deste Insensato Mundo*, Morrissey respondeu com humor: “Não há nada ali que valha a pena roubar. Não se preocupe, porque se tivesse, eu roubaria.” No entanto, cinco anos depois, ele citou o livro, relacionando sua própria força com a da protagonista. “Há uma frase famosa em *Longe deste Insensato Mundo*, de Thomas Hardy, na qual Bathsheba Everdene diz: ‘Tomarei o café da manhã antes de vocês acordarem e, resumindo, surpreenderei todos vocês’. Não tem qualquer relevância, claro, mas acredito sinceramente que, quando eles eliminarem todas as bobagens, eu ainda estarei aqui.” Outros críticos, incluindo seu amigo Michael Bracewell (parceiro de Linder STERLING) desde então repetiram a frase nas avaliações que fizeram de Morrissey. Seu interesse no romance de Hardy foi, sem dúvida, incentivado por sua adaptação para o cinema de 1967, dirigida por John Schlesinger, de *O MUNDO FABULOSO DE BILLY LIAR*, com Julie Christie (Bathsheba), Alan Bates (Gabriel) e Terence STAMP como, de acordo com Morrissey, o “desprezível e odioso” Sargento Troy. [70, 124, 221, 341, 435, 503]

“Loop, The” (Morrissey/Nevin), lado B de “SING YOUR LIFE” (1991). A guinada gradual de Morrissey em direção ao rockabilly fica evidente nesta música vibrante de Nevin gravada no fim das sessões de KILL UNCLE. Como “GIRL AFRAID”, dos Smiths, é predominantemente uma faixa instrumental de guitarra com o mínimo de palavras; a mensagem sucinta do cantor a um velho amigo dizendo “de qualquer maneira, me chame” (“by all means call me”) é

inevitavelmente interpretada pelos fãs dos Smiths como direcionada a Marr. “Ela se chama ‘The Loop’ porque eu a chamei de ‘The Loop’ na fita que enviei a ele”, revela Nevin, “por isso não se trata de um título profundo e cheio de significado”. Apesar de os produtores LANGER e Winstanley a terem considerado “um pouco superficial, um tipo de rockabilly com um pé na dance music”, Morrissey ficou muito orgulhoso dela, chegando a dizer a Nevin em uma carta que ‘The Loop’ é a minha favorita”. Acelerada no show, ela se tornou uma vitrine para o rockabilly de sua nova banda de turnê, como é possível ver em BEETHOVEN WAS DEAF. [4, 15, 22]

Los Angeles, Principal cidade de residência de Morrissey de 1998 a 2005, onde ele ainda vive e trabalha a maior parte de seu tempo.

Quando ele saiu do Reino Unido pela primeira vez para morar em “Loose Angela” (como ele dizia), seus críticos ficaram muito surpresos. Seu amigo, o escritor Michael Bracewell, resumiu perfeitamente o enigma cultural ao entrevistar Morrissey para o *The Times* em 1999. “Para a geração original de fãs dos Smiths, em meados dos anos 1980”, escreveu Bracewell, “meninos e meninas estáticos, todos imitando o estilo dos dramas domésticos do cinema britânico favoritos de Morrissey com topete e óculos National Health quando subiam no palco do Dundee Caird Hall ou do Liverpool Empire, imaginar seu ídolo mudando-se para a Califórnia teria sido como uma heresia. A essência de Morrissey, naquela época, era sua nostalgia romântica por uma noção arcaica de estilo de vida inglês”.

A mudança de Morrissey para Los Angeles em 1998 costuma ser mencionada como um período de “exílio”; ele deu as costas para o Reino Unido depois do desastre dos PROCESSOS de 1996 contra os Smiths e a recepção ruim da crítica ao disco do ano seguinte, MALADJUSTED.

“A Inglaterra que eu amei e sobre a qual cantava, e cuja morte eu cantei, dava a impressão de ter desaparecido”, disse ele a Bracewell. “Por isso, eu não dizia mais ‘A Inglaterra está morrendo’. Estava começando a dizer ‘Bem, ela morreu e a carcaça está aí’ – então, para que eu permaneceria lá? Los Angeles oferecia luz, então

empacotei os meus problemas na minha mala velha e não sorri, sorri, sorri, mas parti mesmo assim.”

Apesar de, anos antes, ele ter comentado que nunca conseguiria viver em Los Angeles, uma vez que “todos precisamos de chuva e de depressão... a vida não pode ser só cerveja e boliche”, sua mudança não foi bem a anomalia “herética” que os críticos retrataram dado o seu amor de infância pelos filmes clássicos de Hollywood. Por ser fã de artistas como Bette DAVIS e John GARFIELD, além de James DEAN, fazia total sentido que Morrissey, assim como eles, procurasse abrigo entre as montanhas de Hollywood.

A mansão em estilo hispânico de quatro quartos que ele “encontrou” na North Sweetzer Avenue, perto do Sunset Boulevard, foi projetada por William Haines, um ex-ator do cinema mudo cuja carreira foi interrompida por conta de controvérsias envolvendo sua homossexualidade e que, coincidentemente, também havia projetado o interior da casa anterior de Morrissey no Regents Park Terrace, em Camden, Londres. A construção foi encomendada pelo ator Clark Gable para a sua esposa, a atriz Carole Lombard. “Mas ela morreu em um acidente aéreo antes de escolher as cortinas”, explicou o cantor. “Desde então, soube que F. Scott Fitzgerald viveu lá, e John Schlesinger (diretor de *O mundo fabuloso de Billy Liar*). Mas não juntos. Além disso, [o produtor] Robert Stigwood fez a festa de *Embalos de Sábado à Noite* aqui, na noite de sua estreia. Então, todas aquelas pessoas usaram o meu vaso sanitário. Incrível, não é?” O vizinho do cantor era o ator Johnny Depp, que vivia na réplica de um castelo gótico no qual, segundo um boato falso, teria vivido o astro de *Drácula*, Bela Lugosi. “Eu gosto da luz”, disse Morrissey a respeito da vida em Los Angeles. “É surpreendente acordar de manhã e ver aquela luz e dizer *sim, você pode fazer as coisas hoje*. Isso não acontece em Manchester.”

Os locais mais importantes para Morrissey em Hollywood são: sua livraria preferida, a Book Soup, perto do Whisky a Go Go no final da Sunset Strip (“onde consigo sentir aquele cheiro bom de cultura”); seu “pub inglês” da região, o Cat & Fiddle, no West Sunset Blvd.; o depósito de discos Amoeba Music poucos metros a leste no Sunset, onde ele às vezes é visto por fãs; o Sunset Marquis Hotel and Villas

no North La Cienega Blvd., onde ele costumava se hospedar antes de se estabelecer na cidade; e o Hollywood Forever Cemetery, no Santa Monica Blvd., local do descanso final de Johnny e Dee Dee RAMONE e onde Morrissey também pretende ser enterrado. Mais distantes mas também dignos de nota são o Griffith Observatory, visto no filme de 1955 de James DEAN *Juventude Transviada* e usado em sua homenagem em uma sessão de fotos de Morrissey em 1994, e o HOLLYWOOD BOWL, onde Morrissey quebrou o recorde de venda de ingressos em 1992.

Saindo de Hollywood, o cantor também passava seu tempo livre na cidade, passeando pelos bairros mexicanos de East e South Central LA, onde a cultura local das gangues inspiraria "FIRST OF THE GANG TO DIE" e "GANGLORD" (ver também FÃS LATINOS). Morrissey já tinha mencionado Los Angeles em "GLAMOROUS GLUE", de 1992, e referências mais específicas são encontradas muito depois em "ALL THE LAZY DYKES", de 2004 (o bar de lésbicas Palms, no Santa Monica Blvd.), e "I'M PLAYING EASY TO GET" (o trecho do Sunset Blvd. entre Cole Place e o Cahuenga Blvd., perto da Amoeba Music e do Cat & Fiddle).

Apesar de Morrissey ter oficialmente vendido sua mansão em North Sweetzer em 2005 por pouco menos de US\$2 milhões, ele voltou à cidade para gravar YEARS OF REFUSAL, lançado em 2009. "Eu gosto da história do cinema de Los Angeles", confessou ele durante a gravação do disco, "e estou sempre à procura da poluição do ar por uma mistura de fumaça e neblina e da luz mortífera desses filmes antigos... eu também gosto de uma qualidade herb alpertiana que ela tem, e de um toque estilo burt bacharachiano e meio mansão Wayne. Sabe, Bruce Wayne e seu jovem ajudante Dick Grayson? Não? Oh. Tudo bem, então". [56, 68, 88, 93, 115, 120, 153, 191, 223, 453, 568]

"Lost" (Morrissey/Cobrin), Lado B de "ROY'S KEEN" (1997) e a favorita de Morrissey entre as poucas faixas que ele compôs em parceria com o baterista Spencer Cobrin. "Lost" foi maior do que a soma de suas partes: a letra era uma reflexão poética, ainda que

vaga, sobre um mundo no qual “todo mundo está perdido, mas finge que não” (“everybody’s lost, but they’re pretending they’re not”), terminando na investida nervosa do cantor sobre seu objeto de interesse, e a melodia foi muito simples, uma balada indie. Mas a combinação dos dois teve um resultado explosivo, uma metáfora adequada para a relação de Morrissey com seu público – o cantor “perdido” pedindo para ser encontrado por seus seguidores igualmente sem rumo. Cobrin ficou emocionado também quando ouviu a faixa finalizada. “Foi uma sensação incrível”, diz ele, “escutar minha música nas palavras de Morrissey. Achei ‘Lost’ linda. Fiquei mais do que feliz”. Uma favorita dos fãs logo de cara, a canção foi tocada com frequência nas turnês de 1999 e 2000, e em uma das vezes foi apresentada com humor pelo cantor, que a apresentou com o título de “Why Don’t Women Like me?”, o mesmo de uma de suas músicas preferidas de George FORMBY. [5, 40]

Louder Than Bombs, Terceira coletânea dos Smiths, lançada nos Estados Unidos pela Sire Records em março de 1987, chegou ao 38o lugar na parada britânica. Estrela de capa: Shelagh DELANEY. Faixas: “IS IT REALLY SO STRANGE?”, “SHEILA TAKE A BOW”, “SHOPLIFTERS OF THE WORLD UNITE”, “SWEET AND TENDER HOOLIGAN”, “HALF A PERSON”, “LONDON”, “PANIC”, “GIRL AFRAID”, “SHAKESPEARE’S SISTER”, “WILLIAM, IT WAS REALLY NOTHING”, “YOU JUST HAVEN’T EARNED IT YET, BABY”, “HEAVEN KNOWS I’M MISERABLE NOW”, “ASK”, “GOLDEN LIGHTS”, “OSCILLATE WILDLY”, “THESE THINGS TAKE TIME”, “RUBBER RING”, “BACK TO THE OLD HOUSE”, “HAND IN GLOVE”, “STRETCH OUT AND WAIT”, “PLEASE PLEASE PLEASE LET ME GET WHAT I WANT”, “THIS NIGHT HAS OPENED MY EYES”, “UNLOVEABLE”, “ASLEEP”.

Com o título tirado de um trecho do livro de Elizabeth SMART *By Grand Central Station I Sat Down and Wept*, Louder Than Bombs era voltado apenas para o público dos Estados Unidos, que não tinha visto o lançamento de HATFUL OF HOLLOW nem material dos Smiths disponível apenas como singles importados do Reino Unido ou Europa. Suas duas dúzias de faixas reuniam a maior parte do

material que não entrou nos álbuns de 1983 a 1987, oferecendo aos fãs americanos um exercício de recuperação, que ia da versão original de sete polegadas de "Hand in Glove" e da sessão da Bbc da raridade "This Night has Opened my Eyes", até lados B antes não disponíveis e singles até "Sheila Take a Bow".

O problema é que os discos importados venderam tão bem no Reino Unido que a ROUGH TRADE decidiu distribuí-lo por lá poucos meses depois do lançamento de seu equivalente doméstico THE WORLD WON'T LISTEN. Assim, a rápida aparição de duas compilações parecidas, mesmo sem intenção, complicou as coisas na discografia dos Smiths, provocando protestos contra uma exploração oportunista. Complicando ainda mais a situação, Louder Than Bombs trazia várias faixas ainda não disponíveis em nenhum disco do Reino Unido, "Sheila Take a Bow" e seus lados B, "Is it Really so Strange?" e "Sweet and Tender Hooligan"; as versões de estúdio de "These Things Take Time" e "Back to the Old House"; o *cover* de TWINKLE de "Golden Lights"; a gravação original de 12 polegadas de "Stretch out and Wait" (diferente da versão com outra mixagem de The World won't Listen). Aqueles mais atentos também podem ter detectado uma mixagem um pouco diferente de "You Just Haven't Earned it yet, Baby".

"Houve certa confusão com as duas compilações", admite Marr, "mas estou muito feliz com o Louder Than Bombs porque foi muito importante para os fãs americanos. Era esse o objetivo, na verdade. Nesse aspecto, foi um grande lançamento, importante para nós como grupo". Apesar de Morrissey condenar o marketing do lançamento da coletânea no Reino Unido (expressando seu arrependimento por não ter "dado a ele um título melhor"), isso não impediu que ele, mais tarde, citasse a imagem de capa da dramaturga Shelagh Delaney como sua capa favorita dos Smiths. "Isso diz tudo, na verdade", observou. "Salford, esforço, cigarros, desacordos, angústia mental, montes de casas, telhados estragados, estradas velhas, recursos escassos, sobretudos, esgoto sem tratamento... adorável." [17, 19, 207]

“Lucky Lisp” (Morrissey/Street), Lado B de “THE LAST OF THE FAMOUS INTERNATIONAL PLAYBOYS” (1989). O título mostra que Morrissey não consegue resistir a um bom (ou talvez mau) trocadilho com uma troca de consoantes no título da canção de LEIBER E STOLLER, “Lucky Lips” (*lips*: lábios; *lisp*, ceceio), sucesso na voz de Cliff Richard que chegou ao top 5 britânico em maio de 1963. Cantando para um amigo, Morrissey prevê com animação que o problema de fala traga fama a eles, fortuna e adoração das massas, e ele chega a imaginar a si mesmo “gargarejando” com os fãs dos círculos mais altos. Uma pequena, ainda que surpreendente, obra de Morrissey, seu sintetizador pulsante proeminente não conseguiu disfarçar o fato de a melodia açucarada de Street ser uma de suas canções mais parecidas com as dos Smiths, graças à guitarra apropriadamente ressonante de Craig GANNON. [39]

Lua de Mel ao Meio-dia (Family Way, The), Filme britânico de 1966 relacionado como um dos preferidos de Morrissey; e é fonte da capa do single dos Smiths “I STARTED SOMETHING I COULDN’T FINISH”, com Avril ANGERS. Baseado na peça de Bill Naughton, *All in Good Time*, a produção é ambientada em uma cidade operária provinciana no norte (filmada em Bolton) e gira em torno dos recém-casados Hywel Bennett e Hayley Mills, que são ludibriados na lua de mel e forçados a se hospedar com os pais do noivo, interpretados por alguns dos atores preferidos de Morrissey, John MILLS e Marjorie RHODES. A demora do casal em consumir o casamento cria um escândalo local, a base da comédia.

Lua de Mel ao Meio-dia aborda diversos temas importantes das letras de Morrissey, desde a falta de esperança no casamento à ansiedade sexual, passando pelo relacionamento desgastado entre pai e filho. Também há uma subtrama subentendida de homossexualidade reprimida no papel de John Mills. Sua interpretação foi brilhante, um homem típico e conservador do norte até começar a sentir saudade de seu “melhor amigo, Billy”, por quem estava visivelmente apaixonado. Alguns diálogos do filme coincidem com indagações nas letras de Morrissey: na cena mais

famosa, na qual o irmão adolescente de Bennett, Murray Head, perturba Hayley Mills, nua na banheira, ele diz a ela: "let me know if you need a back scrubber" ("é só chamar se precisar de alguém para esfregar suas costas" ("HALF A PERSON")); mais tarde no filme, a preocupação de Anger com a filha faz com que diga com um suspiro cansado o título de uma faixa de RINGLEADER OF THE TORMENTORS: "I just want to see the girl happy" ("Só quero ver a menina feliz").

Outro fotograma do filme com Murray Head foi usado no single importado europeu dos Smiths de "STOP ME IF YOU THINK YOU'VE HEARD THIS ONE BEFORE". Head originalmente cantaria a canção-tema, "Someday Soon", mas seus esforços foram vencidos quando Paul McCartney concordou em compor a trilha sonora do filme no ápice da fama dos BEATLES. Head confessou ter se "apaixonado totalmente" por Hayley Mills no *set* de filmagens, apesar de ela, para decepção dele, ter se interessado pelo diretor Roy Boulting. Durante as filmagens, a maior parte do elenco se hospedou em Manchester onde, de acordo com Head, ele e Bennett certa vez cometeram o erro de passear por Moss Side e foram assaltados à mão armada por dois bandidos de Rusholme. Utilizando suas capacidades de interpretação, eles escaparam de ser esfaqueados fingindo que Bennett, que usava óculos escuros, era cego. [9, 168, 175, 502]

Ludus, ver STERLING, Linder.

Lulu, "Aquela coisinha cheia de energia da Escócia" (de acordo com o encarte da compilação dela de 1971, *The Most of Lulu*) teve alguns sucessos nos anos 1960 que Morrissey confessou adorar. "Preciso de terapia?", perguntou ele.

Nascida Marie McDonald McLaughlin Lawrie, Lulu se tornou um sucesso da noite para o dia aos 15 anos com seu *cover* gutural de "Shout", dos Isley Brothers (7o lugar em junho de 1964). Originalmente vocalista da banda de R&B The Luvvers, logo ela

entrou em um território pop mais *mainstream* com o produtor Mickie Most. Entre as favoritas de Morrissey estão: "The Boat that I Row", de 1967 ("[Lulu] dizendo ao mundo, 'Você não vai me mudar. Esta sou eu. Aceite-me como sou'"); seu lado B, "Dreary Days and Nights"; "I'm a Tiger", de 1968 ("bobagem genial") e sua canção do EUROVISION de 1969, "Boom Bang-a-Bang", que ele incluiria em suas fitas de intervalos dos shows de 1991 apesar de considerá-lo "um disco que poderia nunca ter sido gravado, mas tem inteligência, tem arte". Em carta de 1980 a seu amigo de correspondência Robert MACKIE, Morrissey também confessou estar "apaixonado" pela canção-tema de Lulu no filme *Ao Mestre, com Carinho*, de 1967, que mais tarde ele diria ser um de seus preferidos. Em 1991, Morrissey fez um pedido aos produtores do *Especial de 30 Anos da Anistia Internacional*, da IVT, para que Lulu anunciasse a apresentação dele de "WE HATE IT WHEN OUR FRIENDS BECOME SUCCESSFUL"; ela não estava disponível, por isso a ex-apresentadora do *Ready Steady Go!* e ícone dos anos 1960 Cathy McGowan tomou seu lugar. Por coincidência, a irmã mais nova de Lulu, Edwina Lawrie, foi a apresentadora do programa de televisão infantil *Datarun*, no qual os Smiths participaram em abril de 1984, quando foram "entrevistados" pelos alunos da escola do ensino fundamental de Morrissey, a St. Wilfred's. [227, 290, 334, 443, 556]

Lypsinka, Nome artístico do ator e *drag queen* John Epperson, a quem Morrissey descreveu como um "completo gênio". Epperson criou Lypsinka em 1988, transformando a si mesmo em uma estrela glamourosa (seguindo os moldes da "fantabulosa" Dolores Gray) e dublando as gravações antigas do programa entre diálogos do cinema muito bem editados, de estrelas como Joan Crawford e Gloria Swanson. Morrissey convidou Epperson para apresentar o show *Lypsinka! The Boxed Set* durante o festival MELTDOWN de 2004 e mais tarde incluiu um vídeo dele dublando uma cantora de cabaré de Vegas cantando "The Twelve Daze of Christmas", de Fay McKay em sua primeira montagem de vídeos de intervalo de show, no fim de 2006. Fora dos palcos, Epperson tem muito interesse, assim como Morrissey, por curiosidades a respeito de Hollywood e fez uma

excelente narração da edição especial em DVD de 2006 de um dos filmes de Bette DAVIS preferidos de Morrissey: *O que Terá Acontecido a Baby Jane?* [190, 436, 562]

[31](#). A respeito de "The Lazy Sunbathers", é preciso pôr fim a um rumor persistente, mas totalmente equivocado, de que o título tem relação com George Formby. Esse bizarro rumor começa e termina com o autor David Bret. Em seu livro de 1994 *Morrissey: Landscapes of the Mind*, Bret sugeriu que a canção lembrava os sentimentos de Marlene Dietrich a respeito de artistas que não deram apoio à Segunda Guerra Mundial. Cinco anos mais tarde, Bret escreveu *George Formby: a Troubled Genius*, no qual ele considerou a atitude de Formby em relação a artistas que evitaram tomar parte no conflito como parecida com a de Dietrich. De modo confuso, dessa vez ele citou "lazy sunbathers" como uma frase direta de Dietrich, algo que ele não havia feito em seu livro anterior, sobre Morrissey. Para complicar as coisas ainda mais, tanto o *Guardian* como o *Daily Telegraph* avaliaram *A Troubled Genius* atribuindo equivocadamente "lazy sunbathers" a Formby. Se Formby já usou o termo "lazy sunbathers", ninguém, nem Bret, apresentou provas escritas, visuais ou gravadas de tal citação. Ainda que provas pudessem ser encontradas para apoiar essa teoria, ainda assim não temos como explicar como Morrissey, no verão de 1993, gravaria uma canção inspirado por uma frase de George Formby tão obscura que ainda não tinha sido divulgada por escrito. Infelizmente, isso não impediu os outros de repetirem como papagaios a crença idiossincrática de Bret de que "The Lazy Sunbathers", de Morrissey, é um tipo de homenagem a Formby. Não é.

m

MacColl, Kirsty, Cantora e compositora de Croydon, amiga dos Smiths muito adorada e que deixou muita saudade. MacColl fez o *backing vocal* na canção de 1986 "Ask" e em seu lado B, "GOLDEN LIGHTS". Depois dos Smiths, ela trabalhou por muito tempo com Johnny Marr e também fez vocais de apoio no sucesso solo de Morrissey de 1989 "INTERESTING DRUG". Morrissey a descreveria como "de uma suprema originalidade, apesar de – até onde eu sei – não ser uma das Supremes originais". Enquanto passava férias no México em dezembro de 2000, MacColl foi morta por um condutor de lancha imprudente; a campanha para levar o culpado à Justiça continua até hoje.

Filha do cantor *folk* e dramaturgo nascido em Salford Ewan MacColl – que, com sua primeira esposa, Joan Littlewood, ajudou a fundar a Theatre Workshop, empresa que mais tarde montou a primeira produção de Shelagh DELANEY, *Um Gosto de Mel* –, ela foi criada em Croydon com a mãe, Jean, e um irmão mais velho, Hamish. Com o pseudônimo punk "Mandy Doubt", MacColl fez sua estreia com um disco de vinil em 1978 como *backing vocal* no The Drug Addix, que lançou apenas um EP pela Chiswick (carro-chefe: "Gay Boys in Bondage"). Seu primeiro como Kirsty MacColl veio em junho de 1979, com o single da Stiff Records, "They Don't Know", um pedido terno de amor idealista que fazia lembrar as Shangri-Las. Apesar de não ter entrado na parada, quatro anos depois, Tracey Ullman, comedianta que se tornou cantora, colocaria a canção na segunda posição da parada em outubro de 1983, oferecendo um incentivo forte à carreira de MacColl, que na época repousava apenas sobre um único sucesso de sua carreira de cantora de rock country, "There's a Guy Works Down the Chip Shop Swears he's Elvis" (14o lugar em julho de 1981).

Uma transformação pop de "A New England", de Billy BRAGG, produzida por seu marido Steve LILLYWHITE, a levou ao 7o lugar em

fevereiro de 1985 e seria seu maior sucesso solo. Bragg prolongou sua canção para MacColl com mais dois versos extras (depois da morte dela, Bragg em seus shows sempre que a interpreta inclui os "versos extra de Kirsty" como forma de homenageá-la). MacColl e Bragg trabalharam juntos posteriormente nos discos dele *Talking with the Taxman about Poetry* (1986) e *Don't try this at Home* (1991), e nos dois houve a participação de Johnny Marr.

MacColl trabalhou com os Smiths pela primeira vez em 1985, convidada para fazer o *backing vocal* em uma primeira versão de "BIGMOUTH STRIKES AGAIN", mas sua performance seria substituída por outra voz de Morrissey, creditada no encarte para uma certa "Ann COATES". No ano seguinte, ela foi chamada novamente para cantar em "Ask" e "Golden Lights". Marr em especial era amigo próximo de MacColl e sempre dormia na casa dela em Londres, perto de Shepherds Bush, nos últimos anos dos Smiths. Conseqüentemente, foi Marr que a batizou de "Electric Landlady" – um trocadilho com "Electric Ladyland", de Jimi Hendrix, apelido mais tarde usado como título de seu terceiro disco solo. MacColl e Marr também trabalharam juntos no disco *Naked*, do Talking Heads, de 1988, produzido por Lillywhite.

A imortalidade de MacColl está garantida, no mínimo, por "Fairytale of New York", seu dueto de 1987 com os Pogues, no qual ela cantou com o "mendigo" Shane MacGowan para criar um vaivém alegre entre o sentimento inebriante e o poder poético. Apenas os Pet Shop Boys impediram que a canção chegasse ao 1o lugar no Natal daquele ano. Estimulada pelo sucesso de "Fairytale", MacColl retomou a carreira solo e lançou seu segundo álbum solo, *Kite*, em abril de 1989. Além de tocar nele seu *cover* de sucesso "Days", dos Kinks (12o lugar em agosto de 1989), Marr foi seu parceiro em duas faixas, "The End of a Perfect Day" e "You and me Baby". O primeiro single do álbum, "Free World", tinha no lado B um *cover* dos Smiths, "YOU JUST HAVEN'T EARNED IT YET, BABY". Vale a pena ressaltar que no vácuo inicial pós-Smiths, em meio a todas as fofocas de problemas entre Morrissey e Marr, MacColl foi a única pessoa a trabalhar com os dois ao mesmo tempo: *Kite*, com a colaboração de Marr, e "Interesting Drug", de Morrissey, foram lançados no mesmo mês.

Electric Landlady, de 1991, contava com mais duas canções de MacColl/Marr, o single "Walking Down Madison" e "Children of the Revolution" e outra, "Can't Stop Killing you" (que Marr também produziu), entrou em Titanic Days, de 1994. A maior parte desse álbum foi escrita em conjunto com o parceiro de longa data de MacColl Mark NEVIN, usando música que ele havia preparado com Morrissey em mente durante os estágios da demo de YOUR ARSENAL. Uma dessas, "Soho Square", mais tarde inspiraria os fãs a dedicarem um banco de praça à lembrança de Kirsty no local descrito na canção. Titanic Days coincidiu com o fim do casamento de MacColl e Lillywhite, fato documentado nas letras, e o ex-marido, nessa época, era o novo produtor de Morrissey.

A descoberta da música cubana por MacColl resultou no disco de influência latina de 2000, Tropical Brainstorm, incluindo "Treachery", parceria com Graham Gouldman, ex-10cc, autor de "EAST WEST", do Herman's Hermits. Sucesso de crítica, este foi seu último disco. Na segunda semana de dezembro de 2000, MacColl, seu novo parceiro, o músico James Knight, e seus dois filhos com Lillywhite, Louis e Jamie, foram passar as férias de inverno em Cozumel, no México. No dia 18 de dezembro, Kirsty e os filhos estavam mergulhando em uma área proibida para embarcações, uma regra que o milionário Guillermo Gonzalez Nova e sua família ignoraram. Foi a lancha de Gonzalez Nova que matou Kirsty. Ela morreu salvando a vida de seu filho, que estava originalmente no caminho da lancha. "Ela é insubstituível para mim", lamentou Morrissey, que, sentindo-se culpado, disse tê-la incentivado a ir ao México depois da turnê naquele país, no começo de 2000. Em setembro de 2002, um tributo no Royal Festival Hall, em Londres, celebrou a vida e o trabalho de MacColl, resultando em uma reunião, por acaso, de três parceiros musicais de Morrissey: Marr, Nevin e o amigo de MacColl, Boz BOORER. Todos eles dividiram o mesmo palco durante o bis final de "There's a Guy Works Down the Chip Shop".

A tragédia da morte de Kirsty e o fracasso das autoridades mexicanas em fazer os responsáveis responderem na Justiça pelo crime são explicados com muita dignidade pela mãe dela, Jean MacColl, em *Sun on the Water*, de 2008, um livro triste que

nenhuma mãe deveria precisar escrever. Apesar de o milionário Gonzalez Nova ser o capitão da embarcação, foi seu ajudante pobre e inexperiente José Cen Yam que foi condenado em seu lugar. Inacreditavelmente, Cen Yam conseguiu se livrar da cadeia após pagar uma fiança de cerca de £61.

Quando perguntaram a Gonzalez No-va sobre o acidente, ele disse que a embarcação não tinha nem entrado em uma zona restrita. Mesmo depois de o barco ter atropelado e matado Kirsty MacColl, Gonzalez Nova não ofereceu ajuda aos filhos dela, que nadavam em meio ao sangue da mãe. Foi por esses motivos que a campanha Justice for Kirsty foi estabelecida com o objetivo de levantar fundos e aumentar a consciência da população de modo que a memória de Kirsty MacColl seja honrada com a condenação daqueles cuja negligência egoísta causou sua morte aos 41 anos. Para obter mais detalhes a respeito da história da campanha e informações sobre como oferecer ajuda, por favor, visite o site www.justiceforkirsty.org. [18, 22, 115, 332]

Mackenzie, Billy, Líder afetado e imprevisível do grupo pop dos anos 1980 The Associates. Tornou-se amigo de Morrissey aproximadamente em 1984 e provavelmente inspirou a canção dos Smiths "WILLIAM, IT WAS REALLY NOTHING", escrita durante aquele período.

Uma apresentação de Mackenzie adequada e emocionante foi feita por Bono no prefácio da biografia autorizada escrita por Tom Doyle, *The Glamour Chase*: "Uma bola de luz e coragem, Billy era um esteta... Caruso em um balão de oxigênio... quando o mundo estava marrom, preto ou cáqui e a capa de chuva era vagabunda, Billy era ultravioleta, ultrailuminado, ultratudo, menos ultracalmo."

Nascido em Dundee em 1957, Mackenzie formou o The Associates no fim dos anos 1970 com o tecladista e guitarrista Alan Rankine, unidos pelo amor por trilhas sonoras de filmes, pelo pop barroco dos anos 1960, pelos cantores românticos clássicos e, acima de qualquer coisa, por David BOWIE. O single independente de estreia da dupla, em 1979, foi um *cover* do sucesso mais recente de Bowie, "Boys Keep Swinging", gravado sem autorização.

Em 1980, os Associates eram vistos como parte do grupo de bandas pós-punk de Edimburgo da época, apesar de, como seu álbum de estreia de 1980, *The Affectionate Punch*, demonstrou claramente, o som deles ser extremamente elegante, e os vocais histriônicos de MacKenzie em especial, algo anômalo na *new wave* britânica. Eles seguiram em frente com uma série de singles cada vez mais descompromissados – alguns magníficos (“White Car in Germany”), outros apenas títulos maravilhosos (“Tell me Easter’s on Friday”) – até acertarem em cheio no mundo pop com a emocionante “Party Fears Two”, o maior sucesso de MacKenzie (9o lugar da parada em março de 1982), ótima canção levada por um vocal teatral a novos ápices de histeria regada a álcool e a pratos quebrados. O fato de ele apresentar a canção em horário nobre vestido como um piloto de avião ou com boina e sobretudo no *TOP OF THE POPS* deu à sua apresentação uma qualidade extra inexplicável de astro. Os Associates lançaram mais dois sucessos, “Club Country” (13o lugar da parada em junho de 1982) e “18 Carat Love Affair” (um lado A duplo com um *cover* de “Love Hangover”, de Diana Ross, posição 21, agosto de 1982). Infelizmente, o garboso porém secretamente inseguro MacKenzie não estava preparado para o sucesso. Com receio do futuro e dos riscos do que MacKenzie mais tarde se referiu como “frenesi de cocaína”, Rankine deixou o grupo.

Quando Mackenzie entrou em contato com Morrissey na primavera de 1984, estava trabalhando na produção de *Perhaps*, o álbum de 1985 lançado com o título de *The Associates*, um nome que ele agora levava sozinho; é possível que a ponte entre eles tenha sido o amigo em comum e jornalista Jim Shelley, que havia entrevistado os dois para a revista *Blitz* naquela mesma primavera. “[Billy] enviou uma fita para mim de suas novas gravações, dia desses”, disse Morrissey a um fanzine. “Parece que ele gosta dos Smiths.” Um encontro foi rapidamente marcado no apartamento dele em Kensington, onde parece que os dois “passaram horas procurando algo em comum... mas, no fim, não encontraram nada”. Morrissey descreveu MacKenzie como “Muito, muito inconstante. E indescritível. Ele mais parecia um redemoinho. Simplesmente entrava em um lugar e parecia que estava em toda parte. Seria um

estudo fascinante, mas um estudo, creio, que me deixaria meio tonto se fosse algo muito frequente”.

Como a homossexualidade de MacKenzie não era segredo para a imprensa, muitas pessoas logo chegaram a uma conclusão precipitada a respeito da natureza do rápido relacionamento deles, aumentando os rumores que sustentavam a teoria popular de que “William, it was Really Nothing” seria uma mensagem em código para o cantor dos Associates. Se o título de fato tiver alguma conexão com MacKenzie, provavelmente se refere ao fato de ele ter afanado um dos livros de James DEAN pertencente a Morrissey durante o tão comentado encontro. “Ele foi embora com o livro, fato que me causa muita ansiedade”, disse ele. “Fiquei sem saber o que dizer. Observei quando ele saiu. Não era o meu livro preferido, mas essas coisas são sagradas. Mas Billy tem um certo ar travesso incontrolável. Acho que é assim mesmo que ele quer ser visto.”

Apenas em 1993, depois de se reunir com Rankine, que MacKenzie abordou o rumor com a música que faz uma brincadeira com o título da canção dos Smiths, “Stephen, you’re Really Something”, uma homenagem de *glam* rock incomum.³² Infelizmente, a canção só foi lançada em 2000, três anos depois de MacKenzie ter cometido suicídio aos 39 anos. Nos últimos anos de sua vida, o cantor lutou contra uma depressão quando sua carreira se tornou uma sequência cada vez mais irregular de parcerias, participações especiais e decepções contratuais. A morte da mãe dele em 1996 parece ter sido a última gota. No dia 22 de janeiro de 1997, ele tomou uma dose fatal de antidepressivos no jardim da casa de seu pai, perto de sua cidade natal, Dundee. [204, 263, 267, 304]

Mackie, Robert, Fã de BOWIE de Glasgow que foi amigo de correspondência de Morrissey por pouco mais de um ano, entre o outono de 1980 e o inverno de 1981. Apesar de Morrissey ter se correspondido com muitas pessoas, Mackie foi o único a mostrar ao mundo as cartas trocadas. Em 1992, Mackie reproduziu as correspondências em um fanzine de 44 páginas em tamanho A5, *Words by Morrissey*. As cartas de Mackie, desde então, se tornaram documentos semimitológicos de grande interesse para fãs e

biógrafos, oferecendo uma análise fascinante dos anos anteriores à chegada de Marr para formar os Smiths.

Words by Morrissey traz nove cartas no total; infelizmente, as respostas de Mackie, das quais provavelmente nunca fez cópias, não estão incluídas. A primeira, sem data, mas presumidamente do fim de setembro/começo de outubro de 1980, é a resposta curta de Morrissey a um anúncio pessoal que Mackie havia publicado na *Sounds*.³³ Ela foi escrita no verso de uma imagem fotocopiada de James DEAN, com Morrissey fazendo um jogo de palavras com o sucesso recente de Bowie "Ashes to Ashes" em sua assinatura: "I'm unhappy, hope you're unhappy too" ("Estou infeliz, espero que você esteja infeliz também"). Depois, vemos mais duas cartas, com data de 13 de outubro (começando com "Dear Paganini" e assinada como "Natalie Wood") e 22 de outubro ("Dear Sir Laurence", assinada "Oscar"). Uma quarta está sem data, mas deve ser de novembro de 1980 ("Dear Tugboat Annie" – um nome retirado de um filme mencionado no livro *POPCORN VENUS*, de Marjorie Rosen – e assinado "Ronald Reagan"). As cartas cinco e seis são de 4 e 10 de dezembro (ambas endereçadas a "Dear Robert/Rab" e assinadas "Steven"). As últimas três são do decorrer de 1981 – 15 de março, uma sem data e a última de 10 de dezembro, acompanhada de um cartão postal de Clark Gable com um verso da música "Ici les Enfants", do THE MONOCHROME SET. A carta final é especialmente interessante quando nos lembramos de que ela foi escrita aproximadamente seis meses antes de Marr entrar na vida de Morrissey. A redação, tanto na caligrafia como no conteúdo, é de uma alma desesperada desistindo rapidamente da esperança, terminando com a conclusão triste e inspirada em Wilde de que "a vida é uma coisa terrível, terrível, Robert" ("life is a terrible, terrible thing, Robert").

Apesar de terem sido transcritas na internet, o fanzine original de Mackie é muito melhor devido à reprodução fiel da caligrafia de Morrissey, passando de um texto simples não cursivo à familiar caligrafia de criança que ele mostrou nos Smiths, e os diversos rabiscos à la COCTEAU, possivelmente influência da amiga Linder STERLING. O fanzine também traz fotocópias de capas de discos que Morrissey usava para escrever, incluindo Before and After Science,

de Brian ENO, "My Cherry is in Sherry", do Ludus, Love Zombies, do The Monochrome Set, Desertshore, de NICO, e "Orgasm Addict" (com *design* de Linder), dos BUZZCOCKS, além de uma embalagem da barra de chocolate da Hershey's (possivelmente um *souvenir* de sua visita a parentes nos Estados Unidos) e duas fotos raras de cabines fotográficas.

Uma minoria de descrentes têm questionado a autenticidade das cartas de Mackie, mas elas são verdadeiras. As referências ao que ele escutava e via na época são surpreendentemente coerentes com as seleções de músicas de intervalo e arte de encartes, citando, entre outros, os NEW YORK DOLLS, JOBRIATH, Sandie SHAW, Cilla BLACK, George FORMBY e o futuro astro de capa de STRANGEWAYS, Richard DAVALOS. Além disso, sua inteligência e suas críticas, aos 21 anos, são totalmente coerentes com as do Morrissey mais velho. Um dos aspectos mais engraçados das cartas de Mackie é o prazer quase sádico que Morrissey sente em ridicularizar seu amigo de correspondência: "Obrigado por sua carta que não tinha absolutamente nada a ver com a língua inglesa como a conhecemos"; "Obrigado por sua foto, foi útil até a chegada do encanador"; e "Acho que você se masturba vendo fotos da Anna Ford. A sua *cara*". Tais comentários não impediram Mackie de viajar de ônibus para visitar Morrissey na primavera de 1981. Depois de passarem uma tarde comprando artigos de papelaria e roupas, Morrissey levou Mackie a um bar da região com uma atendente travesti, e Morrissey declarou que "preferiria ser fascinante a ter uma renda fixa".

Morrissey nunca comentou sobre as cartas de Mackie, distribuídas sem seu consentimento, mas podemos dizer que ele não ficou nem um pouco feliz por elas terem caído em domínio público. Apesar disso, além da revelação, feita de próprio punho, de que em dezembro de 1980 ele tinha uma namorada (ver Annalisa JABLONSKA) e que os "dois eram bissexuais", as cartas a Mackie, profundamente interessantes e muito divertidas, não têm nenhum grande escândalo desabonador. Pelo contrário, elas apenas confirmam que mesmo aos 21 anos, em seu quarto, escrevendo "Tenho certeza de que existem grupos piores do que o Duran Duran, mas não consigo pensar em

nenhum, por mais que tente”, Morrissey já estava aperfeiçoando a arte de ser Morrissey. [334]

Madness, Depois do afastamento de Morrissey de seu parceiro musical Stephen STREET, em agosto de 1989, ele começou a trabalhar com os produtores Clive LANGER e Alan Winstanley, mais conhecidos por seus trabalhos com o grupo inglês de ska/pop Madness. Nos dois anos seguintes, os mundos até então distantes de Morrissey e do Madness colidiriam quando o cantor começou a elogiar o grupo na imprensa e contou com a colaboração de diversos de seus integrantes em seus discos solo.

“Eu era muito fã do Madness há um ano”, admitiu Morrissey na época. “Principalmente pelo senso de diversão perversa que eles tinham. Nunca vi os discos como pop comum. Eu gostava muito de sua peculiaridade. As pessoas dizem que é *music hall*, e eu acho que é verdade.”

Formado em Camden Town com o nome de The North London Invaders, resolveram mudar para Madness por causa de um ska de 1963 do jamaicano Prince Buster, tema do single de estreia deles em 1979 pela 2 Tone, e seu primeiro sucesso no top 20, “The Prince”. Nos quatro anos seguintes, todos, exceto um dos 16 singles deles no Reino Unido entraram no top 10, desde o *cover* com alucinada pegada *SKINHEAD* de “One Step Beyond”³⁴, de Buster, às sátiras sociopolíticas sobre educação (“Baggy Trousers”), sobre sexo interracial (“Embarrassment”) e contracepção (a única a alcançar o 1o lugar da parada, em maio de 1982, “House of Fun”). Seus vídeos criativos e a imagem de caras durões de desenho animado ajudaram a tornar o Madness um dos grupos mais bem-sucedidos do Reino Unido da década. Seu momento de maior sucesso, porém, já tinha passado quando os Smiths surgiram no fim de 1983, e eles se separaram em 1987.³⁵

O Madness não estava na ativa quando Morrissey começou a trabalhar com Langer e com Winstanley, cuja produção de seu single de 1990 “PICCADILLY PALACE” provocaria comparações da crítica com o trabalho anterior dos dois. A canção mencionada também contou com a primeira participação especial de um membro do Madness em

um disco de Morrissey: os vocais do vocalista da banda, Suggs (cujo nome verdadeiro é Graham McPherson), que também pode ser ouvido em seu lado B, "GET OFF THE STAGE". Na época de seu lançamento, Morrissey havia começado a gravar KILL UNCLE com o baixista do Madness, Mark Bedford, também conhecido como "Bedders", que tocava em todos os discos dele até o single de 1991 "MY LOVE LIFE".

A pessoa do Madness mais próxima de Morrissey era o vocalista de apoio e dançarino Cathal SMYTH, que ele sondou como um possível empresário e também o convidou para acrescentar harmonias vocais em seu *cover* de "THAT'S ENTERTAINMENT", do The Jam. Imagens de Smyth no vídeo do single do Madness de 1982 "Cardiac Arrest" foram usadas no promo de "WE HATE IT WHEN OUR FRIENDS BECOME SUCCESSFUL". Smyth também confessou ser o homenageado de "YOU'RE THE ONE FOR ME, FATTY".

A ligação de Morrissey com o grupo terminaria depois do festival Madstock em agosto de 1992, evento de dois dias em um fim de semana no Finsbury Park, em Londres, para comemorar a volta do Madness, quando Morrissey, é de conhecimento comum, abortou sua participação no primeiro dia depois que uma minoria hostil do público arremessou objetos no palco. O incidente se tornou o trampolim de falsas afirmações de racismo feitas pela imprensa, que assombraram Morrissey durante toda a década seguinte (ver *NME* e RACISMO). Em 1993, Suggs demonstrou sua lealdade a Morrissey fazendo um *cover* de "SUEDEHEAD" no *The Danny Baker Show*, da Bbc, também improvisando um trecho da letra de "OUR FRANK". [1, 15, 22, 36, 226, 445]

mãe (de Morrissey), Ver FAMÍLIA.

Magazine, ver DEVOTO, Howard.

Magnani, Anna, Estrela de cinema italiana, citada em "YOU HAVE KILLED ME". Magnani ganhou fama em *Roma, Cidade Aberta* (1945), de Roberto Rossellini, o primeiro filme do neo realismo italiano de

sucesso internacional. Mais tarde, ela foi para Hollywood e ganhou um Oscar por *A Rosa Tatuada*, de 1955, e ganhou a admiração de grandes atrizes do templo do cinema, como Bette DAVIS, a quem visitou certa vez no hospital. “Não podia ter ficado mais emocionada”, disse Davis, descrevendo Magnani como “tão vívida quanto seu belo país, tão explosiva quanto uma criança feliz”, observando também que “seus olhos já viram tragédias”.

Vinte anos antes de “You Have Killed me”, em 1985, Magnani foi citada por Pat PHOENIX quando Morrissey a entrevistou para a revista *Blitz*. “Anna Magnani tinha o que eu chamaria de sexualidade na força de sua paixão, e eu me refiro à paixão pela *vida*”, disse Phoenix. “Ela estava viva, e vivendo, e parecia que você podia correr até seus seios que ela iria abraçá-lo.” O interesse de Morrissey em Magnani surgiu com o filme *Mamma Roma*, de 1962, seu favorito do diretor Pier Paolo PASOLINI, mencionado na mesma canção. [181, 213, 298, 527]

Maker, James, Cantor e compositor londrino, amigo de Morrissey desde o fim dos anos 1970. Maker também dançou no palco com os Smiths nos primeiros dois shows deles e mais tarde formou o próprio grupo, Raymonde, cuja canção “NO ONE CAN HOLD A CANDLE TO YOU” foi interpretada por Morrissey em 2004.

Obcecado como Morrissey pelos NEW YORK DOLLS (que, segundo ele, guardava mais do que uma simples semelhança com James DEAN), Maker, de 17 anos, entrou em contato com Morrissey, de 18, pela primeira vez em setembro de 1977 depois de ler seus elogios rasgados aos Dolls nas páginas de cartas da *NME*. Ali pegou seu endereço e, com a telefonista, obteve seu número de telefone. Depois do primeiro telefonema, Maker pegou o trem de Londres para Manchester, no fim de semana seguinte, para conhecê-lo pessoalmente. A viagem foi memorável por todos os motivos errados quando Morrissey (parecendo um “RAMONE intelectual) e Maker (com um chapéu-coco) foram expulsos do centro da cidade por uma gangue de “monstros bebedores de cerveja”. Os relatos de ambos

do que Morrissey chamou de “a pior noite da minha vida”, e Maker, sua “Manchester Chainsaw Mascara” (trocadilho com o filme “The Texas Chainsaw Massacre”, *O Massacre da Serra Elétrica*, usando a palavra *maskara*, rímel em inglês) se encaixam em todos os detalhes. Os novos amigos foram perseguidos depois que deixaram um restaurante e acabaram se abrigando em um ônibus, onde Maker tomou a tola decisão de atirar moedas pela janela em seus perseguidores. “De repente, as portas de emergência se abriram e uns caras com braços enormes e tatuados entraram correndo”, lembrou Morrissey. “Foi como no filme *Laranja Mecânica*. Recusando-se a sair do ônibus por questão de segurança, eles acabaram sozinhos perto da pradaria, e bateram à porta de uma casa onde um “Teddy Boy decrépito” disse não ter telefone. “Tivemos de voltar andando para Manchester”, disse Morrissey. “Levamos sete horas. Chegamos à minha casa, finalmente, perto das cinco da manhã, escutamos o disco *Horses*, de PATTI SMITH, e choramos na cama. Essa é, em resumo para você, a minha juventude.”

Apesar do drama e dos problemas daquele primeiro encontro, a amizade de Morrissey e Maker se intensificou nos anos seguintes. Morrissey visitava Maker (a quem ele sempre se referia como “Jimmy”) em seu apartamento em Peckham, onde, entre outras coisas, eles ficavam sentados à procura de discos voadores. Maker também ganhou uma dedicatória especial no livro de Morrissey de 1981, *The New York Dolls*: “Para Jimmy, que vive o livro”. Quando Morrissey conheceu Marr e formou os Smiths no verão de 1982, ele manteve Maker informado sobre o progresso feito, enviando fitas cassetes e convidando-o a Manchester para assistir a alguns de seus primeiros ensaios.

A convite de Morrissey, Maker participou da estreia ao vivo deles no Ritz, de Manchester, no dia 4 de outubro de 1982, como parte de um show de moda de estudantes/músicos chamado “An Evening of Pure Pleasure”, que tinha como atração principal a banda de pop/jazz *Blue Rondo à la Turk*. Maker também apresentou o grupo em francês: “J’ai l’honneur de vous introduire The Smiths. Je crois qu’ils vont faire BOUM ici – et je suis certain que leur musique vous

sera fascinant” (“É uma honra apresentar os Smiths. Acredito que eles farão um ESCARCÉU aqui – e sei que vocês vão adorar a música deles”).

“Acho que já se sabia que eu ia *improvisar*”, disse Maker, que dançou ao lado dos Smiths com femininos escarpins pretos, chacoalhando maracas e fazendo gestos “bizarros” com as mãos. “Não conversamos sobre o que eu faria no palco. Minha participação não foi planejada. Morrissey queria que eu aparecesse nos primeiros shows, e concordei. Johnny sempre foi afável comigo. Rourke raramente falava e Joyce, pelo que eu sentia, era fortemente contrário. Nunca perguntei a opinião de ninguém, e ninguém deu opinião.”

Maker apareceu apenas mais uma vez com os Smiths, no show seguinte deles no Manhattan, em Manchester, em janeiro de 1983. Um pouco depois, Morrissey telefonou para Maker em Londres. “Ele contou uma conversa que Joe [Moss], empresário do grupo na época, teve com eles”, explicou Maker. “Foi mais ou menos assim: ‘Não pode haver dois vocalistas em uma banda’. Pensando bem, ele estava certo. Minha participação com eles era bem supérflua, na verdade. E eu teria sido o primeiro a concordar com isso. Não era problema. Foi uma boa decisão. Nunca fiz parte dos Smiths. E não queria fazer. Eu tinha 21 anos. As maracas e as dancinhas *a go-go* foram só uma diversão temporária. Eu tinha outros planos e continuei a tocá-los.”

Tais planos renderam o Raymonde, grupo que ele formou com o guitarrista Phil Huish, e escolheram esse nome por causa do arranjador de Dusty Springfield, Ivor Raymonde. O single frenético de estreia de 1986, também “Raymonde”, foi um aperitivo dos momentos histriônicos que viriam e apresentava o distinto vibrato de Maker, que ficava entre os de Pete BURNS e Ian Astbury, do Cult. Com um *cover* de “These Boots are Made for Walking”, de NANCY SINATRA, no lado B, a mensagem de Maker no encarte do disco ofereceu mais provas da fixação que ele e Morrissey demonstravam por óvnis. “Eu acredito em Rock, em Excitação, em Sexo. Também acredito em Velocidade, Loucura e Discos Voadores”.

O Raymonde abriu o show da última turnê dos Smiths pelo Reino Unido em outubro de 1986, e Maker se uniu a eles, embriagado, no bis na quarta noite dos shows em St. Austell, Cornualha. “Eu estava nos bastidores aquela noite, quando ouvi os acordes de ‘BIGMOUTH STRIKES AGAIN’”, explica Maker. “Espontaneidade, instinto e Remy Martin me levaram ao palco – por um breve momento – e me uni a eles. Pareceu adequado e irônico. Johnny estava sorrindo. Depois, Morrissey enviou para mim um livro de Agatha Christie chamado *Murder is Easy (É Fácil Matar)*. E então, enviei para ele um single de Sandie SHAW chamado ‘Message Understood’ (‘Recado entendido’).”

O Raymonde assinou um contrato com a Chrysalis, em 1987, e lançou seu único álbum, Babelogue. Ele recebeu esse nome por causa de uma faixa de Patti Smith, e começava com a forte “No One Can Hold a Candle to you”. Apesar de a amizade de Maker com os Smiths ter sido útil no começo, para atrair a atenção da imprensa, eles logo se tornaram um peso, pois o Raymonde foi constrangido por críticas que sempre faziam essa comparação. O single deles de 1988, “Destination Breakdown”, marcou uma mudança na direção de uma sonoridade hard rock mais pesada, parecida com a dos Dolls, e Maker deixou os cabelos crescerem bem abaixo dos ombros. Musicalmente, a banda foi o chamariz para o outro grupo dele, o RPLA, que assinou contrato com a emi e foi vendido no começo dos anos 1990 como a “primeira banda de heavy metal declaradamente gay do mundo”.

Analisando o passado, Maker admitiu que “Morrissey com certeza me influenciou no que diz respeito à nossa troca de ideias e ao fato de que, durante uma época, tínhamos muito em comum”, ainda que as trajetórias de carreira diferentes fizeram com que eles, em 2001, já não fossem mais “próximos”. Três anos depois, as coisas devem ter mudado para Morrissey não apenas fazer um *cover* da música do Raymonde em um disco e em show, mas também contratar Maker para seu próprio selo, o ATTACK RECORDS. Unido a Noko 440 (ex-parceiro de Howard DEVOTO no Luxuria), Maker lançou um single, “Born that Way”, uma confissão descarada de ter empurrado Madre Teresa em um abismo e aniquilar Sylvia Plath com uma bateria de Stooges e um híbrido de baixo. Maker, depois disso, anunciou a

finalização de sua autobiografia. Intitulada *Autofellatio*, promete revelar mais histórias interessantes a respeito da amizade com Morrissey, incluindo aquele incidente do ônibus com os monstros bebedores de cerveja nos mínimos detalhes. [16, 163, 175, 196, 357]

Maladjusted, Sexto álbum solo de Morrissey, lançado em agosto de 1997, chegou ao 8o lugar na parada britânica. Faixas: "MALADJUSTED", "ALMA MATTERS", "AMBITIOUS OUTSIDERS", "TROUBLE LOVES ME", "PAPA JACK", "AMMUNITION", "WIDE TO RECEIVE", "ROY'S KEEN", "HE CRIED", "SORROW WILL COME IN THE END" (Incluída em versões do disco fora do Reino Unido.), "SATAN REJECTED MY SOUL". Produzido por Steve LILLYWHITE.

Enquanto 1994 foi um ótimo ano para Morrissey devido ao sucesso de VAUXHALL AND I, 1995 foi um ano no qual sua carreira começou a sair irreversivelmente dos trilhos. Começou com sua primeira turnê pelo Reino Unido depois de uma pausa de dois anos, para promover a coletânea WORLD OF MORRISSEY, uma turnê que ele deveria ter feito nove meses antes para lucrar com a boa recepção de Vauxhall and I. Infelizmente, o single "BOXERS", que acompanhava o disco, nunca chegou ao top 20, destino compartilhado pelos outros três singles que Morrissey lançou em 1995. O álbum SOUTHPAW GRAMMAR previu um possível recomeço em uma nova gravadora (RCA VICTOR), mas a recepção da crítica ficou dividida, e o fato de não ter conseguido chegar à primeira posição depois de Vauxhall and I tornou-se motivo de preocupação. Mais prejudicial ainda foi a malfadada turnê de inverno no Reino Unido, na qual Morrissey abria os shows de David BOWIE, que abandonou no meio.

O efeito cumulativo desses diversos contratemplos e fracassos chegou ao ápice em 1996 – o primeiro ano desde 1982 em que Morrissey não pisou em um estúdio de gravação. Além das questões contratuais "de bastidores", o principal problema do cantor foi sua falta de confiança. Em janeiro de 1996, foi marcada a gravação de um novo EP. O produtor responsável era o ex-vocalista e guitarrista do Clash Joe Strummer, que havia ido a um dos shows de abertura na Wembley Arena na turnê Southpaw/Bowie e apareceu nos bastidores para conhecer a banda de Morrissey. Como figuras

lendárias de duas eras diferentes da música britânica, a parceria de Morrissey e Strummer era uma ideia fascinante, principalmente para o guitarrista Alain WHYTE, fã do Clash. Infelizmente, um dia antes, a gravação foi cancelada. Morrissey nunca mais teria a oportunidade de trabalhar com Strummer, que morreu de um ataque do coração em 2002, aos 50 anos.³⁶

Ocorreriam outros cancelamentos ao longo de 1996, incluindo uma grande turnê pela América do Norte e promessas da gravação de um novo álbum de estúdio naquele verão, o que não ocorreu. Por fim, Morrissey admitiu aos membros de sua banda, que estavam esperando pacientemente em permanente *standby*, que não haveria disco. Por mais frustrante que a notícia tenha sido, sua indecisão parecia totalmente justificável em face do problema maior que tomava conta de sua vida naquele momento. O processo do ex-membro dos Smiths, o baterista Mike Joyce, contra Morrissey e Marr por conta de *royalties* não pagos estava prestes a ser julgado em dezembro de 1996. O ano terminou com a derrota judicial de Morrissey, com seu caráter denigrado na decisão do juiz e com humilhação ainda maior na imprensa.

Foi com essa estrutura mental desajustada mesmo (ou, como ele diz, “com o desespero beirando o júbilo”) que o cantor voltou a seu estúdio preferido, o Hook End Manor, em janeiro de 1997, menos de um mês depois do veredicto, para gravar seu disco já muito atrasado, o sexto, originalmente batizado de *Ambitious Outsiders*. Talvez não surpreenda que o resultado final tenha sido o menos concentrado, menos satisfatório e mais artisticamente hesitante de sua carreira. “Cometi muitos erros em *Maladjusted*”, confessou ele, posteriormente. “Trabalhar com o [produtor] Steve Lillywhite pela terceira vez e assinar com um selo [Mercury] que não demonstrava interesse para mim. Diante disso, eu abaixei os braços. A imprensa estava me fuzilando, as rádios não tocavam meus discos. Comecei a duvidar. Não conseguia mais dar o melhor de mim.”

No entanto, o resultado esteve longe de ser ruim. “É claro que todos sabíamos do processo”, diz o engenheiro Danton Supple. “Mas não era um tabu enorme. Eu me lembro de Steve rindo dos comentários do juiz e fazendo piada com ele. No estúdio, com

certeza, Morrissey parecia bem-humorado.” Apesar de o PROCESSO ainda ocupar sua mente, a ira acumulada que poderia ter facilmente tomado conta de todo o disco foi liberada em apenas uma faixa, o monólogo teatral “Sorrow Will Come in the End”, considerada suficientemente litigiosa para ser retirada das versões britânicas do álbum por medo de provocar processos de difamação. Outra letra da época, “THE LEECHES GO ON REMOVING”, também falava sobre a vitória de Joyce, mas não foi lançada: a frase reapareceu mais tarde em “YOU KNOW I COULDN’T LAST” do álbum YOU ARE THE QUARRY, de 2004, um disco que lidava com os sentimentos de Morrissey a respeito do processo de modo muito mais lúcido do que Maladjusted.

O álbum em si foi, tirando esses detalhes, rotineiramente profissional, e a familiaridade em excesso com estúdio, produtor, músicos e parceiros talvez tenha sido outro fator que contribuiu para a falta de criatividade. A única diferença importante foi a entrada do baterista Spencer COBRIN na categoria “parceiros musicais”. Por ter feito aulas de piano no ano anterior, Cobrin havia começado a enviar demos para Morrissey escutar, um fator que aumentou ainda mais a rivalidade já existente entre Whyte e BOORER. “Morrissey sabia disso e acho que ele até gostava”, reflete o baixista Jonny BRIDGWOOD. “Eles competiam para ver quem teria mais músicas no disco. Morrissey gostava do fato de eles estarem desesperadamente tentando agradá-lo e ficar com a parte do leão.”

Para começar, as contribuições de Whyte e Boorer empataram, e os esforços de Cobrin foram considerados, a princípio, dignos apenas de serem lados B. Mas Maladjusted acabou sendo uma experiência amarga para Boorer, que viu o número de suas parcerias cair pela metade. Suas três baixas foram o lado B “I CAN HAVE BOTH” (substituída por “Wide to Receive”, de Cobrin, no último minuto), juntamente com a estranha e complexa “KIT” e a alegre “I KNOW WHO I LOVE”, sendo que estas últimas permanecem inéditas. Whyte, como sempre, ficou com a maior fatia do bolo, com sete músicas, contra três de Boorer e uma de Cobrin.

Com o material que tinha em mãos – uma mistura de baladas, com peças ambiciosas de orquestrações *fake* e o rock indie de guitarras de sempre –, ainda que Maladjusted nunca se tornasse um

grande álbum de Morrissey, ele poderia ter sido melhor se a lista definitiva de faixas não tivesse excluído algumas das composições de Boorer. Da mesma forma, se Morrissey tivesse esperado mais seis meses e analisado algumas das excelentes canções que gravou mais tarde para os dois singles seguintes, *poderia* ter sido um grande álbum (como a versão radicalmente mudada de 2009 deixou claro).

Mas *Maladjusted* foi um *affair* cheio de problemas e desperadamente sem qualquer sentido de coesão. Apesar de, individualmente, algumas faixas serem muito mais fortes do que as do disco anterior, *Southpaw Grammar*, de modo geral, ele pareceu um trabalho de qualidade inferior. O maior problema foi a disparidade entre seus altos e baixos, um anulando o outro para criar uma mediocridade homogênea. Se a bela "Trouble Loves me", a tocante "Alma Matters" e a formidável faixa-título mostram o melhor de Morrissey, a sem graça "Ammunition", a cômica "Papa Jack" e a imperdoável "Roy's Keen" mostram seu pior. Ao lado de pontos tão baixos, esforços notáveis, como "Wide to Receive" e "He Cried" passaram pelos ouvidos das pessoas quase despercebidas. Até mesmo a canção animada final, "Satan Rejected my Soul", de Boorer, pareceu anticlimática depois de faixas tão ruins.

Os parceiros de Morrissey podem ser responsabilizados apenas até certo ponto. Em relação às letras, *Maladjusted* é também o pior álbum do cantor: esporadicamente tocante e inteligente, mas quase sempre vago e preguiçoso. Assim, foi revelador escutá-lo falar sobre o disco e admitir: "Para mim, o mais importante sempre foram as melodias vocais, até mais do que o conteúdo lírico. Esse na verdade é o segredo da sobrevivência das canções".

Quando o disco apareceu, em agosto de 1997, em meio aos últimos dias de vida do Britpop (um mês ruim para a música de Manchester, lançado apenas dez dias antes do enorme desastre que foi *Be Here Now*, do Oasis), Morrissey havia assinado contrato com a Mercury Records, que já tinha sido a casa dos NEW YORK DOLLS. No Reino Unido, ele foi lançado pela subsidiária ISLAND, ressuscitando o *design* do selo do começo dos anos 1970 em seus queridos singles dos SPARKS e do ROXY MUSIC. Infelizmente, o vinil retrô foi o único aspecto marcante na arte do disco. O encarte do *Maladjusted* foi

horrendo. Isolado contra um fundo prateado, o cantor está agachado de calça jeans e suéter. O mais assustador é seu rosto, tamanha a falta de carisma ou expressão. Muitos anos depois, o cantor sentia muita vergonha do retrato, comparando seus cabelos aos de Tony Blair, e sua pose com a de "um cogumelo ou duende", dizendo ainda: "Parece que estou sentado no vaso sanitário chorando pra valer. Nada novo aqui, então..."

Na época de seu lançamento, Morrissey corajosamente alardeou *Maladjusted* como "um álbum perfeito que reflete exatamente o que sou hoje". Mas apesar de ele também ter dito à imprensa que aquele era o melhor disco em termos de vocais ("Tenho certeza de que tem algo a ver com o esôfago"), a maioria das entrevistas promocionais expunha seu forte pessimismo e paranoia com a posição que ocupava à época na música britânica, às vezes aparentemente querendo que o disco fracassasse. "Ele provavelmente vai afundar sem deixar vestígios", lamentou. "Não terei nenhum single de sucesso neste disco. Não venderei milhões... Há muitas pessoas que não conseguem enxergar além de Morrissey. É 'Não!' o tempo todo. 'Não vamos tocar o seu single! Não venderemos seu disco!...' Quando a maré muda, ela muda, e a menos que você tenha o vento a seu favor, não há muito o que possa fazer."

Foi típico de Morrissey prever corretamente as vendas modestas de *Maladjusted* e o desempenho ruim de seus três singles, exceto "Alma Matters" (a primeira canção dele a figurar no top 20 em três anos), e mesmo assim colocar a culpa na imprensa conspiratória e não assumir a responsabilidade pelos problemas do disco. "Parece que eu nunca me encaixo", disse ele ao explicar o "tema" principal de *Maladjusted*. "Nos anos 1980, quando a música independente/alternativa não era tocada nem ouvida, é claro que era esse o tipo de música que eu fazia. E então, quando passaram a ouvir esse gênero, certamente na Inglaterra eu virei um 'fracasso de bilheteria', por assim dizer. Então, *Maladjusted* realmente quer dizer não se encaixar."

Em relação à crítica, *Maladjusted* foi recebido com boa vontade pela maior parte da imprensa musical britânica. Só com distanciamento ele se tornou o símbolo do declínio de Morrissey nos

anos 1990, especialmente na época do lançamento de *You are the Quarry*, de 2004, quando alguns críticos julgaram necessário elogiar o “novo” Morrissey criticando o “antigo”. Na verdade, os momentos de destaque em *Maladjusted*, por mais raros que sejam, são tão bons quanto qualquer coisa que ele fez depois, pois a evolução musical de Morrissey tem sido muito modesta em termos de estilo. *Maladjusted* é um álbum fácil de tolerar, mas difícil de amar de verdade. É muito revelador que, quando saiu em turnê para promovê-lo nos Estados Unidos e na Europa no inverno de 1997, houve noites em que o *setlist* de Morrissey incluiu apenas duas faixas do álbum.

No ano seguinte, Morrissey se mudou para Los Angeles. Quando sua gravadora, a Mercury, foi comprada pela multinacional Seagram, o cantor passou “muito tempo tentando se desvencilhar” de seu contrato. Conseguiu, mas passaria cinco anos difíceis em exílio até conseguir outro. Sem planejar, com *Maladjusted* Morrissey havia feito seu último disco dos anos 1990, fechando o livro de sua vida como um artista de estúdio no século XX.

No entanto, a história de *Maladjusted* não para por aí. Mais de uma década depois, Morrissey voltou à cena desse crime e também à de Southpaw Grammar, relançando os dois discos no começo de 2009 em formatos reconfigurados, em uma tentativa intencional de corrigir os erros do passado. A versão *redux* de *Maladjusted* foi a mais radical das duas: as embaraçosas “Roy’s Keen” e “Papa Jack” foram cortadas, e os seis lados B de seus três singles foram acrescentados, juntamente com a litigiosa “Sorrow Will Come in the End”.³⁷ Também se foi a odiosa capa do “duende leprechaun”, substituída por uma foto de mais bom gosto mostrando o cantor perto da sede da instituição de caridade Alone in London, nas proximidades de King’s Cross. Ao fazer isso, Morrissey melhorou muito o que sempre foi seu trabalho mais inconsistente, mas só o tempo dirá se o novo *Maladjusted* biônico será capaz de apagar de uma vez da história todas as lembranças de seu antecessor problemático. [4, 5, 40, 56, 67, 74, 88, 161, 194, 197, 228, 567]

“Maladjusted” (Morrissey/Boorer), Do álbum MALADJUSTED (1997). Uma música de abertura impressionantemente intensa para um disco que infelizmente não conseguiu manter o mesmo nível, sua faixa-título foi salva de uma melodia muito mais “arriscada” de Boorer, que havia impressionado Morrissey com seu fim ascendente de três acordes; um lento e monstruoso “Purple Haze” que se repetia *ad inifinitum* tornou-se “Maladjusted”.

As primeiras palavras ouvidas são as de Anthony NEWLEY, sampleadas do filme de guerra britânico de 1955 *Os Sobreviventes*, a história real de uma missão dos Fuzileiros Reais para estourar um bloqueio de navios alemães usando uma equipe de canoístas treinados e armados com explosivos. A frase original era o discurso cômico de Newley a seus colegas, depois de uma briga de bar com um grupo de marinheiros liderados por Patric DOONAN: “Nesta ocasião gloriosa, da esplêndida derrota [*e total vitória sobre a Marinha Real...*]”. “É um filme de guerra masculino”, explicou Morrissey, “no qual todo mundo é um fuzileiro naval e todo mundo está feliz o tempo todo e todos os oficiais são duros na queda... um daqueles filmes antigos que nos deixam pensando coisas ótimas da velha Inglaterra.”

As palavras de Newley anunciam o interesse de Morrissey por uma juventude transviada, rejeitando a sociedade educada pelo mundo obscuro de criminosos e malfeitores. A descrição de espiar pela janela de “lares estáveis” e especular a respeito da felicidade de seus “ocupantes” combinou com as lembranças de STERLING de caminhar por horas com o jovem Morrissey pelas ruas de Manchester e “olhando pela janela das pessoas” (uma cena parecida também abriria a canção “I’LL NEVER BE ANYBODY’S HERO NOW”). Mas qualquer leitura autobiográfica fica prejudicada pelas referências específicas ao oeste de Londres e à revelação gradual de que o narrador de Morrissey parece ser uma jovem prostituta corrompida a partir dos 15 anos. Também é possível que Morrissey tenha se inspirado em “The Jungle Line”, de JONI MITCHELL, de *The Hissing of Summer Lawns*, de 1975, com o tema parecido da letra, a respeito de uma “menina trabalhadora” com uma “blusa curta”. Um prelúdio maravilhoso para um álbum dominado por temas de exclusão, em

meio a seu sussurro “nunca confiar”, “Maladjusted” talvez também tenha exposto o senso amargo de perseguição de Morrissey depois do veredicto do PROCESSO de 1996. [4, 5, 40, 48, 468, 493, 542]

Malady Lingers on, The, Segunda compilação de vídeos da carreira solo de Morrissey, lançada em novembro de 1992. Veja o apêndice da Mozografia para conferir a lista completa das faixas.

Uma sequência do anterior, *HULMERIST*, seu título repetiu um trocadilho que se encontra em “The Song is Ended (but the Melody Lingers on)”, de Irving Berlin, anteriormente usado pelo comediante Les Dawson em seu livro de 1982 *The Malady Lingers on and Other Great Groaners*. A coletânea trazia todos os vídeos de divulgação dos dois anos anteriores, exceto “OUR FRANK”, que provavelmente foi omitido devido a suas imagens *SKINHEAD*, que podem ter causado controvérsia pelo furor recente do Madstock na *NME*.

Malone, Amanda, Gordinha *freak* de 18 anos de visual anos 1960 que gravou uma sessão malsucedida com os Smiths em abril de 1984. A intenção de Morrissey era que Malone seguisse os passos de SANDIE SHAW e se tornasse a próxima cantora a interpretar uma música deles, especificamente “THIS CHARMING MAN”, para ser lançada como single na ROUGH TRADE acompanhada de “GIRL AFRAID”. Na ocasião, as gravações foram consideradas impossíveis de usar, e o projeto logo foi esquecido.

Em dezembro de 1983, Malone trabalhava em Nova York com a promotora Ruth Polsky, que havia ajudado a conseguir um show de estreia para os Smiths nos Estados Unidos no Danceteria, localizado na cidade, na noite de Ano-Novo. Malone e Polsky seriam o comitê de boas-vindas do grupo, levando-os para jantar quando eles chegassem. Morrissey logo fez amizade com Malone, que fazia aniversário no mesmo dia que ele, 22 de maio, e pelo que ela mesma contou “era uma menina com aparência bizarra – era extremamente gorda e tinha um enorme penteado bolo de noiva, e usava roupas ao estilo anos 1960. Eu me parecia muito com Ricki Lake em *Hairspray*”. Apesar de sua experiência como cantora se limitar a apresentações raras e improvisadas em clubes, Morrissey

fez a ela uma proposta maluca. "Ele disse: 'Por que você não vai para a Inglaterra gravar um disco conosco?'. Eu era uma menina, queria ser uma estrela, então pensei 'Uau, que maravilha!'. Assim, alguns meses depois, eu fui para a Inglaterra para fazer aquilo."

Morrissey estava falando sério o suficiente a respeito da carreira de Malone para avisar a imprensa. "Também queremos gravar algumas músicas com uma mulher chamada Amanda", anunciou em fevereiro de 1984. "Nós a conhecemos nos Estados Unidos, apesar de ela ser de Brighton. Ela vai ser a próxima 'sensação da música'. Ela tem um sotaque inglês, como Lady Penelope, e não usa nenhuma peça de roupa que tenha sido feita depois de 1962. Parece ter saído direto do Cavern, de Liverpool. Vamos começar assim que conseguirmos trazê-la para cá... ela é bem grandinha."

Malone foi enviada a Londres logo depois e passou duas semanas à custa de subsídios do governo esperando que Morrissey cumprisse sua promessa. No começo de abril, com um dia de antecedência, ele telefonou para Malone dando a notícia de que eles gravariam no dia seguinte no estúdio Power Plant, em Willesden. De acordo com Marr, o resto da banda ficou confuso com a ideia. "Morrissey sabia mais sobre ela do que nós, apesar de termos de aguentar tocar com ela", diz ele. "Mas foi cômico. Ela cantava como Cicely Courtneidge no corpo de uma Barbara Windsor de 16 anos."

Geoff Travis, da Rough Trade, estava atuando como produtor executivo, mas, como Malone diz, "Tive a sensação de que ele não estava curtindo muito a ideia". Infelizmente, Malone ficou tão nervosa em relação à sessão que havia passado a noite anterior em claro, em pânico. Quando entrou na cabine para cantar, Malone estava delirando e exausta. Morrissey, em vão, esforçou-se para guiá-la ao longo de "This Charming Man" quando ela conseguiu encontrar o tom. "Ele entrou na cabine e cantou comigo", lembra ela. "Ele estava tentando me acalmar para que eu começasse. Mas foi horrível." O lado B que estava planejado, "Girl Afraid", foi "um pouco melhor", diz Malone. "Mas quando terminamos, eu meio que sabia que não ia acontecer nada, porque tinha ficado horroroso." Como ela suspeitou, a Rough Trade, e provavelmente o próprio Morrissey, vetaram o lançamento do single. A viagem internacional

de Malone para se tornar a “próxima sensação da música” tinha sido em vão, mas ela afirma: “no fundo, fiquei um pouco aliviada”.

Ruth Polsky, nesse ínterim, também havia viajado para Londres e em breve começaria a trabalhar como empresária dos Smiths, na mesma época. Dois anos depois, no dia 7 de setembro de 1986, Polsky foi morta na porta do clube Limelight, de Nova York, quando um táxi perdeu o controle e a prensou contra um muro. Os Smiths fizeram uma homenagem com uma dedicatória na contracapa do single “SHOPLIFTERS OF THE WORLD UNITE”, de 1987. Quanto a Amanda Malone, ela perdeu bastante peso e é mais conhecida hoje como a jornalista especializada e guru de roupas *vintage* Amanda Hallay. “Em algum lugar, em alguma caixa”, Hallay tem uma fita daquela sessão com os Smiths, possivelmente uma de poucas, talvez a única, que existe. [8, 17, 32, 82]

“Mama Lay Softly on the Riverbed” (Morrissey/Whyte), Do álbum YEARS OF REFUSAL (2009). A história de um filho sofrendo pelo suicídio de sua mãe é o trampolim de mais um ataque passional de Morrissey a símbolos de autoridade e homens ricos e poderosos, em especial. O cenário imediatamente traz à mente a musa de “SHAKESPEARE’S SISTER” Virginia Woolf, que, em março de 1941, encheu de pedra os bolsos do casaco e se atirou no rio Ouse, em Sussex.⁷ Apesar de Morrissey prometer vingar-se matando aqueles que levaram Mama a se matar, de modo geral, a narrativa foi um veículo simbólico para reiterar sua doutrina niilista de que “a vida não é grande coisa a se perder” (“life is nothing much to lose”), encontrando a vitória perversa em uma promessa suicida de se unir a ela no túmulo. Esse ufanismo mórbido foi enfatizado por seu ritmo vigoroso; uma marcha fúnebre eufórica com órgão de igreja e outros recursos de sintetizador adoravelmente loucos do “grande” Roger Manning Jr. Incluída no repertório de shows no começo de 2008, suas versões ao vivo sempre chegavam ao ápice com um minitoque de recolher militar com o guitarrista Boz BOORER e o tecladista Kristopher Pooley unindo-se em um ataque à caixa da bateria.

Man in a Suitcase, Ver BRADFORD, Richard.

Manchester,³⁸ Cidade natal de Morrissey, lar espiritual dos Smiths e centro cultural do nordeste da Inglaterra. *CORONATION STREET*, *BUZZCOCKS*, Howard DEVOTO, *FACTORY...* *tantos* outros saíram de lá.

Morrissey nasceu e foi criado no sul de Manchester, onde pode ser encontrada a maioria de suas referências líricas à cidade, incluindo as regiões de Whalley Range (“*MISERABLE LIE*”), RUSHOLME (como em “*Ruffians*”) e Southern Cemetery em Chorltoncum-Hardy, inspiração para “*CEMETRY GATES*” e local onde estão enterrados a vítima dos assassinatos da pradaria Lesley Ann Downey (“*SUFFER LITTLE CHILDREN*”) e Sir Matt Busby, empresário da equipe do Manchester United apelidada de “*Busby Babes*”, envolvida no desastre aéreo de Munique, de 1958 (ver *MUNICH AIR DISASTER 1958*).

Steven Patrick Morrissey nasceu no Davyhulme Park Hospital no dia 22 de maio de 1959. Na época, seus pais e a irmã mais velha, Jacqueline, viviam em Harper Street, Hulme (de *HULMERIST*). Três anos depois, eles se mudaram para Queen’s Square, perto de Moss Side. Desde então, as duas casas foram demolidas.

Em 1964, quando Morrissey tinha cinco anos, a família se estabeleceu em Stretford, no número 384 da Kings Road, onde o cantor passaria seus anos de formação e onde, no verão de 1982, Johnny Marr o “desenterrou” para que começassem os Smiths. A casa hoje ainda é uma residência particular e não mais pertence à família Morrissey, mas continua sendo uma meca para peregrinos fãs dos Smiths e de Morrissey de todas as partes do mundo.³⁹

Outros locais importantes para os Smiths na cidade são a igreja Holy Name, na Wilmslow Road, imortalizada em “*VICAR IN A TUTU*” (onde foram realizadas as cerimônias fúnebres da estrela de capa dos Smiths Pat PHOENIX em 1986), e a prisão vitoriana na Southall Street que deu nome ao álbum final do grupo, *STRANGWAYS*, *HERE WE COME*. O prédio que costumava abrigar o QG original dos Smiths, acima da loja de roupas de Joe Moss, Crazy Face, ainda está lá, na

esquina, no número 70 da Portland Street, perto da Chinatown de Manchester, assim como o Apollo Theatre na Stockport Road, em Ardwick, lar de Johnny Marr, onde ele conversou com Morrissey pela primeira vez em um show de PATTI SMITH em agosto de 1978. A família de Marr se mudou, mais tarde, para Wythenshawe, mais para o sul.

Vizinha (mas não tecnicamente *dentro*) de Manchester está a cidade de Salford, lar do marco mais famoso na história dos Smiths, o SALFORD LADS CLUB. Ainda que, geograficamente, faça parte da mesma região urbana da Grande Manchester, Salford mantém uma identidade à parte. Entre as nativos famosos de Salford estão os ídolos de Morrissey, Shelagh DELANEY, Albert FINNEY e o criador de *CORONATION STREET*, Tony Warren.

No começo dos Smiths, Morrissey não costumava falar bem de Manchester, dizendo ser um lugar aprisionante. "Não sinto nenhuma afinidade com o lugar", disse ele em 1983. "É só um local onde por acaso vivo. Não significa muito para mim e tenho certeza de que sairei daqui logo. Quando ficar rico." Mas apesar de terem se mudado para Londres por um breve período quando o grupo engrenou, os Smiths voltaram no começo de 1985. A sede do grupo pelo resto da carreira deles juntos seria a casa de Marr, na área verde em torno de Cheshire, perto da Altrincham Grammar School, em Bowdon. Apesar de Morrissey manter propriedades em Londres, ele comprou uma casa em Hale antes de se mudar para uma mansão maior em Altrincham, que mais tarde se tornou a casa de sua mãe. Johnny Marr, Andy Rourke e Mike Joyce ainda vivem na região da Grande Manchester.

Desde a virada do milênio, Morrissey tem demonstrado mais afeição pela cidade em que nasceu, testemunha de seus shows históricos de aniversário de 45 e 50 anos, de 2003 e 2009, respectivamente. Essa afeição tem sido totalmente retribuída, pois Morrissey ganhou a eleição de "Maior Morador Vivo de Manchester" decidida pelos leitores da revista de eventos da região, *CityLife*, em 2002, com uma vitória fácil. Mesmo depois de se mudar para Los Angeles, ele admitiu que Manchester continuava sendo o seu lar. "É a sensação que tenho", disse ele. "Nasci e fui criado aqui, e, de um

jeito ou de outro, foi o local que me tornou quem sou. Você pode se revoltar com as coisas ruins de que não gosta em si mesmo e pode culpar Manchester por isso. A única coisa da qual culpo Manchester é a educação horrível que recebi, mais nada. Considero a cidade um lugar fantástico agora. Não tem nada a ver com a cidade na qual cresci. Está bem mais limpa e mais cosmopolita. As lojas são incríveis e as pessoas são lindas. As pessoas são muito sensuais. Está bem diferente da Manchester que eu conhecia.” [14, 17, 18, 28, 165, 316, 362, 406, 436, 463]

Marais, Jean, Ator francês e astro de capa do single dos Smiths “THIS CHARMING MAN”. A imagem de Marais dormindo sobre seu próprio reflexo foi uma foto de uma cena do filme de 1950 *Orfeu*, dirigido por seu ex-amante, Jean COCTEAU. Baseado no mito grego da descida de Orfeu ao Inferno, o filme de Cocteau é uma história fantástica com alusões simbólicas à recente ocupação nazista da França. A cena de “This Charming Man” aparece depois de 17 minutos do início.

Levado ao limiar do equivalente ao inferno no filme pela princesa da morte, Marais, como o poeta Orfeu, tenta segui-la por um espelho, mas não consegue passar. Por fim, ele cai contra o vidro e acorda dentro de um lago em uma paisagem deserta (pelo que parece, o lago foi filmado usando um espelho cercado por areia). Apesar de o narcisismo inerente à imagem parecer perfeitamente adequado ao título de “This Charming Man”, o fato de a mesma foto ter sido usada em uma publicidade prematura do que, para a banda, deveria ser seu segundo single, “REEL AROUND THE FOUNTAIN”, sugere que Morrissey tinha a intenção de usá-la no próximo lançamento dos Smiths, independentemente da música em questão. [374, 538]

“Margaret on the Guillotine” (Morrissey/Street), Do álbum VIVA HATE (1988). Título antigo de Morrissey que durante algum

tempo, no inverno de 1985, foi considerado uma alternativa para THE QUEEN IS DEAD, "Margaret on the Guillotine" é uma expressão direta de seus sentimentos a respeito da primeira-ministra então no poder, Margaret THATCHER, que, na época da gravação, havia acabado de assumir seu terceiro mandato no governo. Mencionada apenas uma vez na canção por seu nome de batismo (Morrissey, talvez de propósito, balbucia o título da canção), a letra fantasia a respeito do dia em que "as boas pessoas" do Reino Unido farão sua própria Revolução Francesa e decapitarão Thatcher publicamente pelos males que ela causou. Sua mensagem a Maggie: "When will you die?" ("Quando você vai morrer?"). Sua mensagem à nação: "Tornem o sonho realidade" ("Make the dream real").

Como o mais importante de "Margaret on the Guillotine" era a *causa célebre* do título, a canção em si não importava tanto. De fato, a melodia acústica simples de Street era boa, ainda que nada marcante, mas o enchimento dado pela guitarra invertida e pelo toque improvisado de Vini REILLY irradiava sua parcela de beleza. O som final da queda da guilhotina foi o efeito sonoro de uma porta sendo batida, filtrado para parecer uma lâmina caindo.

Morrissey disse à imprensa que a faixa não tinha a intenção de fazer polêmica pela polêmica, era apenas uma declaração sincera de que ele desejava a morte "imediata" de Thatcher. Em 1988, ele não estava sozinho, mas ao registrar seu desejo em um disco que chegou ao 1o lugar da parada, ele ganhou também a atenção de uma divisão política da polícia britânica, a Special Branch, que, conforme ele contou, foi à casa dele e "vasculhou tudo em busca de uma guilhotina". Morrissey referiu-se ao incidente no ano seguinte ao gravar o lado B "HE KNOWS I'D LOVE TO SEE HIM". [25, 39, 153, 203, 208, 272]

"(Marie's the Name) his Latest Flame" (Doc Pomus/Mort Shuman), Canção de Elvis PRESLEY que, em 1961, chegou ao 1o lugar na parada britânica, foi tocada ao vivo pelos Smiths em reconhecimento de sua influência na música de Marr "RUSHOLME RUFFIANS"; também é possível que, na infância, Marr tenha conhecido a canção por intermédio de um dos cantores favoritos de seus pais

Del Shannon. A dupla do Brill Building Pomus e Shuman escreveu a canção para Bobby Vee, depois a passou para Bobby Darin antes de mostrá-la a Elvis, que adorou o ritmo à la Bo Diddley, e a letra a respeito da traição de uma noite de uma ex-namorada inspirou um vocal maravilhoso, repleto de dor e paixão. Quando a turnê chegou à Escócia no outono de 1985, os Smiths modificaram “Rusholme Ruffians” para incorporar os dois primeiros versos de “(Marie’s the Name) his Latest Flame” em um *medley* especial. Todas as apresentações seguintes de “Rusholme Ruffians” durante as últimas turnês em 1986 tinham a mesma homenagem a Elvis, como foi registrado para a posteridade em RANK. [17, 310]

Marr, Johnny (fundador dos Smiths, guitarrista, parceiro musical e produtor, 1982-87), Não seria sensacionalismo exagerado descrever Johnny Marr como, em termos musicais, o amor da vida de Morrissey. Em seu mistério, sublimidade, romance e intriga, a parceria musical Morrissey/Marr não ofusca apenas todas as outras parcerias de Morrissey, mas também qualquer outra dupla de compositores do último quarto do século XX. Há Lennon/McCartney, há Jagger/Richards e há Morrissey/Marr.

Apesar de haver muitas histórias a respeito do grupo que incluem um elenco muito grande, a principal história dos Smiths é a de Morrissey e Marr – uma relação do tipo Estragon e Vladimir de Manchester em um drama de dois homens que é só deles. Frequentemente tem sido contada como uma história de amor terminada em tragédia, talvez até traição. Mas apesar de haver muito drama e aborrecimentos dentro das reviravoltas do roteiro, a história de Morrissey e Marr é de heroísmo épico, de fuga e salvação, de coragem e convicção, de batalhas vencidas, de destinos cruzados e de triunfo absoluto da arte e da beleza acima de todo o resto.

i) Marr antes dos Smiths, Assim como Morrissey, a família de Marr – os Mahers – era de imigrantes irlandeses que se mudaram de Kildare para Manchester no começo dos anos 1960. Seu nome verdadeiro é John Martin Maher, nascido na Everton Road, em

Chorlton-on-Medlock, um bebê do Halloween, do dia 31 de outubro de 1963: o disco que ocupava a primeira posição das paradas naquela semana era a versão de "You'll Never Walk Alone" de Gerry and the Pacemakers, que se tornaria o tema cerimonial de saída do palco dos Smiths na voz de Shirley BASSEY.

O mais velho de três filhos, recebeu o apelido Johnny em parte para evitar confusão com seu pai, também chamado John Maher. Vinte anos depois, ele adaptaria seu nome para Marr, para enfatizar a pronúncia correta (em vez de mah-her) e para estabelecer a própria identidade e não ser confundido com o *outro* John Maher, baterista da banda punk da região BUZZCOCKS, seus ídolos.

Marr passou o começo da infância em Ardwick, ao sul do centro da cidade de Manchester. Seus pais, assim como os de Morrissey, ainda eram jovens quando ele nasceu: o pai tinha 20 anos, a mãe, Frances, 17. Os dois eram fãs de música pop, e assim Marr foi exposto aos sentimentos e melodias tristes dos Everly Brothers, de Del Shannon, de Johnny Cash e da Motown desde muito cedo. Igualmente decisiva para a sua formação foi a vida social de sua família irlandesa: casamentos, aniversários, batizados, missas e todas as outras desculpas para uma cantoria tradicional irlandesa. Foi em eventos desse tipo que Johnny ficou fascinado pela Stratocaster vermelha que pertencia ao guitarrista da banda que sempre tocava nas festas, e ele se deliciava com o cheiro exótico e atraente do estojo do instrumento, um aroma que assombraria, e determinaria, o resto de sua vida.

Foi nessas mesmas reuniões de família que Marr reconheceu pela primeira vez a música como um eco da tristeza humana, uma emoção que já penetrava em seus sentidos em meio à recessão econômica em Manchester nos anos 1960. "Eu era triste na infância porque a área onde cresci era muito barra pesada", explica ele. "Ardwick nos anos 1960 era *muito* triste. O tempo estava sempre chuvoso e havia muito trânsito. Mulheres com cabelos bolo de noiva criavam famílias enormes com pouco dinheiro, vestindo casacos no Heaton Park. Era uma comunidade irlandesa muito jovem, com muita música e bebida. Sempre havia festas e casamentos, e muita melancolia na música que me cercava naquela época. Baladas

irlandesas antigas como 'Black Velvet Band', que eu adorava. Muitos tons menores e escalas menores. Até mesmo as coisas que meus pais escutavam, como Del Shannon, tinham uma tristeza sombria e gótica. Isso me deixou fascinado e parecia combinar com o ambiente que me cercava."

Aos dez anos, após vender a casa onde morava, a família de Marr se mudou de Ardwick para a área cinza de concreto de Wythenshawe, projeto habitacional do governo em um distrito muito mais afastado, ao sul. "É incrível, porque era um dos conjuntos habitacionais mais famosos do país, mas apenas ali consegui me sentir artístico e criativo", diz Marr. "Só então, quando eu tinha 12 ou 13 anos, comecei a me sentir um pouco mais extrovertido. Wythenshawe permitiu que eu me sentisse bem por ser um guitarrista."

As sementes da obsessão musical de Marr já tinham sido lançadas graças à coleção de discos dos pais dele, seu antigo fascínio pela guitarra elétrica e a descoberta, aos oito anos, de Marc BOLAN. Mas foi a mudança para Wythenshawe que fez Marr dar o primeiro passo no caminho que o levaria aos Smiths. Aluno da St. Augustine's Grammar School (que mais tarde passou a se chamar St. John Plessington após uma fusão em 1977), quando estava no segundo ano percebeu que um menino que havia acabado de se mudar para a sua sala usava um *button* do disco recente de Neil Young, *Tonight's the Night*.

"Foi porque eu usava aquele *button* que Johnny se aproximou de mim e começamos a conversar", diz Andy Rourke. "No começo, estudávamos em salas diferentes. Eu estava na sala dos encrenqueiros e basicamente fiquei meio mau demais. Então, eles me trocaram, junto com outro menino, Phil Powell – que mais tarde se tornaria *roadie* de Johnny nos Smiths – para a turma de Johnny, a turma dos bonzinhos, para nos separar do resto."

Ironicamente, o futuro baixista dos Smiths era quem tinha mais competência com a guitarra. "Johnny era muito dedicado", lembra Rourke. "A sala de recepção da escola era também a sala de música, então havia um piano no canto, que costumávamos tocar, e também levávamos nossas guitarras. Eu mostrava algo para ele em uma

semana e na próxima ele conseguia tocá-la melhor do que eu. Pra você ver como ele era dedicado.”

Marr e Rourke se tornaram amigos de outro aluno dois anos mais velho, Billy DUFFY, que foi igualmente importante na fundação dos Smiths. Quando eles começaram a ter as ideias para formar suas primeiras bandas nas conversas depois da aula – entre esses projetos que nunca rolaram, estão os quase míticos Paris Valentinos com o futuro ator de *CORONATION STREET* Kevin “Curly Watts” Kennedy –, Duffy estava ensaiando e compondo com Morrissey no THE NOSEBLEEDS. A primeira vez em que Marr ouviu falar de Morrissey foi por meio de Duffy, que também foi responsável por apresentar Morrissey, aos 19 anos, a Marr, de 14, quando PATTI SMITH tocou no Apollo em Manchester no dia 31 de agosto de 1978. Foi, como Marr relembra, “só um oi rápido”.

Quando Marr terminou os estudos no verão seguinte, ele já havia conhecido sua alma gêmea e futura esposa, Angie. Dois anos mais jovem que Marr, Angie Brown tinha em comum com ele o mesmo dia de nascimento, a mesma pele morena e estrutura física pequena; como o engenheiro de som dos Smiths Grant Showbiz diria mais tarde, “eles pareciam irmãos gêmeos”.

Angie se tornou a fortaleza de Johnny durante os três anos seguintes de tentativas e frustração, quando a música, a guitarra e a necessidade de formar uma banda se tornaram sua razão de viver. Nem mesmo o talento e a ambição conflitante pelo futebol – ele fez um teste no Manchester City e chegou a ser sondado por um olheiro do Nottingham Forest – atrapalharam o comprometimento de Marr.

Seu primeiro grupo quase sério foi o White Dice, com influência do rock norte-americano, formado em 1980 com Rourke (agora no baixo) e outro guitarrista mais velho de Wythenshawe nos vocais, Rob Allman. Seus sonhos de rock’n’roll e glória foram atçados quando eles enviaram uma fita para a F-Beat Records, administrada pelo ex-fundador do Stiff e empresário de Elvis Costello, Jake Riviera, que os convidou para irem a Londres gravar uma demo. Além da animação temporária por ir para o sul e visitar pela primeira vez um estúdio de gravação, não aconteceu mais nada depois disso. Após ser rejeitado, o White Dice se desfez.

Marr e Rourke seguiram adiante como Freak Party, um trio instrumental de punk-funk com o baterista Simon WOLSTENCROFT. “Conseguimos um estúdio para ensaiar em um local em Ancoats, o Decibel”, conta Rourke. “Ficávamos ali umas três noites por semana, todas as semanas, mas não fazíamos nenhum show. Gravamos uma demo, a instrumental ‘Crak Therapy’, mas não estava funcionando. O problema era encontrar um cantor. Fizemos testes com dois e foi desastroso. Havia uma menina que gemia como uma maluca. E também teve um cara que se tornou modelo, cujo *slogan* era ‘Eles me chamam de jumento’. Nunca ia dar certo com ele. Por fim, Johnny ficou entediado e decepcionado com as coisas que estávamos tocando. Estava mais faminto ainda, por isso parou. Isso deve ter ocorrido no fim de 1981. Depois disso, passei um ano sem ter notícias dele.”

Marr admite com franqueza ter se distanciado desse seu passado em um esforço consciente para mudar seus círculos sociais e musicais. “Decidi ter uma vida totalmente nova, longe dos subúrbios onde eu e Andy estávamos empacados. Finalmente me encontrei quando *deixei* os subúrbios e fui para *dentro* de Manchester. Eu era um cara da *cidade*. Foi uma linha divisória clara de quando parei de tocar com Andy. Simplesmente mergulhei em um monte de novas influências.

Sua vida “totalmente nova” trouxe também um emprego novo na X-Clothes, uma boutique de moda alternativa no centro da cidade, e uma casa nova, um dos muitos hóspedes de uma casa que pertencia à jornalista e apresentadora da TV Granada, Shelley Rohde. Ainda inseparável de Angie, novas amigas abririam ainda mais seus olhos e ouvidos. Entre elas, o gerente de uma loja de discos, Pete Hunt, que pediu a Marr que cuidasse de sua coleção de discos enquanto ele viajava pela Europa e foi quem apresentou Marr a Matt Johnson, que na época estava formando o The The em Londres. Johnson ficou impressionado com o talento evidente de Marr na guitarra e o convidou para entrar no grupo: sem querer se mudar para o sul, Marr recusou.

Houve também Andrew Berry⁴⁰, o cabeleireiro e DJ que ficava na Palatine Road, onde funcionava a FACTORY Records, e onde Marr

morou por um tempo. Berry apresentaria a Marr os novos ritmos dos primórdios do eletro e do hip-hop, sem deixar de acompanhar a nova safra de bandas alternativas, desde The Gun Club, de Los Angeles, a Josef K., de Edimburgo. Mas nem Hunt, nem Johnson, nem Berry eram Aquele que ele procurava.

Aqui, vale a pena fazer uma pausa para imaginar Johnny Marr no fim de 1981. Ele tinha acabado de fazer 18 anos, e o tempo passava. Levava uma vida inconstante, passando da casa de Rohde em Bowdon para a de Berry em Didsbury e cercado por músicos e DJs da região. Um rapaz carismático e de bom papo desesperado para mostrar seu potencial. Mas ele também era emocionalmente volátil, extremamente frustrado e altamente excêntrico – uma excentricidade que às vezes se perde nas histórias convencionais dos Smiths que facilmente classificam Marr como o menino extrovertido que circula pela cidade e Morrissey como o ermitão suicida do quarto dos fundos. É nessa época que Marr faz amizade com o dono da loja ao lado da X-Clothes, a Crazy Face, um empreendedor do ramo da moda 16 anos mais velho que ele chamado Joe Moss, que abre seus ouvidos ainda mais com os sons de R&B, blues e rock'n'roll antigos.

No início de 1982, quando seus amigos ainda estavam descobrindo a música com a mentalidade pós-punk, com os olhos na *NME* e os ouvidos em qualquer coisa que John PEEL estivesse tocando na semana, a mente de Marr já estava percorrendo caminhos de fantasia nostálgica que outros considerariam bizarros e perversos. Em sua louca ousadia, ele se convence de que é possível, na Manchester de 1982, recriar uma parceria clássica de composição parecida com aquelas do Brill Building de Nova York do fim dos anos 1950 e começo dos 1960. O cérebro dele nessa época girava a 45 rotações por minuto ao som do selo Red Bird, e quando Moss lhe mostra um documentário sobre as lendas do Brill Building LEIBER E STOLLER, Marr pira e entra em uma onda alucinada que só pode terminar em duas coisas: o sucesso ou a loucura.

Então, pense nele outra vez. O Johnny Marr de 18 anos que, em sua mente, acredita ser Jerry Leiber. Ele só precisa encontrar seu Mike Stoller e tudo dará certo no universo. Mas estamos em

Manchester, em 1982, e a chance de existir alguém tão desesperado, comprometido e talentoso como ele são de uma em um bilhão. Apesar de todo o seu charme e sociabilidade, por dentro Johnny Marr se sente muito sozinho. Tão sozinho quanto o menino estranho de Stretford que ele conheceu rapidamente menos de quatro anos antes em um show de Patti Smith, de quem, quis o destino, ele nunca esqueceu totalmente. E é aí que começa a maior história de amor na história do pop.

ii) A “descoberta” de Morrissey e a criação dos Smiths, Não há uma única pessoa em especial que possa afirmar ter sido “aquela” que levou Marr a Morrissey, mas diversas, e todas elas têm um verbete neste livro.

Primeiro, Billy Duffy, que havia tocado e composto com Morrissey e, principalmente, deu a informação essencial de que ele escrevia letras originais e interessantes.

Em segundo lugar, a obsessão que ambos tinham pelos NEW YORK DOLLS e por Patti Smith. Como Marr diz: “Foi por causa do Dolls que soube da existência de Morrissey, foi o que me levou a ele”.

Em terceiro lugar, a influência de Joe Moss, no mínimo por ter mostrado a Marr o documentário sobre Leiber e Stoller, o que deu a ele a ideia de abordar Morrissey do nada, assim como Leiber havia feito com Stoller.

E, finalmente, a pessoa que levou fisicamente Marr à porta de Morrissey no verão de 1982, o guitarrista de Wythenshawe, Steven POMFRET, que, assim como Duffy, havia ensaiado com Morrissey muitos anos antes. De Duffy a Moss e a Pomfret, passando pelos Dolls e por Leiber e Stoller: esse foi o efeito dominó que levou Marr ao número 384 da Kings Road, em Stretford.

“Ainda é uma lembrança muito viva”, recorda Marr. “O dia estava ensolarado. Era cerca de uma da tarde. Não liguei antes de ir nem nada. Simplesmente bati, e ele abriu a porta.”

Os detalhes exatos disso, o primeiro encontro de verdade de Morrissey e Marr, inevitavelmente, foram exagerados na mitologia do rock’n’roll, tanto nos relatos deles quanto nos de todas as outras pessoas. A presença de Pomfret – supérflua a partir do momento em

que Marr começou a falar “300 palavras por segundo” – costuma ser ignorada para simplificar a narrativa. Em uma entrevista do começo de 1984 para a *Smash Hits*, Morrissey contou com humor que Marr havia pressionado o nariz contra a janela da sala de estar, dizendo que “aquilo deixou uma sujeira terrível. Acho que ele estava comendo chocolate, algo assim”. A brincadeira do chocolate seria repetida como se fosse verdade em diversas histórias sobre a formação do grupo a partir de então.

Em outros relatos, Morrissey afirmou estar no jardim em frente à sua casa quando “aquela criatura” apareceu no portão. Outras versões da história dão conta de que foi a irmã dele, Jacqueline, quem abriu a porta. Mas os detalhes precisos não são mais relevantes, apenas o resultado que Morrissey sempre descreveria como obra do destino. “Foi um acontecimento pelo qual eu ansiava e pelo qual inconscientemente esperava desde a infância”, disse ele. “O tempo estava passando. Eu tinha 22 anos, e Johnny era bem mais jovem, mas era como se eu estivesse esperando há muito tempo por aquele acontecimento mágico e místico, que realmente ocorreu. Muito antes daquele dia, eu já tinha sentido um tremor e a sensação de que algo muito incomum aconteceria comigo, e eu interpretava aquilo como sendo um tipo de fama de certa magnitude.”

“Eu tinha certeza de que ele ia gostar de mim”, revelou Marr em 1984, “mas estava um pouco preocupado com a possibilidade de achar meu visual bizarro demais... eu usava um corte de cabelo bobo na época, um topete enorme e armado. Era como se eu tivesse um pão francês em cima da cabeça. Fiquei com medo de que ele pensasse que eu era algum maluco pelo Gene Vincent”.

Morrissey o convidou para seu quarto e lá eles conversaram, entre outras coisas, sobre os Dolls, bandas de meninas, Patti Smith e Leiber e Stoller. “Quando conheci Morrissey, foi fenomenal nossa sintonia em termos de influências”, diz Marr. “Porque as influências que tínhamos individualmente eram muito obscuras. Então, foi como se nós dois tivéssemos sido atingidos por um raio. Não eram apenas coisas das quais gostávamos. Eram coisas para as quais vivíamos, de verdade.”

Aquela primeira visita bastou para Morrissey concordar com a sugestão de Marr para começarem a trabalhar juntos como letrista e compositor, respectivamente. Marr saiu de lá encantado, mas um pouco cauteloso. “Minha sensação ao sair da casa dele foi de ‘bom, beleza. Mas vou esperar para ver se ele vai telefonar amanhã.’”

No dia seguinte, Marr estava trabalhando na X-Clothes quando recebeu o telefonema de Morrissey pelo qual estava esperando. “E foi isso”, diz Marr. “Beleza. Legal. Vamos começar”, pensei.

O teste crucial de compatibilidade ocorreu alguns dias depois, no sótão da casa de Marr, em Bowdon, onde os primeiros originais Morrissey/Marr tomaram forma: a rapidamente abandonada “DON’T BLOW YOUR OWN HORN”, a canção influenciada por Patti Smith “THE HAND THAT ROCKS THE CRADLE” e “SUFFER LITTLE CHILDREN”.

“Depois daquele primeiro dia, passamos a nos encontrar sempre”, diz Marr. “Nós nos víamos várias vezes na semana. Fizemos coisa pra caramba naquele primeiro mês.”

Eles estavam, admite Marr, encantados com o potencial um do outro. “Ele e eu tínhamos um relacionamento não declarado no qual conseguíamos ser nós mesmos, mas sabíamos da importância que tínhamos um para o outro. Não se pode esquecer que nós gostávamos *de verdade* um do outro. Não era uma relação de negócios nem de conveniência. Havia conflito e entendimento porque apesar de sermos muito diferentes, o mais importante para nós dois eram discos pop e a grande promessa de fuga. E ele compreendia aquilo sem que precisássemos falar.”

O período do fim do verão ao começo do outono viu crescer a ambição que Morrissey e Marr compartilhavam. Morrissey escolheu o nome, The Smiths, e Marr se dedicou a transformar a parceria musical em um grupo de verdade.

“Eu me inspirei em Andrew Loog Oldham e em seu exemplo”, explica Marr. “Eu achava aquilo muito nobre, alguém capaz de fazer as coisas acontecerem. Na minha mente, eu acreditava que estava circulando pelo Brill Building. Mas eu era assim mesmo. E me orgulhava dessa hiperatividade. Já Morrissey não precisava se envolver fisicamente nesse lado. Eu gostava de procurar membros para o grupo, locais para ensaiar, lugares para gravar, roupas,

penteados, empresários e gravadoras. Ele só precisava ser brilhante e ficar comigo, para que ficássemos juntos um do outro. Era desse jeito. No entanto, ele não ficava sentado em frente à TV esperando as coisas acontecerem. Ele sabia explorar as conexões que tinha. Havia um baterista em Stretford que ele conhecia fazia alguns anos. Certa noite, ele reuniu todos nós. O cara era muito simpático e falante, mas não me pareceu um músico de verdade, apenas um cara bacana com uma bateria, por isso, claro, ele não entrou. Mas o que podia ser feito, nós dois fazíamos.”

Eles demorariam muitos meses testando pessoas até encontrarem Mike Joyce e Marr decidir restabelecer contato com Andy Rourke, completando a formação dos Smiths em dezembro de 1982. A partir de então, o grupo não pararia mais, pois toda maravilhosa magia de ambos, Johnny Marr guitarrista e o membro da dupla de compositores Morrissey/Marr, estava prestes a ser revelada ao mundo.

iii) Estilo de Marr na guitarra, Quando os Smiths gravaram “HAND IN GLOVE”, no começo de 1983, o estilo de Marr já era reconhecivelmente “Marr”, ou pelo menos irreconhecível em qualquer coisa vinda das três décadas anteriores da história do pop. Assim como não existe uma única influência nas letras de Morrissey, estilisticamente, Marr reunia muitas disciplinas e técnicas diferentes para criar uma magia só sua, como uma assinatura.

Certa vez, ele contou que sua ambição era “ser um Phil Spector da guitarra”, uma frase que diz muito a respeito de sua abordagem de arranjador em relação ao instrumento. É revelador que as primeiras lembranças que Joe Moss tem de ouvir Marr tocar no começo são de se sentir enfeitiçado por suas versões apenas na guitarra de músicas da Motown e de vê-lo decidir os acordes, a parte dos metais e a melodia vocal ao mesmo tempo.

Essa mesma metodologia foi aplicada durante a existência dos Smiths. O que costuma ser descrito como o som “alegre” de Marr é seu uso dos acordes arpejados; fazer um acorde de guitarra tocando rapidamente as notas individuais que o formam em vez de todas juntas ao mesmo tempo, fazendo piruetas nos acordes em que

outros simplesmente penavam. Esse aspecto do estilo de Marr mostra a clara influência da guitarra *folk*, em especial do Pentangle, o supergrupo de *folk* barroco inglês do fim dos anos 1960, formado pelo guitarrista Bert Jansch.

Além de Jansch e de seu interesse por Marc Bolan desde a infância, os guitarristas ídolos da adolescência de Marr podem ser encontrados no punk americano de meados a fim dos anos 1970: James Williamson, do Iggy & The Stooges, Lenny Kaye e Ivan Kral, do The Patti Smith Group, Tom Verlaine e Richard Lloyd, do Television, e Johnny Thunders e Sylvain Sylvain, dos Dolls. Da mesma forma, o feitiço de sua pegada às vezes mostra cores e formas originadas de modelos mais tradicionais do rock: Nils Lofgren, do Neil Young and Crazy Horse, Keith Richards, dos ROLLING STONES, do irlandês Rory Gallagher e George Harrison, dos BEATLES. Todos esses brilham na "Marrquestra", mas nenhum deles tem precedência como a única maior influência sobre ele.

Há outros fatores mais técnicos no som de Marr: acordes variantes de guitarra, capos, combinações específicas de guitarras e amplificadores, um novo dedilhar de acordes e outras artes mágicas que apenas ele parece capaz de dominar. Mas por mais que tentemos decodificar e desconstruir o estilo de Johnny Marr, é uma equação impossível de solucionar. Como Beethoven disse: "A música é a única entrada incorpórea para o mundo mais elevado do conhecimento que compreende a raça humana, mas que a raça humana não consegue compreender". Os dedos de Johnny Marr são prova viva disso.

iv) A genialidade da parceria Morrissey/Marr, Estereótipos futuros classificariam Morrissey e Marr como a dupla esquisita do pop, um encontro improvável do intelectual solitário com o encrenqueiro estiloso. Na verdade, eles reconheceram um no outro a mesma ambição séria e uma tristeza interior assustadoramente parecida.

"Eu achei que a música dele combinava tristeza e alegria", disse Morrissey. "Achei que era uma música muito, muito triste. Até mesmo os acordes alegres que ele produzia, na minha opinião,

tinham um toque de tristeza terrível... que realmente me atraiu para a música dele.”

“Nós dois reconhecíamos a beleza da melancolia”, concorda Marr. “Nós dois compreendíamos isso. Conversávamos sobre isso e, com frequência, sobre a diferença entre depressão e melancolia. Falávamos que a depressão é inútil, mas que a melancolia é um sentimento de verdade, um lugar real; um lugar criativo que lida com imagens, música e aspectos criativos da personalidade. Eu simplificava as coisas dizendo: ‘É aquela sensação que se tem quando estamos cruzando Manchester com a cabeça recostada na janela de um ônibus em uma manhã de quarta-feira, no mês de novembro, com a chuva caindo’. A maioria de minhas músicas era assim porque eu passava muito tempo fazendo exatamente isso. Nesse aspecto, o meu conceito e o de Morrissey a respeito da melancolia era absolutamente o mesmo.”

A beleza e a melancolia seriam as cores primárias de suas canções, ainda que com toques de humor, absurdo, blasfêmia, profundidade e uma petulância nortista irrepreensível. Morrissey tinha talento para as letras, mas os Smiths nunca teriam alçado voo se ele não tivesse encontrado seu semelhante musical em Marr. Como o primeiro explicou certa vez: “Sempre tenho a impressão de que enquanto consigo botar ovos, Johnny consegue fazer omeletes”.

O mundo externo sempre desconfiado ficava encantado com o elo entre Morrissey e Marr, e os dois também. Seus métodos de composição eram estranhamente furtivos, silenciosamente galanteadores, como se os dois reconhecessem a importância de manter um toque de intriga e mistério, de sempre deixar umas cartas na manga. Marr gravava as músicas em uma fita cassete, ia à casa de Morrissey, deixava-a na caixa de correspondências e então dava o fora. Morrissey avisava Marr a respeito do título do álbum e das canções mostrando a ele postais com os nomes anotados, evitando a comunicação verbal. Um comportamento tão discreto permitia que mantivessem a magia e o mistério inerentes apenas ao melhor da música pop. Quando Morrissey fez uma homenagem particular a George ELIOT com o verso inicial de “How Soon Is Now?” – adaptado de uma frase no capítulo 12 do romance de 1871 de

Eliot, *Middlemarch* –, Marr não sabia. E quando Marr fez uma homenagem particular ao rapper de Nova York Lovebug Starski com os silvos harmônicos em “How Soon is Now?” – adaptados do riff de teclado do single de Starski de 1982 “You’ve Gotta Believe” –, Morrissey também não percebeu. Na perfeita ignorância de sua conquista impossível, os Smiths criaram uma obra-prima pop que por baixo de seus toques marcianos secretamente fez uma ponte entre a literatura vitoriana e o hip-hop. (E por serem os Smiths, por serem prolíficos a ponto da tolice, eles a colocaram inicialmente no lado B de um disco de 12 polegadas.)

Desde o primeiro disco deles, de maio de 1983, ao último, de dezembro de 1987, por quatro álbuns, 17 singles e cerca de 70 músicas da parceria Morrissey/Marr, os Smiths cobriram todos os gêneros pop imagináveis, normalmente reconfigurando-os em sua própria criação insondável. “SHAKESPEARE’S SISTER” era rockabilly, mas que tipo de rockabilly – Johnny Cash no olfato, as irmãs Brontë no paladar –, era impossível saber. Se “PANIC” era *glam rock*, então era um novo tipo de *glam*, possivelmente um *glam* “à la Gordon-Riots” um *glam* “derrubem-a-Bastilha”, um *glam* que usava pólvora no rosto em vez de *glitter*. “THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT” era uma canção de amor, mas que ousava substituir carinhos por jugulares cortadas através de um para-brisa de automóvel. Eles tentaram escrever um single de reggae, mas acabaram escrevendo “GIRLFRIEND IN A COMA”, que não era exatamente reggae, ou, se era, então foi o primeiro e o último single de reggae a respeito de uma máquina de respiração artificial.

“Os Smiths foram nosso sucesso, meu e de Johnny, totalmente”, disse Morrissey”. As nuances da história deles e da complexidade de seu *songbook* podem ser encontradas espalhadas ao longo deste livro, mas resumindo a singularidade de Morrissey/Marr, e dos Smiths, só é preciso dizer que nenhum outro grupo antes ou desde então conseguiu mostrar cores tão chocantes para tanta gente. Ninguém teve a coragem de dar a álbuns nomes tão polêmicos como MEAT IS MURDER (“Carne é assassinato”) e THE QUEEN IS DEAD (“A rainha morreu”) nem de dar a um single o título de “SHOPLIFTERS OF THE WORLD UNITE”, tampouco de escrever um refrão tão incendiário

como "hang the DJ!" ("enforcem o DJ!") e gravá-los com tamanha tranquilidade. Ninguém resumiu o trabalho com o mesmo desespero cômico como "FRANKLY, MR. SHANKLY", ou a escola com a vingança, como "THE HEADMASTER RITUAL" ("O ritual do diretor"). Ninguém provou que menos é mais com o mesmo brilho de "PLEASE PLEASE PLEASE LET ME GET WHAT I WANT". Ninguém mostrou tanta beleza e tanta melancolia com a mesma delicadeza assustadora de "ASLEEP". Ninguém adentrou o poço da solidão na mesma profundidade que "LAST NIGHT I DREAMT THAT SOMEBODY LOVED ME" ("Na noite passada, sonhei que alguém me amava").

Ninguém mesmo.

v) A separação de Morrissey e Marr, Os Smiths duraram apenas cinco anos, o tempo que demorou para que o atrito entre a força incontrolável de Marr e o objetivo inabalável de Morrissey estourasse por motivos que têm sido debatidos, analisados e exagerados desde então. Apesar de ser uma pergunta simples – por que os Smiths se separaram? –, não existe uma resposta curta e simples.

Em um primeiro momento, é importante lembrar o que costuma ser escondido pelas teorias conspiratórias de inveja e ódio que normalmente eram atribuídas ao fim do grupo: que Morrissey e Marr gostavam realmente um do outro. A amizade deles talvez seja resumida pela história de como, em um determinado momento da primavera de 1986, aproximadamente, os dois percorreram mais de quatrocentos quilômetros de carro, de Manchester a Brighton, apenas para comprar um exemplar usado do single "Good Grief Christina", do Chicory Tip, de 1973. Quando o assunto era a música pop com todo o seu êxtase e minúcias, eles dividiam um amor sem medidas.

Mas, no fim de 1986, a santidade da parceria musical da dupla estava sendo séria e irrevogavelmente ameaçada pelas pressões do sucesso do grupo. Um dos principais motivos da separação foi a falta de orientação de um empresário e o fato de Marr se recusar a continuar levando nas costas todo o fardo administrativo da maquinaria legal e contratual cada vez mais complexo. Os primeiros

sinais da separação iminente puderam ser percebidos em uma entrevista de Marr para a *NME* no começo de 1987. Apesar de reafirmar que Morrissey era seu "melhor amigo", pela primeira vez ele confessou seus excessos com as bebidas alcoólicas na então recente turnê pelos Estados Unidos, a necessidade de afastar a vida pessoal da vida com os Smiths e a pressão "inacreditável" sob a qual se encontrava.

Tirando o pesadelo da administração, havia também preocupações estéticas. Depois de cinco anos, Morrissey e Marr estavam começando a divergir sobre os rumos futuros dos Smiths. "Meu plano não era repetir tudo o que tínhamos feito desde 1982", afirma Marr. "Eu estava cansado de *TUDO COMEÇOU NO SÁBADO* e todas essas influências. Precisávamos mudar."

Depois da finalização de *STRANGWAYS, HERE WE COME* em abril de 1987, Marr sugeriu férias para que o grupo se recuperasse. "Eu ainda acho que o meu plano era bom", diz ele. "Havíamos feito um disco ótimo, então podíamos tomar sol por duas semanas e então pensar no futuro. Se tivéssemos seguido a minha ideia, os Smiths talvez ainda existissem."

Morrissey, pelo contrário, estava doido para voltar ao estúdio assim que pudesse para gravar os lados B do primeiro single do disco, apesar de não haver nada agendado para ser lançado nos quatro meses seguintes. No começo de maio, Marr teve uma reunião particular com Morrissey em seu apartamento em Chelsea, para discutir o indiscutível. "Certa noite, conversamos sobre isso", relembrou Morrissey mais tarde, "e ele disse: 'Acho que já deu, já cansei'. Eu estava dizendo 'Sim, entendo'. Mas não estava sendo sincero. Não acreditei que ele ia mesmo acabar com tudo."

Ao longo da semana, Marr pediu mais uma "reunião de emergência" com Morrissey, dessa vez com Rourke e Joyce, no restaurante Geales, em Notting Hill. "Quando nos sentamos, Johnny ficou sério", relembra Joyce. "Foi meio como 'Opa, tem alguma coisa acontecendo'." Durante uma hora, comendo batata frita e ervilhas, Marr defendeu sua necessidade de um tempo e sua preocupação com o rumo das coisas. Infelizmente, as tentativas de Marr de convencer seus amigos de banda de que, entre outras coisas, "os

topetes precisam dar um tempo” deram errado. “Lembro que nosso queixo caiu na mesa”, diz Rourke, “menos o de Morrissey, que caiu no chão”.

Marr insiste que eles não o entenderam: “Eu não tinha a intenção de acabar com a banda”. As lembranças de Joyce são diferentes, dizendo que Marr claramente expressou que estava saindo fora. Independentemente do que foi dito ou não dito na reunião, ao fim da refeição, a situação estava bem clara, na opinião de Rourke. “Eu me lembro de ter saído do Geales pensando: ‘Caramba! Estamos nos separando!’”

A última reunião dos Smiths ocorreu na semana seguinte, quando Marr cedeu à exigência de Morrissey de gravar os lados B no estúdio do engenheiro de som Grant Showbiz. O produtor descreve uma “atmosfera” tangível, na qual Morrissey e Marr não estavam se falando. “Foi pesado”, afirma Showbiz. “Johnny disse para mim: ‘Esta é a última coisa que farei.’” (Ver “I KEEP MINE HIDDEN”, “WORK IS A FOUR-LETTER WORD”.)

Logo depois, Marr pegou um voo para Los Angeles, onde seu amigo David Palmer, baterista do The The, foi o primeiro a saber que ele tinha saído dos Smiths. “Mas eu poderia ter mudado de ideia”, diz ele, “se a banda não tivesse agido como agiu”. Enquanto isso, em Londres, a angústia de Morrissey se tornou tão preocupante que Showbiz passou uma noite no apartamento do cantor, em Chelsea, para monitorar sua depressão. “Eu nunca o tinha visto tão chateado”, afirma Showbiz. “Morrissey não estava chorando muito, mas fisicamente abatido.”

Depois de dois meses de silêncio, no começo de agosto, os rumores na *NME* fizeram com que a *ROUGH TRADE* se manifestasse: “Os Smiths anunciam que Johnny Marr saiu da banda”. Marr afirma que nunca autorizou isso. Showbiz também não acha que tenha partido de Morrissey. Independentemente da fonte, a declaração forçou Marr a confirmar sua saída. “Johnny estava puto da vida porque aquilo tinha partido de outra pessoa”, especula Rourke. “Dava a impressão de que ele tinha saído e que nós continuávamos. O que, como ficou claro, era o que Morrissey queria fazer.”

Morrissey reagiu com uma agressividade cômica: “Quem disser que os Smiths terminaram vai levar uma surra de alpargata molhada”. Apenas depois de um dia de ensaio infrutífero com um guitarrista substituto, Ivor PERRY, ficou claro que não fazia sentido continuar com a banda sem Marr; o fim oficial do grupo foi anunciado um pouco depois do lançamento do agora póstumo *Strangeways*, em setembro.

Marr, na época com apenas 22 anos, nunca se arrependeu de sua decisão. Tampouco Morrissey o perdoou totalmente por ter fechado a porta que ele mesmo abria cinco anos antes.

vi) Marr depois dos Smiths, O afastamento dos Smiths e a maneira como isso afetou as relações entre Morrissey e Marr ainda são uma novela pública sem fim. Ambos foram induzidos pela imprensa ao longo dos anos a dizerem coisas que foram usadas apenas em benefício do sensacionalismo da mídia, sejam comentários a respeito da carreira um do outro pós-Smiths, enchendo a indústria de negativismo, ou a revelação de que a amizade continua, o que inevitavelmente leva a boatos de uma possível reunião.

A verdade é que logo depois da separação, as coisas ficaram muito ruins entre Morrissey e Marr, uma situação que só melhorou no começo dos anos 1990, quando eles voltaram a manter contato. Devido à curiosidade que cercava a amizade entre eles, desde então os dois mantêm seus encontros esporádicos o mais discreto possível. Além disso, a relação entre eles é mantida pelos negócios e pela administração do catálogo dos Smiths por meio da Warner, além de questões legais acerca do resultado do PROCESSO de 1996. Em uma entrevista de 2007, Morrissey disse que 20 anos depois do fim dos Smiths, ele e Marr “hoje chegaram a um acordo”.

“Sempre haverá uma ligação”, confirma Marr. “Simplesmente porque ele sempre será Morrissey, e eu sempre serei Johnny Marr.”

A história completa da carreira de Marr pós-Smiths é suficiente para garantir sua própria Marrisépia como este livro (que boa ideia!). Desde 1987, ele atua ativamente nos Pretenders com Chrissie HYNDE, no The The com Matt Johnson, no Electronic com

Bernard Sumner, do New Order, no seu próprio grupo, The Healers, Modest Mouse e, mais recentemente, The Cribs. Também é convidado para escrever, produzir e para tocar guitarra em discos de Billy BRAGG, Kirsty MACCOLL, Bryan Ferry, do ROXY MUSIC, Talking Heads, Pet Shop Boys, seu ídolo do Pentangle Bert Jansch, Black Grape, Beth Orton, Neil Finn, Beck, Jane Birkin e Oasis, a quem ele ajudou no início.

Em 2007, Marr foi nomeado professor convidado de música da Salford University e membro honorário do Trinity College Dublin. Hoje, seu *status* de mais influente guitarrista da música pop britânica dos últimos 30 anos não tem concorrentes. Mas sua maior fama continua sendo a de metade da dupla maravilhosa de compositores de 30 anos atrás. Como compositor, músico e parceiro igualmente genial, Morrissey nunca encontrou outra pessoa como Marr. Podemos imaginar centenas de possibilidades a respeito do que eles teriam alcançado se tivessem continuado juntos, mas a história nos mostra que eles já alcançaram o suficiente. Como um grupo, os Smiths tiveram tudo. No pop, os Smiths mudaram tudo. E, em sua melhor forma, condição na maior parte do tempo em que tocaram juntos, os Smiths foram tudo.

Como Morrissey disse, certa vez, “Foi uma relação musical especial. E coisas assim são raras. Para mim e Johnny, não vai rolar de novo. Acho que ele sabe disso, e eu sei também. Os Smiths tiveram o melhor de Johnny e de mim. Aquela, definitivamente, foi a melhor época”. [7, 10, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 28, 29, 32, 33, 52, 53, 56, 71, 90, 93, 96, 97, 114, 115, 118, 120, 130, 134, 136, 137, 138, 139, 144, 147, 148, 152, 154, 160, 165, 185, 208, 211, 235, 247, 255, 403, 453, 468]

Martha & The Vandellas, Ver “THIRD FINGER, LEFT HAND”.

Marvelettes, The, Grupo de mulheres dos anos 1960 da Motown/Tamla que Morrissey citou muitas vezes como um de seus grupos preferidos desde as primeiras entrevistas dos Smiths. Pode ser que seu interesse tenha sido despertado pelo vocalista dos NEW YORK DOLLS, David Johansen, que fez uma homenagem com

“Frenchette”, a última faixa de seu autointitulado disco solo de 1978: “We were marvellous/Yeah, we were marvelling at The Marvelettes” (“Éramos maravilhosos/ É, maravilhados com as Marvelettes”).

Originalmente um quinteto chamado The Marvels, elas chamaram a atenção do dono da Motown, Berry Gordy, depois que um caçatalentos as viu em uma festa em uma escola de ensino médio em Inkster, Michigan. Com o nome The Marvelettes, seu single de estreia, de forte influência de *doowop*, “Please Mr. Postman”, de 1961 (que mais tarde foi interpretado pelos BEATLES), rendeu à Motown seu primeiro sucesso a chegar ao topo da parada nos Estados Unidos. Ironicamente, a fórmula do grupo de mulheres que elas estabeleceram faria com que elas fossem usurpadas pelas novas contratadas da Motown: The Supremes e Martha & The Vandellas, que alcançaram mais sucesso a longo prazo.

Depois de mais algumas canções de menor sucesso (incluindo a de 1963 “Strange I Know”, mais uma da lista de Morrissey de “singles favoritos para trilha sonora de cremação”), elas voltaram ao top 10 da parada americana com “Don’t Mess with Bill”, de 1966, agora como um trio, com a fundadora Gladys Horton (citada por Morrissey como uma de suas cantoras preferidas), Wanda Young e Katherine Anderson. Seguiu-se “You’re the One” (que não deve ser confundida com o lado B de 1971 “You’re the One for me, Bobby”, uma possível inspiração para o título de “YOU’RE THE ONE FOR ME, FATTY”), que teve o reforço de uma das favoritas de Morrissey no repertório das Marvelettes, “Paper Boy”. Escrita em parceria com Smokey Robinson, que supervisionava a maior parte do trabalho delas, era sua versão típica mais terna do som mais rigoroso da Motown que na época era feito pelas Supremes, anunciada pela introdução do vendedor de jornais: “Extra! Extra! Read all about it! Lost love needs affection! Can’t live without it!” (“Extra! Extra! Fique por dentro! Amor perdido precisa de carinho! Não consegue viver sem!”). Apesar de terem continuado a ter razoável sucesso nos Estados Unidos com a divina “The Hunter Gets Captured by the Game”, de 1967, e “My Baby Must be a Magician”, a Grã-Bretanha manteve-se embaraçosamente alheia às Marvelettes. O único sucesso delas no Reino Unido foi a doce “When you’re Young and in Love” (13o lugar em julho de 1967), um

disco que nem mesmo um fã dedicado como Morrissey deixou de criticar, afirmando ser “um dos momentos mais fracos” delas. [96, 103, 175, 184, 199, 408]

Maude, Ver ARTHUR, Beatrice.

Mayne, Roger, Fotógrafo britânico conhecido por documentar a jovem comunidade operária perto de Southam Street, em North Kensington, Londres, no fim dos anos 1950 e começo dos 1960. A coletânea de 1986 *The Street Photography of Roger Mayne*, reimpressa em 1993, incluía diversas imagens que depois foram usadas por Morrissey. “Girl Jiving in Southam Street, 1957” foi usada na capa do single de 1994 de Morrissey e Siouxsie SIOUX, “INTERLUDE”, e uma fotografia de dois meninos segurando uma bicicleta entrou em “ROY’S KEEN”, de 1997. Três outras imagens do mesmo livro foram usadas como panos de fundo nos primeiros estágios da turnê de MALADJUSTED.

Os retratos feitos por Mayne, de meninos de rua endiabrados brincando e meninos tristes nas esquinas sem terem para onde ir se encaixavam muito bem na existente iconografia britânica do pós-guerra de Morrissey (por exemplo, o documentário de 1958, *WE ARE THE LAMBETH BOYS*, citado em “SPRING-HEELLED JIM”). O crítico Martin Harrison resumiu o poder do trabalho de Mayne em seu estudo de 1998 sobre o fotojornalismo britânico, *Young Meteors*: “O fenômeno das pessoas brincando nas ruas da cidade era popular entre os fotógrafos ao longo do século, mas nas fotos de Mayne, isso parece funcionar como algo mais – um código para mudanças profundas na sociedade, a libertação da austeridade pós-guerra, o desafio à autoridade e à consciência do corpo livre como uma autoexpressão desinibida.” [324]

“Matter of Opinion, A” (Morrissey/Marr), Rara canção do início dos Smiths que nunca foi apresentada em shows, nem foi gravada profissionalmente. Tudo o que restou foi uma demo registrada em um gravador cassete doméstico durante um ensaio

da banda em cima do galpão onde ficava a Crazy Face de Joe Moss na Portland Street, em Manchester, por volta de dezembro de 1982. A julgar pelas outras canções da mesma fita, Morrissey e Marr escreveram "A Matter of Opinion" na mesma "fornada" que "THESE THINGS TAKE TIME", o protótipo de "WONDERFUL WOMAN", "What do you See in him?" e "JEANE".

Apesar de a qualidade da fita não ser ruim, os vocais de Morrissey infelizmente são abafados, o que impede uma compreensão completamente coerente da letra. No entanto, o tom de "A Matter of Opinion" é de sarcasmo amargo, desde o começo, que parece ser "Oh, sit by the fire with your book and pretend that you're active/But the very last stage of a nuclear age is not attractive" ("Oh, sente-se ao lado da lareira com um livro e finja que você é ativo/Mas o último estágio de uma era nuclear não é atraente"). Há algo igualmente pungente nas frases que vêm depois, "God bless the boys on the factory floor..." ("Deus abençoe os meninos no chão de fábrica"), "This is just something that happens to other people" ("Isso é algo que acontece com as outras pessoas") e "When will you stand up and say what you really want to?" ("Quando você vai se levantar e dizer tudo o que quer dizer?"). Cada verso termina em um gemido prolongado no refrão de "oh, it's aaaaaaall a matter of opinion" ("oh, é só uma questão de opinião").

Parece que nenhuma das letras foi reciclada em canções dos Smiths, nem a melodia, que, como Marr confirma, foi o motivo principal pelo qual ela foi limada logo depois de a fita ficar pronta. Seu ritmo marcado e o riff de guitarra de blues foram diretamente retirados de uma de suas faixas preferidas de Neil Young, a "Mr. Soul", de Buffalo Springfield. As duas são tão parecidas que os fãs dos Smiths desesperados por um pouco de "A Matter of Opinion" só precisam tocar "Mr. Soul" – faixa de abertura do disco de 1967 Buffalo Springfield Again – e imaginar Morrissey cantando por cima e terão uma ideia 90% aproximada do que estão perdendo. Nesse aspecto, a melodia de Marr era, na verdade, roubada de um ladrão: ironicamente, Young admitiu que, para começo de conversa, ele havia feito seu riff com base em "(I Can't Get No) Satisfaction", dos ROLLING STONES.

"Não nos preocupávamos em copiar uma melodia", insiste Marr, mas foi tão descarado, quase tão descarado que se tivesse dado certo, eu não teria tido um problema com ela. Para mim, naquele momento, era uma boa associação tocar uma música do Buffalo

Springfield, mas ela não tinha nossa essência. Não parecia uma música nossa, e por isso nos livramos dela". De fato, "A Matter of Opinion" não é um clássico desperdiçado de Morrissey/Marr. De uma perspectiva puramente musical, ela se destaca como um primo musical pobre de "HANDSOME DEVIL" e "WHAT DIFFERENCE DOES IT MAKE?", completada com um solo de guitarra diferente do que os Smiths faziam. Apesar disso, sua existência e saber que eles a descartaram em um momento tão inicial de sua carreira têm valor histórico suficiente e dizem muito a respeito do senso de propósito rígido, da autoconfiança e, claro, do controle de qualidade de Morrissey e Marr. [12, 17]

McCartney, Linda, Falecida esposa do "beatle favorito" de Morrissey, Paul McCartney, a quem o cantor tentou convencer a tocar piano em "FRANKLY, MR. SHANKLY", dos Smiths. McCartney não topou, mas ela e Morrissey depois viraram amigos por correspondência.

Seu nome era Linda Eastman, e ela nasceu em Nova York. Antes de se casar com um Beatle, ficou famosa como fotógrafa, documentando grandes astros do rock'n'roll dos anos 1960 e tornando-se a primeira mulher a fotografar para a capa da revista *Rolling Stone* (Eric Clapton, maio de 1968). Ela se tornou a Sra. McCartney em março de 1969, aprendeu a tocar teclado e mais tarde uniu-se ao marido nos Wings, cujo álbum mais bem-sucedido, *Band on the Run*, de 1973, contaria com os arranjos de corda de BOWIE, BOLAN e do futuro produtor de Morrissey TONY VISCONTI. Suas maiores conquistas e legado foram a promoção do VEGETARIANISMO (ela converteu Paul em 1975) e seu trabalho como ativista pelos direitos dos animais, características que Morrissey admirava enormemente.

Diagnosticada com câncer de mama em 1995, Linda morreu três anos depois, com apenas 56 anos. Paul McCartney disse à imprensa que a melhor homenagem que os fãs poderiam prestar a ela seria "tornarem-se vegetarianos". No dia 10 de abril de 1999, Paul liderou

um show em memória de Linda com muitos astros no Royal Albert Hall, em Londres. Entre os convidados estavam Chrissie HYNDE e os Pretenders, que tocaram com Johnny Marr, que, pela primeira vez em público, cantou uma canção dos Smiths, "MEAT IS MURDER". "Chrissie Hynde me atazanou, fico feliz em dizer, para que eu cantasse", lembrou Marr. "Antes de começar a cantar, percebi um fato a respeito do ato de cantar: de que se você não acredita no que está cantando, não está certo. Sou vegetariano há dezoito anos, mas com algumas letras eu não concordava, porque achava que cada um tem de cuidar da própria vida. Eu vivi um dilema com isso, mas então mudei algumas das letras." Na época, as mudanças de letra de Marr foram quase imperceptíveis. Durante o show, a letra original de Morrissey foi projetada em telas atrás do palco. Depois, Hynde disse à plateia: "Este show é sobre o lema de Linda: torne-se vegetariano."

Em 2005, Morrissey foi homenageado com um Linda McCartney Memorial Award no evento de gala pelo 25o aniversário do PETA. Por não poder estar presente, enviou um vídeo com um discurso de agradecimento no qual disse se arrepender por não ter conhecido Linda pessoalmente, mas dizia que ela "tinha sido uma pessoa maravilhosa". A filha de Paul e Linda, a *designer* de moda Stella McCartney, também já foi vista nos shows de Morrissey. Por motivos conhecidos apenas por Morrissey, desde então ele tem se referido a ela na imprensa como "Stellar McCartload". [11, 18, 170, 254, 444, 466]

Meat is Murder, Segundo álbum dos Smiths, de fevereiro de 1985, chegou ao 1o lugar na parada britânica. Astro da capa: um soldado americano desconhecido do documentário sobre o Vietnã *In the Year of the Pig*. Faixas: "THE HEADMASTER RITUAL", "RUSHOLME RUFFIANS", "I WANT THE ONE I CAN'T HAVE", "WHAT SHE SAID", "THAT JOKE ISN'T FUNNY ANYMORE", "NOWHERE FAST", "WELL I WONDER", "BARBARISM BEGINS AT HOME", "MEAT IS MURDER". Produzido pelos Smiths. (A versão americana também inclui "HOW SOON IS NOW?" produzida por John PORTER.)

É uma tradição do rock'n'roll, senão um *cliché*, que a maioria dos grupos lance, depois de um trabalho de estreia muito elogiado, um segundo álbum "difícil". Desafiando essa tradição, e intrinsecamente alérgicos a *clichés*, os Smiths não tiveram esse tipo de problema quando foram gravar o segundo álbum, depois de THE SMITHS, de fevereiro de 1984. "Nunca nos preocupamos com isso", afirma Marr, que descreve a criação do que se tornou o Meat is Murder como um "pioneirismo jovem".

O espírito alegre com que abordaram o segundo disco foi sedimentado pelo sucesso contínuo nas paradas nos seis meses depois do lançamento de estreia com os singles "HEAVEN KNOWS I'M MISERABLE NOW" (primeira de suas músicas a entrar no top 10) e "WILLIAM, IT WAS REALLY NOTHING". Esses dois singles ilustram a confiança criativa de Morrissey e Marr e o senso de urgência que os dois tinham – pelo fato de terem lançado canções de primeira linha como singles (sem falar de seus lados B, como a épica "How Soon is Now?") em vez de guardá-las para o segundo álbum.

No começo do verão de 1984, eles já tinham reunido um repertório grande o suficiente do qual puderam escolher o que lançar. A mais antiga, "Barbarism Begins at Home", estava no repertório de shows desde o mês de dezembro anterior (isso provavelmente explica o que Marr disse na época, que o segundo álbum deles incluiria "velhas canções que escrevemos há muito tempo e que reapareceram"). Alguns elementos de "The Headmaster Ritual" eram ainda mais antigos, do verão de 1983, quando eles gravaram o primeiro "rascunho" do disco de estreia com o produtor Troy TATE, mas ele, como grande parte de Meat is Murder, tomaria forma quase completa ao longo do verão de 1984, enquanto os Smiths viviam em Londres. A maioria das músicas foi composta e gravada por Marr em seu apartamento em Earls Court antes de serem passadas a Morrissey, que vivia em Kensington. Consequentemente, Meat is Murder se destaca por ser o único disco dos Smiths a ter sido quase totalmente escrito no sul.

Enquanto isso, na gravação de julho de 1984 de "William" no estúdio Jam, no norte de Londres, com o produtor John Porter, ocorreram as primeiras tentativas de "Nowhere Fast" (prevista para

um single posterior) e "Rusholme Ruffians". As duas seriam regravadas com Porter mais uma vez para uma sessão de John Peel no mês seguinte, mas no outono o single já tinha sido deixado de lado, e Porter receberia a notícia de que os Smiths pretendiam gravar o segundo disco sem ele. Por ter trabalhado com o produtor por quase um ano, Marr já tinha aprendido as técnicas necessárias para guiar o grupo por um caminho autônomo. Morrissey concordou que a melhor solução seria que eles produzissem o disco seguinte sozinhos.

Motivado pelo novo espírito de independência, o grupo escolheu um estúdio do norte – o Amazon, em uma propriedade industrial nos arredores de Liverpool – para poderem escapar de Londres e das distrações de sua gravadora, a ROUGH TRADE. Quando as gravações começaram, no mês de outubro, os Smiths já estavam planejando um êxodo permanente de volta a Manchester. Eles estavam temporariamente hospedados em hotéis na cidade e fazendo o trajeto de ida e volta a seu estúdio de Liverpool juntos, em uma limusine Mercedes branca dos anos 1970 ("sempre discretos", disse Marr).

O componente vital seguinte foi a contratação do engenheiro Stephen STREET, que eles tinham conhecido sete meses antes durante a gravação de "Heaven Knows I'm Miserable Now". Apesar de Street ter inicialmente considerado o estúdio escolhido "meio vagabundo", cheio de dificuldades técnicas, sua energia e entusiasmo jovens combinavam perfeitamente com os Smiths. "Stephen foi absolutamente crucial", enfatiza Marr. "Ele foi exatamente a pessoa certa para nós, na época, porque ele era muito talentoso e, algo fundamental, tinha mais ou menos a mesma idade que nós. Também era meio novato, por assim dizer, e não tinha muita experiência, por isso a trajetória dele era parecida com a nossa. Ele tinha suas próprias ideias e esquemas que queria aplicar e eles estavam em sincronia com os nossos, por isso era fácil conviver com ele. Não teríamos conseguido fazer o álbum que fizemos sem ele."

A originalidade do material que tinham à disposição – apenas um terço das nove faixas já havia sido testado em shows – combinada

com a atmosfera de espontaneidade e experimentação do estúdio ficaria clara na vibração sônica do disco finalizado. À exceção das sombras projetadas pela faixa-título e sua balada essencial "That Joke isn't Funny Anymore" (uma prévia dos dramas góticos maiores dos álbuns que viriam), *Meat is Murder* seria o álbum mais divertido dos Smiths. Seu conteúdo não mostrava só a versatilidade de Morrissey e de Marr como compositores, mas a crescente qualidade musical do quarteto; uma mistura eclética de estilos, desde o pop à la BEATLES ("The Headmaster Ritual", "I Want the One I Can't Have") à melancolia acústica ("Well I Wonder"), ao rockabilly ("Nowhere Fast", "Rusholme Ruffians"), ao rock de garagem ("What she Said") e ao punk-funk de Manchester ("Barbarism Begins at Home").

O álbum também marcou um grande aumento na confiança e criatividade de Morrissey como letrista. Apesar de o álbum de estreia dos Smiths ter sido, em grande parte, uma catarse autobiográfica de seus problemas emocionais dos anos que antecederam a formação do grupo, *Meat is Murder* mostrou a primeira vez em que ele utilizou sua posição como novo pop *star* para criar um palanque no qual pudesse mostrar suas crenças políticas. Além da promoção do vegetarianismo na faixa-título, ele fez o primeiro ataque à monarquia com "Nowhere Fast" e criticou o sistema educacional do Estado que o brutalizara em "The Headmaster Ritual". As canções anteriores "GIRL AFRAID" e "William" haviam introduzido uma vertente aparentemente menos subjetiva, com base em personagens, que ele expandiu com o relato em terceira pessoa de "What she Said" e a descrição em "Rusholme Ruffians". Ainda assim, os trechos mais fortes foram aqueles nos quais Morrissey cantava claramente do fundo do coração, e se, como ele diz, seus discos são seu diário, então "That Joke isn't Funny Anymore" e "Well I Wonder" nos falam muito a respeito de suas tristezas pessoais de 1984.

Meat is Murder foi finalizado em meados de dezembro depois de mais uma sessão de gravação no estúdio Ridge Farm, em Surrey. Talvez, o exemplo mais revelador da parceria produtiva de Morrissey e Marr seja que, enquanto ainda davam os toques finais no segundo álbum no estúdio Fallout Shelter, em Londres, eles já estivessem compondo e ensaiando novo material para o lançamento seguinte –

a não finalizada "I MISSES YOU" e um "rascunho" instrumental que iria se tornar "NEVER HAD NO ONE EVER".

Estranhamente, talvez uma tolice, a insistência da Rough Trade em relançar o antigo Lado B "How Soon is Now?" como single em janeiro de 1985 fez com que Meat is Murder fosse lançado sem um carro-chefe. Apesar dessa anomalia, ele entrou na lista dos mais vendidos do Reino Unido no 1o lugar, derrubando Born in the USA, de Bruce Springsteen e tornando-o o maior sucesso comercial da vida dos Smiths, ainda que essa vida tenha sido curta: Morrissey, posteriormente, lamentaria o sucesso "embaraçosamente curto" na parada, saindo do top 100 "depois de 13 semanas". Pelo menos, ainda havia o consolo por um álbum com um título tão agressivo e divisor de opiniões, que defendia o vegetarianismo, ter chegado à primeira posição. Morrissey orgulhosamente afirmou que tinha sido sua intenção "causar grande desconforto" nas paradas, descrevendo Meat is Murder como, "obviamente, um título que não deveria estar lá". A arte de capa também foi uma declaração de guerra premeditada, com uma imagem tirada do documentário sobre o Vietnã de Emile de Antônio, de 1969, *In the Year of the Pig*, de um soldado desconhecido que tem escrito à mão em seu capacete o título do álbum (uma alteração da inscrição original, "Make war not love").

"Como espero que aquela imagem mostre", disse Morrissey, "a única maneira de nos livrarmos de coisas como a indústria da carne e outras coisas, como as armas nucleares, é dando às pessoas uma dose de seu próprio veneno".

Apesar de o 1o lugar alcançado na parada por Meat is Murder ter sido um bom presságio para o restante de 1985, o ano foi, inesperadamente, muito difícil para os Smiths, pois o relacionamento do grupo com a gravadora começou a se deteriorar, o que foi exacerbado por uma sucessão de singles de pouco sucesso. Mas longe de casa, nos Estados Unidos, onde eles passariam em turnê no mês de junho, o grupo finalmente começou a fazer sucesso graças à versão americana de Meat is Murder, que incluía "How Soon is Now?". "Pergunte a muitos fãs americanos, e eles dirão que aquele foi o disco que fez com que eles se apaixonassem pelos

Smiths”, afirma Marr, “por isso tenho orgulho dele só por esse motivo”.

Apesar de ter sido criticamente ofuscado por *THE QUEEN IS DEAD*, e de não ter a maturidade de *STRANGWAYS*, *HERE WE COME*, *Meat is Murder* ainda é o mais acessível e com a sequência de faixas mais dinâmica entre os quatro discos de estúdio dos Smiths. Na época, a *Rough Trade* o anunciou à imprensa como o equivalente do grupo a “Sgt. Pepper”. Se formos fazer uma comparação com os Beatles, seria mais correto compará-lo a *Rubber Soul* – não foi uma obra-prima, mas um salto corajoso nessa direção que passou perto do alvo. [17, 38, 129, 145, 168, 426, 432, 477]

“Meat is Murder” (Morrissey/Marr), Do álbum dos Smiths *MEAT IS MURDER* (1985). Entre os manifestos pop mais fortes de Morrissey, a faixa-título do segundo disco dos Smiths expressava a firmeza de suas opiniões a respeito dos DIREITOS DOS ANIMAIS e do VEGETARIANISMO. Durante os primeiros 18 meses em que ficou em destaque na imprensa, as muitas declarações de Morrissey sobre o assunto frequentemente foram banalizadas, e muitos jornalistas viam seu vegetarianismo como outra excentricidade afetada. “Meat Is Murder” foi sua retaliação audaciosa, uma defesa propositalmente explícita e poeticamente medonha de que a matança de animais para consumo humano era um ato criminoso.

Antes dos Smiths, a cantora e compositora americana Melanie Safka havia assumido uma abordagem engraçada do mesmo assunto, primeiro em 1968, com a extremamente ridícula “Animal Crackers” e mais uma vez na mais ousada “I Don’t Eat Animals”, de 1970 (“Vivo de vida, não quero nada morto dentro de mim”). Em contraste, as letras de Morrissey evitavam, intencionalmente, qualquer sinal de humor ou ironia, implorando diretamente que os carnívoros pensassem nas consequências morais de seu estilo de vida. “Aos que comem carne, eu gostaria apenas que parassem antes para pensar”, explicou ele. “Muitas pessoas ainda acham que a carne não tem absolutamente nada a ver com animais. Os animais brincam nos campos etc., e a carne é algo que simplesmente aparece no prato.”

Morrissey mencionou o título pela primeira vez durante uma entrevista por telefone a uma rádio, em 1984, quando um fã perguntou sobre suas crenças (“A carne é um assassinato, na minha opinião”). Mais tarde, ele admitiu que a canção havia sido “influenciada” pelas propagandas dos produtos do criador de galinhas de Norfolk Bernard Matthews e outros “anúncios de televisão que mostram galinhas rindo como se mal pudessem esperar para entrar no forno”. A letra terminada não poupou ninguém. “Belas criaturas” choram como seres humanos. Os instrumentos de morte do abatedouro “gritam” de horror. Uma reunião grotesca de rostos sorridentes ao redor da mesa mergulhando nas carcaças, e todos se deliciam com o “fedor pecaminoso” do “sangue derramado” e da “morte”. “Meat is Murder” é um grande banho de sangue com imagens fortes cuidadosamente escolhidas para provocar e alertar as pessoas não iluminadas sobre a verdade desconfortável de que a indústria da carne é uma indústria assassina.

Marr já tinha sido avisado a respeito do título da canção, dando a Morrissey um riff “muito legal” em ritmo de valsa que ele vinha ensaiando havia alguns dias. Foi o tom monocromático perfeito para a Guernica bovina de Morrissey, que se tornou ainda mais dramática com a colagem explícita do som de equipamentos de matadouro e vacas angustiadas, um dos maiores feitos de estúdio do engenheiro Stephen STREET.

Apesar de ter algumas fraquezas co-mo música – para muitos um triunfo da atmosfera sobre a melodia – “Meat is Murder” foi essencial para a ideologia do grupo. Morrissey mais tarde diria, com boa fundamentação, que a canção era um instrumento para transformar centenas, senão milhares, de pessoas em vegetarianas. Na época, o público dos Smiths reagiu de modo positivo à faixa, ainda que, às vezes, com entusiasmo exagerado. No palco do Victoria Hall, em Hanley, em março de 1985, um fã lançou linguças no palco com as palavras “Meat is Murder” quando a canção começou e acertou Morrissey na boca. “Ele jogou com tamanha precisão que eu acabei dando uma mordida na hora que cantava a palavra ‘murder

(assassinato)”, lembrou o cantor. (Ver também Linda McCARTNEY.)
[17, 135, 211, 425, 426, 477]

Meltdown, Criado em 1993, Meltdown é um festival anual de arte de verão no South Bank Centre, em Londres, comandado por um artista diferente a cada ano. Entre os curadores estão Elvis Costello (1995), John PEEL (1998), Scott Walker (2000) e David BOWIE (2002). Em 2004, para coincidir com seu novo lançamento (depois de anos sem fazer um disco de estúdio), YOU ARE THE QUARRY, o evento foi entregue a Morrissey. Mais tarde, ele revelou que era a segunda opção depois de Yoko Ono (“uma japonesa baixinha cujo nome não posso mencionar, mas ela tem um gosto péssimo para móveis [e] um setter irlandês chamado John”). No programa do evento, o cantor declarou: “Ser o curador do Meltdown é uma grande oportunidade para eu agradecer algumas das músicas e das palavras que me motivaram ao longo dos anos. Alguns de vocês têm iPods. Eu tenho o Meltdown”.

O Meltdown de Morrissey durou de 11 a 27 de junho, abrindo com seu primeiro show em Londres depois de mais de dezoito meses, sem o guitarrista Alain WHYTE, que havia saído da banda depois do show anterior, em Dublin, por motivo de “doença”, e foi substituído temporariamente por Barrie Cadogan, do Little Barrie. O cantor tocou no Royal Festival Hall três vezes durante o Meltdown com bandas de abertura diferentes, do cantor irlandês Damien Dempsey à melhor amiga Linder STERLING e à banda indie The Ordinary Boys. O acontecimento mais importante e maior novidade do Meltdown de Morrissey foi a inesperada reunião dos NEW YORK DOLLS, que tocaram duas vezes. Os melhores momentos do segundo show viraram o disco Morrissey Presents the Return of The New York Dolls Live from Royal Festival Hall 2004, lançado naquele mesmo ano pela ATTACK RECORDS.

Também participaram do Meltdown de Morrissey: o SPARKS, que fez uma apresentação especial de seu álbum mais recente L'il Beethoven, além do favorito de Morrissey, Kimono my House, de 1974; o famoso cantor e compositor Loudon WAINWRIGHT III; uma audiência com o dramaturgo Alan BENNETT (o próprio Morrissey se

sentou no meio da plateia); a amiga de Los Angeles, filha de Frank e lenda dos anos 1960, NANCY SINATRA (Linder abriu sua apresentação); a ex-musa de Serge GAINSBURG, a cantora anglo-francesa Jane Birkin (cuja apresentação foi aberta por um velho amigo de Morrissey, James MAKER); as *drag queens* americanas Ennio Marchetto e LYP SINKA; uma "noite acústica" com a banda indie dos anos 1990 que lembrava os Smiths, o Gene; um show gratuito no *foyer* do Royal Festival Hall dos punks de East End COCKNEY REJECTS, favoritos de Morrissey; e um recital clássico da Sinfonia No.3 de Henryk Górecki (Sinfonia das canções tristes) e a Tábula Rasa de Arvo Pärt pela London Sinfonietta, com a soprano Yvonne Kenny. (Veja também MÚSICA CLÁSSICA.)

Entre aqueles com apresentações agendadas no Meltdown e que não apareceram estavam The Libertines, que abririam o primeiro show de Morrissey mas não conseguiram comparecer por problemas particulares, e Ari Up, do The Slits, que ficou preso na Jamaica em decorrência das condições climáticas desfavoráveis. Entre os artistas que Morrissey queria chamar, mas não conseguiu, estavam os famosos cantores franceses Françoise HARDY, Brigitte BARDOT e Sacha DISTEL (que estava muito doente e faleceu um mês depois do festival), além de Buffy SAINTEMARIE e da poeta, escritora e atriz afro-americana Maya Angelou.

A curadora do Meltdown do ano seguinte foi PATTI SMITH, e o evento contou em alguns shows com a presença de Johnny Marr. [119, 190, 436]

Men's Liberation, Livro de 1975 do ativista gay americano Jack Nichols, com o subtítulo "A New Definition of Masculinity" ("Uma Nova Definição da Masculinidade"), que teve forte impacto no adolescente Morrissey. "Quando eu tinha 14 anos, mergulhei de cabeça no feminismo", explicou ele. "Então li um livro chamado *Men's Liberation* e parecia que era uma Bíblia para mim. Percebi como era terrível o fato de as pessoas serem divididas de modo tão rígido, que os homens só pudessem gostar de 'coisas de homem', e as mulheres, de 'coisas de mulher'. "O livro de Nichols desafia esses estereótipos extremamente rígidos e tem capítulos inteiros

dedicados a assuntos como paternidade, sexualidade, insegurança em relação ao pênis e o ambiente de trabalho. Grande parte de *Men's Liberation* analisa o conflito entre a mente e o corpo, um tema-chave nas primeiras letras de Morrissey.

“A frase que melhor resume os Smiths vem do livro de Jack Nichols *Men's Liberation*”, disse ele à *Sounds* no verão de 1983. “Estamos aqui e é agora’. Gosto muito mesmo desse AGORA. Não quero ficar esperando, não quero saber de um período de dois anos, as coisas precisam acontecer AGORA MESMO para os Smiths. E acho que vão acontecer.” A mesma frase seria usada posteriormente na letra de “STRETCH OUT AND WAIT” e, na verdade, foi tirada do filme de 1968 *Planeta dos Macacos (Planet of the Apes)*, dita por Charlton Heston. Nichols cita a frase pela primeira vez em seu capítulo sobre “Instintos!”, e mais uma vez no capítulo sobre “Sexualidade”: “A psicologia do jogo exige um fim do planejamento e da especulação sobre o que pode ser, o que foi e o que é. Pede a compreensão de que *estamos aqui e é agora*. Em vez de pensarmos a respeito do fazer – pensar, planejar, considerar e arquitetar – um homem deve simplesmente fazer.”

O livro conta com outra pequena referência dos Smiths, citando a manchete de uma crítica ao livro de Hemingway na revista pornô americana *Screw*: “The Impotence of Being Ernest” (“A Impotência de Ser Ernest”), um trocadilho com a peça de WILDE que, tirando o “Being” apareceu como a mensagem escondida no finalzinho do vinil no single “WILLIAM, IT WAS REALLY NOTHING” e no álbum HATFUL OF HOLLOW. [91, 139, 166, 184, 345]

Meu Amor, Minha Ruína (Yield to the Night), Drama britânico de penitenciária de 1956 com Diana DORS, relacionado como um dos filmes preferidos de Morrissey. Sempre citado como uma versão fictícia da história de Ruth Ellis, a última mulher a ser enforcada na Grã-Bretanha um ano antes de seu lançamento (um mito que Morrissey perpetua em seu capítulo a respeito de Dors em EXIT SMILING), tinha sua origem em um livro publicado antes de Ellis ser presa. Existe um paralelo forte entre Ellis, uma socialite

neurótica que atirou em seu amante playboy a sangue-frio, e a Mary Hilton do filme (Dors), uma vendedora obsessiva que, à luz do dia, atira na mulher que levou seu amante infiel ao suicídio. *Meu Amor, Minha Ruína* criticava a existente pena de morte de sua época, humanizando a assassina de Dors e o relacionamento com suas guardas na prisão, entre elas as favoritas de Morrissey, Marjorie RHODES e YVONNE MITCHELL. O roteiro também faz referência clara ao poeta preferido de Morrissey, A. E. HOUSMAN: durante um *flashback*, Dors recita em voz alta sua poesia de um exemplar de *A Shropshire Lad*.

No que diz respeito à carreira de Dors, Morrissey considerou *Meu Amor, Minha Ruína* "o único filme decente que ela já fez". A própria Dors parecia concordar, dizendo: "No mínimo, eu posso dizer 'Fiz isto e aqui está para que todos vejam'." Uma foto de Dors segurando na barra de sua cela foi selecionada por Morrissey como possível capa dos *Smiths* e acabou sendo usada, sem o envolvimento dele, na compilação *Singles*, de 1995, da Warner. Outra foto mais glamourosa de Dors, de uma cena de *flashback* de Ano-Novo do filme, foi uma das diversas imagens de fundo de palco usadas durante a turnê de 1992 de *YOUR ARSENAL*.

É importante registrar que foi Shelagh DELANEY quem posteriormente escreveu o filme documentando a história real de Ellis, de 1985, *Dançando com um Estranho*. De acordo com Siouxsie SIOUX, "uma gravação de Ellis" – que podia ter sido uma gravação de Dors em *Meu Amor, Minha Ruína* – seria usada em um clipe de "INTERLUDE", que não se tornou realidade. [25, 175, 303, 341, 374, 496, 566]

Meu Passado me Condena (Victim), Drama britânico polêmico de 1961 com Dirk BOGARDE, relacionado como um dos filmes preferidos de Morrissey. Seu roteiro hoje obsoleto agiu como um protesto contra a arcaica legislação que ainda decretava que os atos homossexuais eram uma ofensa passível de ser punida com a prisão, criando, assim, "oportunidades ilimitadas para chantagens". Bogarde

interpreta Melville Farr, um advogado bem casado prestes a se tornar promotor que mantém um relacionamento secreto com "Boy" Barrett, um jovem operário. Espionado por chantagistas, eles miram em Barrett, que apela para o furto antes de se matar em uma cela. Farr fica repleto de culpa e jura que descobrirá a identidade dos chantagistas localizando outras vítimas que, ele espera, o ajudem em sua busca.

Assim como no filme de Radclyffe Hall, *O POÇO DA SOLIDÃO, Meu passado me Condena* retrata a homossexualidade como uma aflição lastimável. Um cabeleireiro chantageado diz a Farr que, por ser gay, "a natureza armou uma para mim" ("nature played me a dirty trick"), frase que pode ter tido certa influência na música dos Smiths "PRETTY GIRLS MAKE GRAVES". Apesar de não ser um filme muito alegre, historicamente, foi a primeira produção britânica a incluir a palavra "homossexual" em um roteiro e conseguiu chamar atenção para a lei injusta, que foi reformulada, finalmente, em 1967. [175, 227, 286, 382, 559]

"Mexico" (Morrissey/Boorer/Day), Lado B de "FIRST OF THE GANG TO DIE" (2004). Pouco tempo depois de se estabelecer em Los Angeles e de descobrir a comunidade latina local, Morrissey falou sobre seu carinho crescente pelo México. "Acho um lugar muito, muito glamouroso", disse ele empolgado. Escrita durante os anos em que passou sem contrato com gravadora, "Mexico" foi uma homenagem sincera ao país e à sua cultura, tomada por tristeza e ódio político a respeito da exploração pelos Estados Unidos como um local de despejo de lixo químico e a hostilidade do controle da fronteira com o Texas. Criada após tantas falsas alegações de racismo contra Morrissey, foi especialmente interessante ouvi-lo defender uma minoria ética contra o *bullying* "dos ricos... brancos" da superpotência mundial. Das cinco novas canções que Morrissey apresentou pela primeira vez ao vivo em 2002, "Mexico" foi a única a não entrar em *YOU ARE THE QUARRY*. Apesar de suas sutilezas não serem facilmente mostradas em show, no disco, sua melodia suave

e o pesar inconformado receberam a devida dimensão – um lado B excelente que merecia ser incluído no disco. [422]

“Michael’s Bones” (Morrissey/ Street), Lado B de “THE LAST OF THE FAMOUS INTERNATIONAL PLAYBOYS” (1989). Elegia especialmente sombria descrevendo o corpo morto de um jovem sem amor. Nas poucas vezes em que pediram que Morrissey explicasse a triste e misteriosa “Michael’s Bones”, ele não conseguiu esclarecer a base da canção. “Provavelmente é triste demais para contar a você sobre o que ela realmente é”, disse ele, “mas ele jaz ali”.

Tal ambiguidade apenas aumenta a crença popular de que o “Michael” da canção é, na verdade, o assassino em massa Michael Ryan, responsável pelo “Massacre de Hungerford”. No dia 19 de agosto de 1987, Ryan – um colecionador de armas de fogo solitário de 27 anos que vivia com a mãe senil – cometeu uma chacina na feira de Berkshire, em Hungerford. No total, matou 16 pessoas, incluindo a mãe, antes de se matar com um tiro em uma escola sitiada pela polícia. Além da discrepância do local onde seu corpo foi encontrado – Ryan morreu em uma sala de aula, e não em uma “quadra de esportes” – “Michael’s Bones” pode ser facilmente relacionada à tragédia de Hungerford no mínimo por conta do horror claro na frase “look what he’s done” (“veja o que ele fez”). Igualmente importante é a relação Hungerford/Morrissey por causa de “STOP ME IF YOU THINK YOU’VE HEARD THIS ONE BEFORE”, que era para ser o penúltimo single dos Smiths no outono de 1987, mas foi deixado de lado por conta das palavras “mass-murder” (“assassinato em massa”), que a Bbc considerou insensível na ocasião da chacina em Hungerford. Uma hipótese é que seria tipicamente polêmico e original da parte de Morrissey escrever uma canção que ousasse demonstrar piedade por Ryan por ser um perdedor sem amor que ficou louco por conta da solidão e não descrevê-lo como um assassino cruel de inocentes. Por enquanto, essa possibilidade de Hungerford é uma interpretação razoável, ainda que não definitiva,

de uma canção que, fora isso, oferece poucas pistas a respeito de sua fonte de inspiração mórbida.

Stephen Street sentiu-se “especialmente orgulhoso” de sua música, uma balada fúnebre que foi inspirada nas criações melancólicas e lentas criadas por Marr nos Smiths, em especial nos primeiros compassos de “THAT JOKE ISN’T FUNNY ANYMORE”. Foi a primeira canção gravada nas sessões no inverno de 1988 de “Playboys”/“INTERESTING DRUG” no The Wool Hall, perto de Bath, e Street lembra-se de construir a música sobre um *loop* de bateria eletrônica com Mike Joyce sobrepondo a percussão ao vivo no fim de sua gravação. [39, 422]

Mills, John, Lendário ator britânico citado por Morrissey como um de seus favoritos e, em 1991, como uma das duas pessoas vivas que ele mais admirava: a outra era o gângster Ronnie KRAY, que estava preso. Em contraste, Mills era o herói britânico arquetípico: um cara comum guiado pela decência e por um respeito enorme pela justiça que, ao vestir um uniforme, assumia uma posição de durão atrás de linhas inimigas (o que o próprio Morrissey chamava de “firmeza de John Mills”). Independentemente de interpretar o marinheiro comum e feliz Shorty Blake no filme *Nosso Barco, nossa Alma (In Which we Serve)*, de Noël COWARD (ver também “LIFEGUARD SLEEPING, GIRL DROWNING”), ou como o alcoólatra Capitão Anson tentando sobreviver ao calor do deserto, a um espião nazista e a uma paixão insaciável pela voluptuosa Sylvia Syms em *Sob o Sol da África (Ice-Cold in Alex)*, Mills sozinho definia o clássico filme de guerra britânico.

Apesar de Morrissey claramente adorar os filmes de guerra de Mills – o suficiente, pelo menos, para usar uma foto de *A Retirada de Dunquerque*, de 1958, com o ator Sean BARRETT na capa de “HOW SOON IS NOW?” –, os filmes favoritos de Mills, para ele, eram os que destacavam seu repertório mais amplo como ator versátil. *O HOMEM DE OUTUBRO*, de 1947, representa bem seus muitos melodramas sobre homens inocentes em fuga, e *Tiger Bay*, de 1959 – filme mencionado por Morrissey em carta ao amigo de correspondência Robert MACKIE –, o colocou do outro lado da lei como um detetive tentando encontrar o criminoso passional Horst Buchholz e a menina

travessa de 12 anos interpretada por sua própria filha, Hayley. Seu papel no filme de 1961, *FLAME IN THE STREETS*, foi mais moralmente complexo, pois ele deixou de ser o ídolo para interpretar um socialista radical que logo deixa de lado suas crenças antirracistas quando sua própria filha começa a namorar um negro.

Talvez não surpreenda que os dois filmes de Mills mais importantes para Morrissey sejam os ambientados no norte. Em *PAPAI É DO CONTRA*, de 1954, fonte da fanfarras de metais no começo de "SHEILA TAKE A BOW", dos Smiths, Mills é o ingênuo sapateiro Willie Mossop, que assume o posto de seu ex-chefe Charles Laughton. Em *LUA DE MEL AO MEIO-DIA* ele esconde toda a sua resignação sob o chapéu ao interpretar o pai cervejeiro e desiludido da noiva.

É fácil entender o amor de Morrissey por Mills, não apenas como astro do cinema, mas também como um ícone de sua condição de inglês, ou o que Morrissey pode chamar de uma condição de inglês "perdida"; de cerveja e boliche, chá e biscoito com geleia, pão e chuva, bandeirinhas no dia da Vitória, as músicas do pub Joanna, policiais insatisfeitos, fliperamas e conversa educada com desconhecidos nos vagões do trem. O amado Sir John Mills (que ele passou a ser em 1976) morreu em abril de 2005 com grandiosos 97 anos. [141, 175, 497, 502, 504, 510, 534, 572]

"Miserable Lie" (Morrissey/Marr), Do álbum *THE SMITHS* (1984). Uma das primeiras canções dos Smiths, "Miserable Lie" é a despedida sofrida de Morrissey de uma *femme fatale*. A menção específica de quartos alugados no Whalley Range, de Manchester, onde ele viveu por um tempo com a amiga e vocalista do Ludus, Linder STERLING, deu origem à teoria popular (ainda que totalmente especulativa) levantada pela primeira vez pelo jornalista Nick Kent de que a canção era, de fato, a respeito do "relacionamento de Morrissey com Linder". Morrissey apenas confirmou que o quarto em Whalley Range era real, apesar de ele ter vivido ali "um período milagrosamente curto".

Ao declarar no título que "o amor é só uma triste mentira" ("love is just a miserable lie"), Morrissey deixou claro, pela primeira vez, seu pessimismo nato com relação ao amor e abordou pela primeira vez o

tema da vergonha do corpo e repúdio de si mesmo ("you laugh at mine"/"você ri do meu"). Ambos voltariam a aparecer em canções como "LATE NIGHT, MAUDLIN STREET" e "FRIDAY MOURNING". Havia um toque de WILDE no uso da "flower-like life" ("vida de flores"), um trecho que Oscar usou em *De Profundis*, apesar de também aparecer na principal fonte de Morrissey para "Miserable Lie", *FROM REVERENCE TO RAPE*, de Molly Haskell. Ao descrever a *femme fatale* de Whalley Range, ele usa as descrições de Haskell da *femme fatale* do *film noir* de Hollywood que "caiu como Eurydice, nas profundezas do mundo do crime", traíndo sua presa "não uma, mas duas vezes".

Musicalmente, foi uma das criações mais originais e surpreendentes de Marr, como ele admite abertamente. Foi escrita no quarto no sótão da casa do guitarrista em Bowdon no começo do inverno de 1982. Marr se lembra de ter dado a Morrissey a "ideia louca" de um prólogo suave que de repente era acelerado e se tornava uma maluquice agressiva e improvisada. "Foi uma coisinha esquisita e excêntrica", diz Marr. "Costumava confundir muito as pessoas nos primeiros shows." Um estranho primeiro rascunho punk-funk foi gravado em dezembro de 1982 para uma demo dos Smiths patrocinada pela EMI, no estúdio Drone, de Manchester, a primeira delas com Rourke no baixo. Com os ensaios, a mudança de tempo ficou muito mais dramática, a parte do fim um caos de guitarra e bateria. De todas as versões de estúdio que eles gravaram, a majestade maníaca dela foi mais bem captada em algum ponto entre a sessão de estreia com John PEEL e o álbum abortado com Troy TATE.

Infelizmente, a "Miserable Lie" que finalmente apareceu no disco de estreia deles foi um pouco limpa demais, com o produtor John PORTER separando cada membro do grupo em vez de permitir que o poder unido dos Smiths aparecesse como uma coisa só na anarquia de invasão de palco de sua tradução ao vivo. Marr concorda que o maior culpado foi o som de guitarra fraco e nada apropriado de Porter: "Não era forte o bastante para alavancar aquela canção como deveria." [17, 27, 139, 204, 326, 393]

Mitchell, Joni, "A maior letrista que já existiu", de acordo com Morrissey. Ele acredita que Mitchell é "muito subestimada". Normalmente considerada a mais importante "cantora/compositora" dos anos 1970, sua genialidade transcende qualquer redução de gênero como essa.

Nascida no Canadá, seu nome verdadeiro é Roberta Joan Anderson (Mitchell era o sobrenome de seu primeiro marido, com quem se casou em 1965 e de quem se divorciou em 1967), antes de lançar seu álbum de estreia de 1968, *Song to a Seagull*, seu trabalho já estava sendo gravado por outros cantores *folk* como Buffy SAINTE-MARIE. Seu segundo disco, *Clouds*, de 1969, confirmou e comprovou seu talento musical prolífico, apesar de ela ter sido imediatamente estereotipada como "a filha que nunca saiu de casa" que tocava violão, uma imagem reforçada pelo disco de 1970 *Ladies of the Canyon*, que trazia "Big Yellow Taxi", a pedra no caminho de sua carreira. Morrissey passou a acompanhar seu trabalho no quarto álbum, *Blue*, de 1971, um disco extremamente confessional inspirado em parte pelo término do relacionamento recente com Graham Nash, o rapaz de Salford.

A maior influência de Mitchell sobre Morrissey é o que ele chama de "segundo período" da carreira dela, em meados dos anos 1970, e um trio específico de álbuns liricamente épicos e musicalmente ambiciosos, marcados pelo interesse cada vez maior que ela tinha por acordes complexos de guitarra e jazz moderno: *The Hissing of Summer Lawns*, de 1975 (o primeiro a "cativar completamente" o cantor), o introspectivo *Hejira*, de 1976, e especialmente o duplo de 1977 *Don Juan's Reckless Daughter*. "Tudo naquele disco me enfeitiça", disse Morrissey, "e quando vi pela primeira vez a letra e a amplitude daquelas palavras, precisei fechar o disco. Pensei: 'Preciso deixar isto para outro dia, porque é simplesmente... um monstro!'".

Todos os álbuns contêm nas letras temas ou estrofes inteiras que evidentemente moldaram as de Morrissey. "The Jungle Line", de *Summer Lawns*, com as palavras "working girl" ("menina trabalhadora") com "a low-cut blouse" ("uma blusa curta") se reflete em "MALADJUSTED". Da mesma forma, "Amelia", de *Hejira*, com seu "false alarm" ("alarme falso") repetido foi matéria-prima para "LAST

NIGHT I DREAMT THAT SOMEBODY LOVED ME". Mas foi o "monstro" de Don Juan's Reckless Daughter que deu a Morrissey o maior tesouro. Os primeiros "mitchellismos" perceptíveis surgem na fase final dos Smiths. "SHOPLIFTERS OF THE WORLD UNITE" tem um verso comparável com a faixa-título do disco: "Last night the ghost of my old ideals reran on channel five" ("Ontem à noite, o fantasma de meus velhos ideais foi reprisado no canal cinco"). Dadas as circunstâncias, também é possível dizer que seu respectivo lado B, "HALF A PERSON", teve influência do verso de abertura de Mitchell, no qual ela lembra que "I came out two days on your tail" ("Saí dois dias à sua procura"). O impacto de "Don Juan's Reckless Daughter" em Morrissey é maior ainda em "SISTER I'M A POET", de 1988, que espelha a frase de Mitchell "They love the romance of the crime" ("Eles amam o romantismo do crime"). Ainda mais óbvia é a faixa de encerramento do disco, "The Silky Veils of Ardor", aparentemente um modelo para "SEASICK, YET STILL DOCKED", com mais referências na letra do que pode ser citado livremente.

Em outubro de 1996, Mitchell lançou simultaneamente duas coletâneas de seus maiores sucessos, Hits e Misses, a primeira retrospectiva de sua carreira depois de 15 álbuns em 18 anos. Para marcar o lançamento, a Reprise Records, que na época também era a gravadora de Morrissey nos Estados Unidos, convidou o cantor para entrevistar Mitchell sobre seu trabalho para um CD promocional. A mesma entrevista foi usada posteriormente como base para uma matéria da *Rolling Stone*, em 1997. O "bate-papo informal com chá e cigarros" (presume-se que Morrissey tenha apenas tomado o chá) foi uma conversa animada entre os dois artistas. Morrissey contou que era fã de Mitchell quando os SEX PISTOLS surgiram – uma atitude fora de moda na época – e como se recusava a aceitar a classificação de "compositora", com ênfase no gênero. Igualmente reveladoras foram suas preocupações a respeito da relação que Mitchell mantinha com os fãs, temendo que o público "preferisse que ela saísse do palco levando a tristeza consigo" e sobre sua crença de que "nenhuma música pode ser depressiva porque "o ato de compor uma música é muito positivo". Chamado Words + Music, o CD de Mitchell/ Morrissey é um tesouro para os

colecionadores. Vale a pena correr atrás mesmo que seja apenas para escotá-lo fazendo a pergunta imortal, apesar de absurda: “Is Mingus your ugly duckling?” (“O Mingus é o seu patinho feio?”). [179, 571]

Mitchell, Yvonne, Atriz britânica popular nos anos 1950, que Morrissey disse ser uma das melhores atrizes dramáticas do mundo, citando também diversos de seus filmes como suas produções prediletas.

Sua beleza delicada ficou mais evidente em *TRÊS MÁSCARAS DO DESTINO*, de 1953, no qual ela tenta se endireitar depois de passar um ano na cadeia, mas é enganada por um ex-namorado muito mau. Ela passou de encarcerada para carcereira em *MEU AMOR, MINHA RUÍNA*, de 1956, como guarda da assassina Diana DORS, e sua frieza amplificou os toques sutis de lesbianismo do roteiro. Seu papel mais famoso foi no filme de 1957 *UMA SOMBRA EM SUA VIDA*, como a confusa mas dedicada dona de casa londrina que perde o rumo quando o marido avisa que vai abandoná-la para ficar com a secretária mais jovem. Também valem a pena ver: a produção do Sunday Night Theatre da Bbc, de 1954, *1984*, de Orwell, na qual ela interpreta Julia, par do personagem Winston Smith, de Peter Cushing; *Tiger Bay*, de 1959 (um filme ao qual Morrissey fez referência em suas correspondências com Robert MACKIE), no qual Mitchell faz a namorada polonesa de Horst Buchholz; *Sapphire*, do mesmo ano, um romance policial a respeito do assassinato de uma moça mestiça, no qual Mitchell causa a surpresa do clímax, quando é exposta como a culpada racista; e o filme de 1960 *Os Crimes de Oscar WILDE*, no qual interpretou a esposa estoica do poeta, Constance. Mitchell também era prima em primeiro grau da pintora preferida de Morrissey, Hannah GLUCKSTEIN, e tentou, sem sucesso, comprar sua última e mais celebrada tela, “Rage, rage against the dying of the light”. Nos últimos anos de sua vida, Mitchell se tornou uma autora bem-sucedida de ficção, de não-ficção e de livros infantis. Seu livro mais conhecido é *The Family*, de 1969, uma autobiografia velada da grande dinastia judia do norte de Londres, da qual ela e Gluckstein

faziam parte. Mitchell morreu de câncer em 1979, aos 53 anos. [175, 339, 377, 558, 563, 566]

monarquia, Que Morrissey “despreza” a realeza certamente já ficou claro para qualquer pessoa que saiba o mínimo sobre ele. Depois de expressar a vontade de mostrar a bunda para Sua Majestade em “NOWHERE FAST”, de 1985, ele causaria ainda mais controvérsia com o lançamento de THE QUEEN IS DEAD, de 1986, usando intervalos para acusar os Windsor de “fascistas” e “cruéis”.

“Para mim, existe algo muito feio em uma pessoa que consegue usar um vestido de £6 mil enquanto há pessoas que não têm o que comer”, disse enfurecido. “Quando [a Rainha] veste aquela roupa de £6 mil, a mensagem que passa à nação é: ‘Sou a realeza fantasticamente abastada, e vocês são os camponeses desprezíveis’. A simples ideia de as pessoas se interessarem pelos fatos a respeito dessa roupa é uma enorme ofensa à raça humana.” Afirmções parecidas foram direcionadas à princesa Diana (“ela já disse alguma frase minimamente interessante ou útil para o mundo?”), e em 1987, ele prometeu que, no dia em que a Rainha Mãe morresse, ele “bateria os pregos do caixão para ter certeza de que ela ficaria lá dentro”. Não é preciso dizer que as chances de o nome de Morrissey surgir em alguma lista de homenagens oficiais são meio escassas. [57, 120, 105, 477]

“Money Changes Everything” (Johnny Marr), Lado B de “BIGMOUTH STRIKES AGAIN” (1986). A segunda instrumental de Marr nos Smiths. Diferentemente da anterior, “OSCILLATE WILDLY”, “Money Changes Everything” não é exatamente uma canção, mas um riff sem palavras. Gravada no fim das sessões de THE QUEEN IS DEAD no verão de 1985, quando as relações contratuais entre os Smiths e sua gravadora, a ROUGH TRADE, passavam por um momento desfavorável, o título tinha um alvo claro. Entrevistado em 1984, ainda na primeira metade da carreira dos Smiths, Morrissey disse que “o dinheiro não

muda nada". Mas depois de um ano, ele havia chegado à conclusão totalmente oposta de que o dinheiro "faz uma enorme diferença em tudo". Apesar de ser uma faixa de Marr, o sentimento expressado no título foi, certamente, influência direta de seu parceiro de composição.

Seu riff de blues foi uma descoberta acidental: Marr andava experimentando outra melodia em um gravador de quatro faixas e, quando ele a escutou de trás para a frente depois de inverter a fita, gostou o suficiente para "aprender ao contrário". Mesmo sem Morrissey, a faixa finalizada tinha um ressentimento sombrio – quase *perversidade* –, indiscutivelmente o som dos Smiths. Com a chegada de Craig GANNON no verão de 1986, "Money Changes Everything" se tornou a primeira instrumental do grupo a ser tocada ao vivo, apresentada em julho de 1986 na épica turnê que eles fizeram na América do Norte; na volta para o Reino Unido, seu lugar no *setlist* seria tomado por "THE DRAIZE TRAIN".

A decisão de Morrissey de não escrever uma letra para a faixa se tornou um grande alívio quando Bryan Ferry, do ROXY MUSIC, convidou Marr para retrabalhar a música para seu álbum solo de 1987, *Bête Noire*. O resultado, creditado a Ferry/Marr, foi "The Right Stuff", uma regravação brilhante (mas fiel) de "Money Changes Everything" com uma nova dimensão do despropósito de receber "uma mulher de joelhos" ("a woman on a bended knee"). As pessoas próximas do grupo, como o engenheiro de som Grant Showbiz, afirmam que Morrissey não gostou do fato de Marr ter feito a parceria com Ferry, mas o guitarrista insiste em dizer que "ninguém na época me disse que não estava satisfeito". Gravada em junho de 1986, muito antes de os Smiths se separarem, ela foi lançada em um momento ruim, um ano mais tarde, em outubro de 1987, logo depois da separação dos Smiths, colocando Marr na posição de "vira-casaca indie" aos olhos de alguns apóstolos inconsoláveis. Na época do lançamento, o single de Ferry não teve boa resposta, chegando ao 37o lugar na parada e saindo da lista na semana seguinte. [17, 18, 27, 71, 267]

Monochrome Set, The, Grupo londrino pós-punk artístico e audacioso e uma das bandas preferidas de Morrissey nos anos de formação dos Smiths. O Monochrome Set lançou três singles pela ROUGH TRADE em 1979 que, como Johnny Marr disse, podem ter sido influência na preferência de Morrissey pela mesma gravadora como um lar adequado para os Smiths. Provas concretas de sua obsessão pelo grupo são encontradas nas cartas trocadas com o amigo Robert MACKIE por volta de 1980-81. Morrissey enviou um cartão postal a Mackie com a imagem de Clark Gable – um ato que, por si só, foi muito esquisito, tendo em mente que 20 anos mais tarde, ele iria morar em uma casa em Hollywood construída por Gable – e na parte de trás, ele escreveu um verso de “Ici les Enfants”, uma faixa do álbum deles de estreia, *Strange Boutique*, de 1980. Em novembro de 1980, ele escreveria a Mackie no dia em que gastou £3,99 para comprar o segundo álbum deles, *Love Zombies*, e também enviou uma cópia do encarte. “É um disco adorável”, escreveu Morrissey, “mas sinto que eu gostaria ainda mais se tivesse uma capa de chuva. Na verdade, tenho três”. Mais tarde, ele repreenderia Mackie em outra carta porque seu amigo nunca tinha escutado nenhuma música do grupo: “Como pode uma pessoa viver sem o querido e lindo Monochrome Set?”.

O Monochrome Set teve origem na banda punk da escola de arte Hornsey The B-Sides, primeiro grupo de Stuart Goddard, que logo se tornaria Adam Ant. (Em março de 1981, Morrissey também diria a Mackie que “Adam Ant me entedia demais”.) Liderado pelo vocalista anglo-indiano enigmático Ganesh Seshadri, que escrevia e se apresentava com o pseudônimo de Bid, as canções do Monochrome Set eram ousadas, sexualmente provocantes, intelectualmente bem-humoradas e temperadas com referências cinematográficas eruditas que iam de Mae West a Fritz Lang. As letras de Bid e a música do guitarrista Lester Square se comparavam ao Magazine de Howard DEVOTO em termos de humor e complexidade. Por isso fascinaram Morrissey, claro. Observe o sentimento mórbido do single de 1979 lançado pela Rough Trade, “Eine Symphonie des Grauens”: “I’m dead and dank and rotten/My arms are wrapped in cotton/My corpse loves you, let’s marry” (“Estou morto e podre/Meus braços estão

envolvidos em algodão/Meu cadáver ama você, vamos nos casar”). Ou o humor negro similar de “Apocalypso”, de Love Zombies: “All I desire is a Swiss bank account/Given an OBE and made a Count/Country estate with a resident staff/Acute angina and an epitaph” (“Tudo o que quero é uma conta na Suíça/Uma Ordem do Império Britânico e comprar uma propriedade com empregados/Uma angina aguda e um epitáfio”). Também vale a pena destacar o toque sombrio dos vocais de Bid, que podem ter influenciado o fraseado de Morrissey no começo dos Smiths.

O Monochrome Set passou por diversas mudanças de formação e de gravadora durante no começo dos anos 1980, chegando perigosamente perto da parada de singles do Reino Unido com o louco evangelho indie de “Jacob’s Ladder”, de 1985, mas – alcançando o número 81 – não o bastante. Eles se separaram logo depois, mas se reuniram para alguns álbuns nos anos 1990. Os interessados em avaliar a influência estilística do grupo em Morrissey devem procurar escutar os já mencionados Strange Boutique e Love Zombies, e também Volume, Contrast, Brilliance... uma antologia de singles do início da carreira e gravações de rádio. [17, 334]

“Moonriver” (Henry Mancini/Johnny Mercer), Lado B de “HOLD ON TO YOUR FRIENDS” (1994). Eternamente associada com a visão divina de Audrey Hepburn de cabelos enrolados em uma toalha dedilhando o violão sentada no parapeito de uma janela, Morrissey tentou bravamente dar seu toque triste a essa *standard* popular. “Ela representa muito para mim”, explicou ele. “Sempre a considereei uma canção muito intensa e muito solitária... nunca a compreendi totalmente, mas [me pareceu] sempre uma música muito solitária.”

Composta por Henry Mancini com letra de Johnny Mercer, a canção foi encomendada para *Bonequinha de Luxo (Breakfast at Tiffany’s)*, de 1961, adaptação para as telas do romance de Truman CAPOTE com Hepburn e George Peppard; estranhamente, Morrissey deixou de citar essa informação em sua análise debochada da carreira de Peppard em seu livro, o ensaio sobre cinema *EXIT SMILING*. A canção imediatamente se tornou um clássico de *crooners*, cantada por Frank Sinatra, Andy Williams e Danny Williams, da África do Sul, com quem

chegou ao 1o lugar da parada britânica. Por mais que tenha sido surpreendente escutar Morrissey interpretando esse *standard* de cabaré, analisando com mais atenção, sua letra celebrando o amor, a amizade eterna e a ambição juvenil tem semelhanças com "HAND IN GLOVE". Morrissey condensou o título original de "Moon River" para apenas uma palavra⁴¹, e também tirou o pieguismo "my huckleberry friend", que se referia à infância de Mercer colhendo frutos perto do rio na Georgia que deu nome à canção. Há uma tristeza levemente fervilhante no vocal, que inverte o otimismo original com um senso de perda e tragédia iminente, de que o sonho "próximo" ("just around the bend") nunca vai chegar. O clima sombrio é reforçado pelo arranjo choroso de guitarra e *omnichord*, enquanto a versão de 12 polegadas incluiu os soluços perturbadores de uma menina triste. O choro pertencia à atriz Peggy Evans, sofrendo após levar um tapa no rosto de Dirk BOGARDE no drama de 1950 produzido pelos estúdios Ealing *A Lâmpada Azul*, com Patric DOONAN.

Por mais assombrosa que a interpretação de Morrissey tenha sido, ainda assim não justificava a duração exagerada de nove minutos e meio de "Moonriver (extended version)", que também figuraria em WORLD OF MORRISSEY. A canção foi mais eficiente no show, tocada na turnê de fevereiro de 1995 pelo Reino Unido, com um arranjo mais simples e mais curto e Morrissey sob o holofote acompanhado pelos gemidos fantasmagóricos de Evan em uma fita de fundo, como foi registrado no vídeo INTRODUCING MORRISSEY. [40, 486, 577]

Moors Murders (os assassinatos da pradaria), Ver BEYOND BELIEF, "SUFFER LITTLE CHILDREN".

"More you Ignore me, the Closer I Get, The" (Morrissey/Boorer), 15o single solo de Morrissey (do disco VAUXHALL AND I). Lançado em fevereiro de 1994, chegou ao 8o lugar na parada britânica. Entre as canções de amor mais brilhantemente incomuns de Morrissey, este conto engraçado, espirituoso e muito intrigante de perseguição psicológica levou-o pela primeira vez ao top 10 depois de um intervalo de quase cinco anos. Como um Belzebu onipresente, Morrissey se gaba de como assombra todos os

pensamentos conscientes ou não de sua presa, tornando inútil qualquer resistência. Gravada três anos antes do PROCESSO dos Smiths em 1996, a declaração final de guerra e as referências a “uma dívida ruim” (“a bad debt”) e “juizes do tribunal” (“high court judges”) levaram à ideia, que não deixa de ser razoável, de que o alvo da canção era Mike Joyce, que na época se preparava para o processo contra Morrissey e Marr. Ainda que Joyce não tenha sido o tema, anos depois do veredicto de 1996, a letra deu a Morrissey a oportunidade de extravasar sua fúria a respeito do caso, mudando as palavras no show para “stupid British judges” (“juizes britânicos estúpidos”). A canção também parecia ser um grito de conquista sexual iminente, além de uma celebração da vingança, como observou Morrissey, posteriormente: “Quando a canção termina, eu não venço, necessariamente. Mas sou bem determinado”.

Foi o primeiro single de Morrissey escrito em parceria com Boz Boorer, e seu potencial comercial revelou-se apenas no meio das sessões de gravação de Vauxhall. A demo original de Boorer era muito mais pesada, perceptivelmente mais lenta e não conseguia enfatizar o gancho de guitarra destacado pelo produtor Steve LILLYWHITE, que corretamente transformou a melodia em um dos maiores e mais inesquecíveis hits de Morrissey. Um vídeo da canção, dirigido por Mark Romanek, também testemunhou o começo do uso por Morrissey de imagens relacionadas ao BOXE, além de leve referência à sua nova obsessão pelo grupo punk do Reino Unido ANGELIC UPSTARTS. [4, 6, 40, 217]

Morricone, Ennio, Lendário compositor italiano de trilhas sonoras para o cinema que fez os arranjos de cordas na canção de Morrissey “DEAR GOD PLEASE HELP ME”, do álbum RINGLEADER OF THE TORMENTORS. De modo inesperado, o cantor confessou que, antes da parceria, sabia muito pouco a respeito do trabalho de Morricone, além de seu tema de gaita fantasmagórico para o filme de 1968 *Era uma vez no Oeste (Once Upon a Time in the West)*. Surpreende, uma vez que ele deve, certamente, conhecer a trilha sonora mais famosa do compositor da produção de 1966 *Três Homens em Conflito*: a versão da música tema do filme feita por Hugo Montenegro passou quatro

semanas no 1o lugar em novembro de 1968, quando Morrissey, aos 9 anos, já monitorava e comentava a parada de singles em sua revista pop caseira.

Mais conhecido por suas trilhas de westerns spaghetti dos anos 1960, entre seus mais de 400 trabalhos para o cinema estão contribuições para vários filmes de PASOLINI e as trilhas indicadas ao Oscar de *Cinzas no Paraíso* (*Days of Heaven*), *A Missão* (*The Mission*) e *Os Intocáveis* (*The Untouchables*). Antes de trabalhar para o cinema, ele começou a carreira na música pop, ajudando a escrever o sucesso de 1966 de Mina "Se Telefonando", que mais tarde ganhou versão na voz de Françoise HARDY como "Je Changerais D'Avis". Em 1981, ele teve sucesso surpreendente no Reino Unido quando "Chi Mai", de 1978, foi usada como tema da série da Bbc *The Life and Times of David Lloyd George*, chegando ao 2o lugar e ainda no Top 10 quando Morrissey fez 22 anos naquele mês de maio. O envolvimento de Morricone em "Dear God Please Help Me" foi pura sorte, uma vez que ele e Morrissey estavam por acaso gravando ao mesmo tempo no Forum Music Village, em Roma, no outono de 2005. "Não tínhamos esperança, porque ele é muito tímido e costuma se manter longe das pessoas", explicou Morrissey. "Mas ele aceitou. Não falava muito. Ele é uma lenda e não se importa com os seres humanos. Faz seu trabalho e depois vai para casa." O cantor ficou muito animado, quase a ponto de se gabar, por saber que Morricone havia recusado anteriormente propostas para trabalhar com David BOWIE e U2, mas sem mencionar que o italiano havia escrito uma canção em parceria com o Pet Shop Boys em 1987 ("It Couldn't Happen Here"). Segundo o produtor TONY VISCONTI, Morricone, de 77 anos, estava totalmente alheio ao conteúdo picante da canção, por não entender inglês muito bem. Morrissey admitiu, ainda, que, apesar de o outro estar envolvido no arranjo da canção, não havia muita confraternização entre eles. "Ele era muito cercado e protegido. Não havia como ele e eu irmos a um bar depois do trabalho para jogar dardos."

Em setembro de 2006, Morrissey anunciou que Morricone havia pedido que ele "cantasse e escrevesse a letra para uma de suas canções para apresentá-la no Carnegie Hall. Alegria, alegria, alegria".

Infelizmente, o show, que foi realizado no Radio City Music Hall, em Nova York, no dia 3 de fevereiro de 2007, não teve a participação de Morrissey, pois coincidiu com seu show em Pasadena. [213, 240, 266, 389, 461]

Morrissey-Solo.com, Não é o site oficial de Morrissey, mas é o ambiente principal para se obter notícias e informações sobre as atividades relacionadas a Morrissey e aos Smiths na Internet. O site foi lançado em fevereiro de 1997 por David Tseng, um desenvolvedor da web de Santa Monica e ex-editor do fanzine de Morrissey *Sing Your Life*. Seu primeiro ano coincidiu com o lançamento de *MALADJUSTED*, mas ele só cresceu mesmo durante os anos de "loucura" de Morrissey, e especialmente na fase de suas turnês de 1999-2000 e 2002. É, porém, muito fácil não dar a devida importância ao site Morrissey-Solo durante esse período: sobrevivendo apenas de doações em uma época em que Morrissey não tinha contrato com nenhuma gravadora que um site na Internet, o trabalho de Tseng manteve uma comunidade virtual crescente de fãs que antes não tinham onde se reunir. Em 2002, o próprio Morrissey reconheceu a existência do site, comentando, de modo um tanto confuso, que, apesar de nunca ter "se logado", ele achava o "site ótimo".

Desde então, Morrissey se tornou mais crítico em relação ao nome do domínio, que por vezes ele chamou de "Morrissey SoLow". Seu maior problema com o Morrissey-Solo é que, diferentemente do leal e irrepreensível site *TRUE-TO-YOU.NET*, de Julia Riley, que ele reconheceu oficialmente, o site de Tseng opera uma política de notícias mais objetivas, resultando na postagem de histórias, correspondências vazadas e, às vezes, até fofocas que colocam o cantor em situação pouco favorável. O pior incidente, em maio de 2003, acabou com Tseng recebendo um documento dos advogados de Morrissey pedindo que ele fechasse o site, depois que ele postou uma nota na qual questionava a veracidade dos boatos de que o cantor havia deixado de pagar os funcionários de sua turnê do ano anterior: as acusações não foram provadas.

Tirando esses problemas esporádicos, o Morrissey-Solo ainda atrai a maioria do tráfego virtual acerca de Morrissey. É verdade que seus portais interativos de comentários de usuários costumam atrair a minoria maluca, mas Tseng diz: "Acredito que conservá-lo o mais aberto possível o torna um site ativo e interessante, e mantêm todo mundo ligado. As pessoas que procuram por algo limpinho e normal podem encontrar essa atmosfera nos sites oficiais." [242, 411]

"Morr-iss-ey! Morr-iss-ey! Morr-iss-ey!", O tradicional grito dos fãs nos shows de Morrissey, imitando um canto de torcida de futebol: "Here we go! Here we go! Here we go!", no ritmo da marcha patriótica americana "Stars and Stripes Forever". Seus fãs britânicos podem assumir o crédito por terem iniciado o ritual dos gritos "Morr-iss-ey!" antes mesmo de sua carreira solo. Na turnê de primavera dos Smiths pelo Reino Unido em 1984, partes da multidão começaram a gritar entre as canções, como provam gravações piratas dos shows. Também não era um grito restrito a Morrissey: em muitos shows dos Smiths ouvia-se o eco de um canto parecido: "Johnn-y-Marr! Johnn-y-Marr! Johnn-y-Marr!"

Morro dos Ventos Uivantes, O (Wuthering Heights), Obra de arte gótica de Yorkshire de Emily Brontë, de 1847, que Morrissey citou como um de seus livros preferidos em diversas ocasiões, considerando-o "um marco na literatura". Adaptado para o cinema (a versão mais famosa é a de 1939, de William Wyler, estrelando Laurence Olivier), para a televisão e até para a música pop (um 1o lugar de Kate Bush, de 1978), *O Morro dos Ventos Uivantes* alcançou o status de história clássica de amor, mas o romance em si é infinitamente mais sombrio do que sua reputação equivocada permite admitir. A narrativa de Brontë é mais uma história de ódio do que de amor, uma tragédia amarga na qual o amor é uma doença irracional, mental, que destrói a vida de todos que tentam consumá-lo ou evitá-lo.

Ambientada em Yorkshire, região de Brontë, na virada do século XIX, a história se desdobra em uma série de *flashbacks* contados ao sr. Lockwood, o novo proprietário da Granja da Cruz dos Tordos, por sua governanta, Nelly Dean. Por intermédio de Dean, Lockwood toma conhecimento da história de seu senhorio, Heathcliff, um órfão descoberto em Liverpool pelo bondoso viúvo sr. Earnshaw e levado para sua casa em Yorkshire, Morro dos Ventos Uivantes. Os dois filhos biológicos de Earnshaw recebem o novo irmão adotivo de modos diferentes. O filho, Hindley, humilha Heathcliff por roubar a afeição de seu pai, enquanto a filha, Catherine, desenvolve uma amizade intensa com o menino, o que gera a situação de rancor e tristeza. A tragédia central do romance é que, seja por circunstância, medo ou maldade, as almas gêmeas Catherine e Heathcliff não conseguem se amar na fase adulta.

A vida de Heathcliff é destruída quando Catherine é cortejada pelo refinado Edgar Linton, com quem ela acaba se casando. Depois disso, *O Morro dos Ventos Uivantes* se torna a história da vingança obsessiva de Heathcliff contra todos que o enganaram e contra quem roubou dele seu grande amor. Quando Catherine morre no começo da segunda metade do livro, Heathcliff, tomado pelo pesar, tenta se vingar da próxima geração dos moradores do Morro dos Ventos Uivantes, manipulando o destino da filha de Catherine, também chamada Catherine, do filho de Hindley, Hareton, e de seu próprio filho, Linton. O livro termina com Heathcliff idoso e perdendo a "faculdade de divertir-se com a destruição deles", um homem arrasado à beira da insanidade que passa seus últimos dias em extrema loucura, à procura do fantasma de sua amada Catherine. Dean conta a Lockwood como ela finalmente descobriu o corpo dele, certa manhã, caído na cama encharcada pela chuva depois de uma noite de tempestade com as janelas abertas e com uma "expressão de júbilo" no rosto. Heathcliff se une a Catherine no além-vida, onde, de acordo com as superstições da região, eles agora vagam juntos pelo morro.

O livro oferece uma fonte possível para pelo menos duas letras de Morrissey. No Volume Um, Capítulo Nove, Catherine conta a Nelly Dean a respeito dos sentimentos que nutre por Heathcliff e sobre

um sonho no qual ela morria e ia para o céu, mas achava tudo muito triste. "Heaven did not seem to be my home" ("O céu não parecia ser a minha casa"), conta ela a Nelly, uma frase que Morrissey incorporou na canção de 1997 "SATAN REJECTED MY SOUL". No Volume Dois, Capítulo Um, durante a cena de morte de Catherine, ela diz a Heathcliff, "YOU HAVE KILLED ME – and thriven on it, I think" ("Você me matou... e isso lhe fez bem, creio eu"), e acrescenta, "I forgive you" ("Eu o perdoo").

A própria Emily Brontë é um modelo simbolista de Morrissey: excepcional e criativa, mas malfadada. Menos de um ano depois da publicação de *O Morro dos Ventos Uivantes*, em dezembro de 1847 (atribuído ao pseudônimo masculino Ellis Bell), Brontë faleceu no dia 19 de dezembro de 1848, aos 30 anos. Seu irmão mais velho e alcoólatra, Branwell, falecera três meses antes, e sua irmã mais jovem, Anne, autora de *Agnes Grey* e *A Moradora de Wildfell Hall*, morreu seis meses depois, aos 29 anos. Eles deixaram a irmã mais velha, Charlotte, autora de *JANE EYRE*, que mais tarde trabalharia com o texto de *O Morro dos Ventos Uivantes* para fazer uma edição revisada em 1850 a ser apresentada como um trabalho feito "com ferramentas simples, com materiais caseiros", retratando a irmã mais nova e falecida como uma caipira inocente a fim de mascarar sua educação e intelecto sagaz. A biógrafa de Brontë, Juliet Barker, também diria que Emily havia escrito um segundo romance que Charlotte destruiu por inveja. As Brontë também são o tema de *Dark Quartet*, uma biografia feita pela autora Lynne Reid Banks, de *A MULHER QUE PECOU*. O filme de Mike Leigh, *Garotas de Futuro*, com Katrin CARTLIDGE, também faz uso supersticioso de uma cópia do livro *O Morro dos Ventos Uivantes* e do cântico que o acompanha, "Ms Brontë! Ms Brontë!" [47, 154, 289, 436, 489, 565]

Moss, Joe, O primeiro empresário dos Smiths. A orientação dada ao jovem Johnny Marr desempenhou um papel importante na formação do grupo. Apesar de Moss minimizar, com modéstia, a extensão de sua influência, seu apoio financeiro e pessoal foi essencial para a rápida ascensão da banda de um estúdio de ensaio de Manchester no inverno de 1982 ao primeiro Top 30 apenas doze meses depois.

Marr, depois disso, disse: "Sem ele, sem dúvida os Smiths não teriam se formado."

Seu sucesso com o grupo foi ainda mais extraordinário se levarmos em conta que sua experiência profissional anterior era no ramo de roupas, não de música. No começo dos anos 1970, ele e um sócio começaram a produzir sandálias, camisas e outros itens de influência indiana para serem vendidos por meio de uma cooperativa de Manchester chamada On The Eighth Day. Para o nome da marca, Moss escolheu Crazy Face por causa de uma canção do então recente quarto álbum solo de Van Morrison, de 1970, *His Band and the Street Choir*.

Eles ganharam muito dinheiro com calças boca de sino, com uma demanda tão grande que Moss acabou abrindo mão do emprego de "técnico responsável" na empresa de telefonia Bramhall para expandir a linha da Crazy Face e torná-la um empreendimento comercial em grande escala, com produção industrial. Depois de anos erguendo os negócios, comercializando principalmente com lojas em Londres, Moss decidiu abrir suas próprias lojas Crazy Face em sua cidade, primeiro em Stockport, depois em Manchester, no porão do número 70 da Portland Street. Era um prédio comercial de esquina onde os costureiros de Moss trabalhavam no segundo andar; o andar acima se tornaria, no momento certo, o local particular de ensaios dos Smiths.

Em 1981, Moss havia aberto a segunda filial da Crazy Face em Manchester, mais perto do centro da cidade, em Chapel Walks. As paredes da loja eram cobertas por fotografias raras e vintage da história do pop compradas em um mercado de pulgas em Paris, incluindo algumas imagens dos ROLLING STONES. Imediatamente, eles chamaram a atenção de um assistente de vendas de 18 anos, desiludido, que trabalhava na loja de moda contemporânea ao lado, a X-Clothes, que começou a perguntar às atendentes a respeito do chefe delas. "Elas sempre me diziam que tinha um cara que queria me encontrar para falar sobre as minhas fotos", diz Moss. "Eu não passava muito tempo na loja, porque cuidava do atacado e da manufatura, não do varejo. Mas, na vez seguinte em que fui à loja, uma das meninas foi avisá-lo. Então, ele subiu e se apresentou. O

cara entrou e estendeu a mão. Disse: 'Oi, sou o Johnny Marr. Sou um músico frustrado.' E foi assim que tudo começou."

Marr era 16 anos mais jovem que Moss, mas eles logo perceberam a afinidade e que tinham muito a aprender um com o outro. Para Marr, Moss era uma enciclopédia ambulante do rock'n'roll, cuidando das lojas com uma política "tirânica" de música restrita a suas fitas cassete meticulosamente compiladas de uma enorme coleção de discos de vinil. "Tinha muita coisa do Van Morrison", diz Moss, "mas também do John Lee Hooker, um pouco de R&B. Era bem variado, só as pessoas pobres que trabalhavam na loja não achavam que era variado. Mas eu queria apenas que a Crazy Face tivesse um clima diferente dos outros lugares".

Moss, enquanto isso, estava muito animado com o entusiasmo de Marr, sem falar de suas habilidades com a guitarra. Em pouco tempo, Marr estava passando a maior parte do horário de almoço que tinha na X-Clothes dentro do escritório de Moss, na Portland Street, conversando, escutando os discos e dando aulas do que sabia. "Eu mantinha uma guitarra em meu escritório", prossegue Moss. "Eu não era o que se pode chamar de guitarrista, mas eu me virava. Então, Johnny costumava vir me ensinar algumas coisas. Quando ele terminava, eu estava dez vezes melhor do que antes, e ainda assim não sabia tocar de verdade. Mas vê-lo tocando era incrível. Ele tocava covers da Motown, coisas como 'The Tracks of my Tears', de Smokey Robinson, mas tocava o arranjo inteiro, incluindo a melodia vocal, tudo ao mesmo tempo, só na guitarra."

No começo, a amizade de Marr e Moss se baseava apenas no interesse em comum pela música, pela guitarra e pela maconha. Somente quando eles começaram a passar mais tempo juntos, com Marr frequentando a casa de Moss à noite com a namorada, Angie, é que as conversas começaram a seguir pelo caminho do sonho de montar uma banda. "Começamos a falar cada vez mais sobre isso", diz Moss. "O principal para Johnny era encontrar um vocalista. Ele sabia que poderia encontrar um baixista e um baterista sem problemas, mas precisava de um vocalista."

Na primavera de 1982, Moss mostrou a Marr um documentário que havia gravado da ITV, *South Bank Show*, sobre os lendários

compositores do rock'n'roll LEIBER E STOLLER, que miticamente se uniram quando o primeiro, curioso pelos rumores sobre o outro, bateu a sua porta sem ser convidado. "Aquilo teve um impacto muito forte em Johnny", diz Moss. "Ele não parava de falar naquilo. E aí, um dia, ele me disse que tinha ouvido falar de um cara que daria um ótimo vocalista, mas não sabia como abordá-lo. Então, eu disse a ele para bater à porta do cara e perguntar."

Apesar de Moss ainda não ter certeza de poder "administrar" o grupo de Marr, ele já tinha garantido a ele um espaço para ensaios no Crazy Face, na Portland Street, além de apoio financeiro básico. "Ele, então, foi conversar com Morrissey. Não posso dizer que fui importante nisso, mas, para Johnny, eu fui", diz Moss. "Porque ele não era só mais um garoto perguntando 'Quer entrar para a minha banda?'. Já havia algumas coisas concretas que eu prometera a ele, já havia uma base." A primeira impressão que Moss teve de Morrissey foi de "um cara muito tímido e bacana". "Mas estava claro, ao mesmo tempo, que ele tinha em mente o que queria dizer com suas letras. Meu papel, quando me tornei empresário, foi ajudá-lo a fazer isso. E acho que consegui. Dediquei muito tempo a Morrissey, muito mais tempo cuidando dele e de sua situação do que da situação de Johnny."

Quando Moss assumiu totalmente a função de empresário, passou a concentrar seus esforços na ideia de Morrissey e de Marr de chegar à ROUGH TRADE, que seria a gravadora ideal. Foi Moss que negociou e patrocinou a gravação de "HAND IN GLOVE" no estúdio Strawberry, de Stockport, em fevereiro de 1983. A "lenda" da região, Demetrius Christopholus, ex-integrante do grupo de merseybeat dos anos 1960 Four Just Men e do Wimple Witch, de rock progressivo, cobrou dos Smiths uma "taxa especial" de £250. "Pareceu barato, para os padrões daquela época", reflete Moss, "mas provavelmente não para os dias de hoje". Moss e sua esposa, Janet, receberam agradecimentos na contracapa do encarte do single, o primeiro material que levava o endereço de contato da Crazy Face na Portland Street. Os motivos que levaram Moss a decidir abandonar o posto de empresário dos Smiths no fim de 1983 foram pessoais e profissionais. Ao conseguir um contrato para o grupo, conduzi-lo

pelo primeiro ano de tudo ou nada e vê-lo entrar no panteão da história do pop britânico no *TOP OF THE POPS* com "THIS CHARMING MAN", Moss já havia alcançado seu objetivo em um período fenomenalmente curto.

"As pessoas às vezes me dizem que eu errei em sair", diz Moss, "mas tive meus motivos. Eu me diverti demais com os Smiths, mas a minha saída, no momento em que ocorreu, foi a atitude absolutamente correta para todos os envolvidos. Eu teria adorado conseguir continuar, mas quem pode afirmar que as coisas não teriam ficado ruins com a minha permanência? Foi uma decisão emocional, e grande parte dela teve a ver com o fato de eu ter acabado de me tornar pai de uma menininha. Os Smiths foram para casa na época do Natal de 1983. Eu me lembro de estar com a minha família no dia 26, abrindo os presentes, e de decidir ali, naquele momento. Foi quando acabou. Não voltei para os Smiths".

Durante o restante de sua carreira, os Smiths nunca mais teriam um empresário tão estável ou seguro quanto Moss, que se voltou ao negócio de confecção. Mais de uma década depois, ele foi convencido por uma jovem banda de Macclesfield, Marion, a voltar a empresariar. Em fevereiro de 1995, a banda estava abrindo os shows de Morrissey.⁴² "Eu o encontrei muitas vezes naquela turnê", diz Moss. "A questão é que, seja lá o que tenham dito ou escrito sobre os motivos de minha saída dos Smiths, sempre me dei bem com Morrissey. Porque, sem dúvida, ele é um cara muito interessante para conversar. E um cara divertido para conversar, também." Desde então, os acontecimentos deram uma reviravolta completa e hoje – três décadas depois que um "músico frustrado" se interessou por fotos incomuns dos Rolling Stones de um mercado de pulgas de Paris penduradas na parede de sua loja – Moss voltou a ser empresário de Johnny Marr. [12, 13, 17, 18, 19, 21, 113]

Moz ou Mozzer, Foi Johnny Marr que, aproximadamente em 1983, criou a famosa abreviatura do nome de Morrissey para "Mozzer", duas sílabas que mais tarde foram abreviadas ainda mais para "Moz", de uma só sílaba.

Os dois se tornaram comuns na imprensa apenas em 1984. A *NME* se gabaria de ter cunhado o termo na coluna de fofocas "T-Zers", mas isso não é verdade. Uma das primeiras menções impressas foi feita por seu amigo jornalista Jim Shelley. Ao entrevistar Morrissey para a edição de maio de 1984 da *Blitz*, Shelley comentou "[as pessoas] dão um tapinha em suas costas e o chamam de Mozzer".

Morrissey tem expressado uma relação de amor e ódio com os dois apelidos. Em uma entrevista de 1990, ele se recusou a ser chamado de Moz, dizendo que "parece o nome de um cavalo de corrida". Ele ainda repetia isso 13 anos depois, revelando que havia pedido que as pessoas deixassem de chamá-lo de Moz porque "não combina comigo e parece um produto para limpar chão de cozinha". Apesar disso, Morrissey aceitou e até usou a abreviatura de seu nome em diversos momentos de sua carreira. Um single promocional de 1992, "CERTAIN PEOPLE I KNOW", foi lançado com uma sacola imitando a do T. Rex com "MOZ" impresso com a mesma fonte do logo original da banda. A contracapa do single de 1994 "THE MORE YOU IGNORE ME, THE CLOSER I GET" também trazia uma foto do torso de seu amigo Jake WALTERS com o "MOZ" escrito ao redor de seu umbigo. Ele inclusive se referiu a si mesmo em entrevistas usando Moz, Mozzer (e disse a Jonathan Ross, da Bbc, que Moz era o nome que aparecia em seu passaporte) e até Mogsy. Este, estranhamente, nunca pegou.

Assim como nos Smiths, sua banda de apoio costuma se referir a ele pelos dois apelidos: observe com atenção no fim do vídeo de "TOMORROW" e verá Boz BOORER dizer "All right, Moz" ("Boa, Moz") ao apertar a mão dele; no documentário de 2003 do Channel 4 *The Importance of Being Morrissey*, sua banda toda deseja "Boa sorte, Moz" a ele nos bastidores do Royal Albert Hall, em Londres. Sem dúvida, para usar os apelidos completamente informais e mais do que familiares Moz ou Mozzer diante dele é preciso ter sua permissão. Em relação ao restante da raça humana, como ele mesmo diz, "prefiro ser chamado de Morrissey". [17, 27, 87, 138, 153, 207, 218, 451, 453]

mozzeriano, Um adjetivo “relacionado ou característico ao cantor popular Morrissey, principalmente em referência a seus principais temas líricos a respeito da solidão humana, do pessimismo no amor e do humor irônico”. Mozzeriano (“mozzerian, em inglês) foi um termo criado para erradicar formas complicadas e feias com hífen, como “Morrissey-esque” e “Morrissey-ish”, que os jornalistas usavam antes.

mulher que Pecou, A (L-Shaped Room, The), Drama britânico (*kitchen sink*) de 1962 relacionado entre os filmes preferidos de Morrissey e fonte do sample usado no começo de “THE QUEEN IS DEAD”, dos Smiths. Adaptado do romance de Lynne Reid Banks pelo diretor Bryan Forbes (que também fez o roteiro de *Os Sobreviventes*, sampleado em “MALADJUSTED”), conta a história de Jane (Leslie Caron), uma francesa de 27 anos que se hospeda em um quarto de pensão vagabunda infestado de insetos em Notting Hill. Sem amigos e sozinha, Jane chegou ali para ter seu filho ilegítimo em segredo, mas logo se envolve com o morador Toby (Tom Bell), um homem que está tentando virar escritor e ganha a vida trabalhando em uma fábrica de biscoitos. O drama principal gira em torno do estigma social dos anos 1960 da gravidez da solteira Jane e de como isso afeta seu caso com Toby quando ele descobre.

Existem diversas conexões com os Smiths no elenco principal. A estrela de capa de “SHAKESPEARE’S SISTER”, Pat PHOENIX, interpreta uma prostituta loura que vive no porão do prédio, enquanto o retraído dr. Weaver, que atende Jane em seu consultório no começo do filme, é interpretado por Emlyn Williams, ator e autor do livro sobre os Assassinos da pradaria *BEYOND BELIEF*, que inspirou “SUFFER LITTLE CHILDREN”.

A cena sampleada em “THE QUEEN IS DEAD” ocorre perto do fim do filme, quando a maioria dos moradores se reúne para uma festa na sala da casa de Doris, a senhoria, no dia de Natal. Cicely Courtneidge interpreta a idosa lésbica Mavis, uma ex-atriz doce, mas maluca, que é convencida a apresentar um show de música antiga, e escolhe cantar “TAKE ME BACK TO DEAR OLD BLIGHTY”. Preste atenção também para ver o lascivo valentão que fica na esquina perturbando

Leslie Caron logo depois dos créditos de abertura. Trata-se de Anthony Booth, que mais tarde se tornaria o sr. Pat Phoenix e o sogro de um homem que deixaria Morrissey “muito deprimido”: o primeiro-ministro Tony Blair. [56, 227, 267, 519]

Mundo Fabuloso de Billy Liar, O (Billy Liar), Comédia britânica de 1963, do tipo *kitchen sink* (estilo de drama dos anos 1950, que tratava da realidade do dia a dia), relacionada entre os filmes favoritos de Morrissey e influência explícita em suas letras durante os Smiths. Baseada no livro de Keith Waterhouse (e na peça de Waterhouse e Willis Hall), o roteiro mostra 24 horas na vida do jovem Billy Fisher (o ótimo Tom Courtenay), um atendente desiludido de uma agência funerária que ainda mora com os pais e a avó em uma cidade sem graça do Norte, para quem mentiras e fantasias são uma forma de Tourette. Com duas noivas (a escandalosa Rita e a irritantemente puritana Barbara) e seu chefe descobrindo que ele desvia pequenas quantias, as mentiras de Fisher logo ficam claras. Em vez de enfrentá-las, ele desaparece em sonhos nos quais comanda o imaginário estado militar de Ambrosia, enganando-se, fantasiando que vai escrever um romance de sucesso (*Idle Jack*) e dizendo a todo mundo que vai deixar a cidade para trabalhar no Sul como roteirista para o popular comediante de televisão Dany Boon. Uma chance de escapar chega na forma da bela e espontânea Liz (Julie Christie), uma ex-namorada que volta e convence Billy a deixar sua vida miserável e partir com ela no trem da meia-noite, com destino a Londres. Infelizmente, momentos antes de o trem partir da estação, Billy perde a coragem e desembarca, incapaz de deixar a cidade que o oprime e as fantasias solitárias de Ambrosia que o mantiveram ali.

Dirigido por John Schlesinger (seu segundo longa depois de *AINDA RESTA UMA ESPERANÇA*), apesar de *O Mundo Fabuloso de Billy Liar* ser uma comédia, a essência da história é uma sátira bem deprimente a respeito do medo e do ressentimento em relação à ambição da classe trabalhadora. As influências do filme nas canções dos Smiths são inúmeras. Os dilemas do compromisso de Billy com Rita e Barbara e o ódio que ele sente pelo ambiente em que vive são

refletidos de modo exato na narrativa de "WILLIAM, IT WAS REALLY NOTHING", como a evocação da cena final da estação de trem por "LONDON", e "FRANKLY, MR. SHANKLY" pode ser facilmente comparada com o discurso de demissão de Billy ao sr. Shadrach (o admirável Leonard Rossiter). Os diálogos também são muito parecidos; o plano de Billy de molestar Barbara sugerindo que eles "passeiem por um lugar calmo" ("go for a walk where it's quiet") ("THE QUEEN IS DEAD") e o discurso que sonha fazer no velório da avó, que "lutou com valentia para combater a ignorância e o mal" ("VICAR IN A TUTU"). Também se pode dizer que o título de STRANGeways, HERE WE COME foi inspirado no comentário do embriagado inimigo de Billy, Stamp, durante o clímax no café da estação de trem — "Borstal, aqui vamos nós!" [227, 485]

Murderers' Who's Who, The, Enciclopédia de 1979 sobre assassinos, escrita por J. H. H. Gaute e Robin Odell, relacionada como um dos livros preferidos de Morrissey. "Eu nunca me interessei por aqueles assassinatos nos quais a esposa envenena o marido ou o marido sufoca a esposa", explicou ele em 1984. "Casos muito extremos de assassinato são uma fonte constante de espanto — aqueles em que a polícia invade um apartamento e encontra sete corpos na geladeira. Não é divertido, mas você ri de nervoso. É um maravilhoso estudo da natureza humana, ainda que eu não desejasse estar tão próximo do estudo a ponto de ser enfiado na geladeira." Entre os crimes descritos por Gaute e Odell em mais de 150 anos de estrangulamentos, esfaqueamentos, matricídios, envenenamentos com arsênico e até um caso isolado de morte por um golpe de caratê, estão os cometidos por JACK, O ESTRIPADOR, James HANRATTY, os gêmeos KRAY e os "Moors Murderers" ("Assassinos da pradaria"), Hindley e Brady (Ver BEYOND BELIEF, "SUFFER LITTLE CHILDREN"). Os "favoritos" de Morrissey incluíam o caso do Assassino de Chalkpit e a assustadora história de Albert Fish, descrito por Gaute e Odell como um "assassino sexual com perversões extraordinárias, incluindo sadomasoquismo e canibalismo". A lista de crimes perversos de Fish contava com o

sequestro de uma menina de 12 anos que ele estrangulou, esquartejou e então “cozinhou com legumes” (o que o manteve “em um estado contínuo de excitação sexual”) e o hábito de inserir agulhas – 29, para ser exato – em sua região genital. “Não sou maluco”, protestou Fish. “Sou só estranho. Não consigo entender a mim mesmo.” Ele foi eletrocutado em 1936 na prisão de Sing Sing, em Nova York. A primeira tentativa acabou em curto-circuito por causa das agulhas em sua pelve. [57, 184, 267, 317]

“Munich Air Disaster 1958” (Morrissey/Whyte), Lado B de “IRISH BLOOD, ENGLISH HEART” (2004). Ao perguntarem quando ele havia se sentido mais feliz, Morrissey respondeu “21 de maio de 1959” – um dia antes de seu nascimento. Usando os trágicos acontecimentos do dia 6 de fevereiro de 1958 como analogia, “Munich Air Disaster 1958” é uma continuação do mesmo tema, com Morrissey desejando que “tivesse caído” no acidente aéreo do Manchester United naquele ano, 15 meses antes de sua chegada ao mundo.

Na data mencionada, um voo charter que levava o time, a equipe técnica e jornalistas de volta para casa depois de um jogo no exterior pela Copa Europeia contra o Estrela Vermelha de Belgrado parou para reabastecer em Munique. O avião caiu na terceira tentativa de decolar, matando 23 pessoas, entre elas oito dos astros da equipe do técnico Matt Busby, os “Busby Babes”. Entre os mais promissores, estava Duncan Edwards, que morreu no hospital 15 dias mais tarde, com apenas 21 anos. De acordo com seu colega de equipe sobrevivente e futuro campeão na Copa do Mundo Bobby Charlton, Edwards era “o melhor jogador de futebol que já vi”. Morrissey lamenta pelo ocorrido aos “meninos desafortunados de vermelho” de Busby, mas suas palavras expõem uma inveja mórbida da morte prematura deles. Mortos no ápice de suas carreiras, a juventude, o talento e o “estilo” deles serão preservados para sempre – ao contrário dos de Morrissey. Destacando o drama da canção, o som dos motores de um avião guiam a melodia de Whyte a um fim apropriadamente solene.

Um bom lembrete das raízes de Morrissey – que é torcedor do Manchester United e vivia perto do estádio Old Trafford, em Stretford – por seu tema e conteúdo histórico (comemorando o folclore moderno de Manchester, como também o fez “SUFFER LITTLE CHILDREN”), a canção teve maior importância dentro do catálogo de Morrissey do que seu status de lado B dava a entender. No show, ela geralmente era apresentada como parte de um medley assumidamente afetado com “SUBWAY TRAIN”, dos NEW YORK DOLLS, como foi registrado em LIVE AT EARLS COURT. [141]

Murcia, Billy, Ver NEW YORK DOLLS.

música clássica, Apesar de obcecado pela música pop a vida inteira, Morrissey ainda tem tempo para os clássicos. Certa vez, ele afirmou que sua peça favorita eram os Noturnos de Frederic Chopin — 21 composições para piano solo, sendo a mais popular o Noturno No. 6 em G Menor (Opus 15). “Uma escolha comum”, confessou ele, recomendando um CD duplo de 2003 da pianista canadense Angela Hewitt (Hyperion, CDA67371/2). Talvez fosse esperado que ele escolhesse um compositor que tivesse tido uma vida pouco feliz; o pobre Chopin sofreu de doença pulmonar crônica durante a maior parte de sua vida adulta e morreu aos 39 anos (ele foi enterrado no cemitério Père Lachaise, de Paris, onde Oscar WILDE foi sepultado posteriormente).

Morrissey resumiu seus gostos clássicos como “basicamente qualquer coisa que seja triste”. Não surpreende que outra de suas peças favoritas seja a minimalista Sinfonia No. 3, de Henryk Górecki, ou a “Sinfonia das Canções Tristes”. Composta em 1976, é formada por três movimentos para orquestra e soprano, todos com textos poloneses: o primeiro é baseado em uma oração do século XV conhecida como “Holy Cross Lament”, na qual Maria sofre por Jesus; o segundo tem como tema principal um poema escrito na parede de uma cela da Gestapo por uma jovem de 18 anos pouco antes de ser assassinada; e o terceiro, parecido com o primeiro, é o lamento de uma mãe por seu filho morto na Revolta Silesiana na Polônia, na época da Primeira Guerra Mundial. Uma peça bonita, triste, mas um

fenômeno popular; a apresentação especial da London Sinfonietta com a soprano australiana Yvonne Kenny foi o evento de encerramento da edição de Morrissey do festival MELTDOWN , em junho de 2004, com o recital da peça minimalista igualmente assustadora de Arvo Pärt, de 1977, *Tabula Rasa* (o primeiro movimento da qual, por coincidência, compartilhava o nome com o grupo de Linder STERLING, *Ludus*). A Sinfonia No. 3 de Górecki também foi tocada como música de encerramento na turnê de Morrissey no Reino Unido em fevereiro de 1995, e em turnês subsequentes ele tocava *Gymnopédies*, de Erik Satie, e o famoso recital de Jacqueline DU PRE do *Cello Concerto*, de Edward Elgar, antes da banda de abertura.

Muitas das músicas de entrada de Morrissey tinham raízes clássicas, principalmente no caso do uso que os Smiths fizeram de "Dança dos Cavaleiros", do grande compositor russo Sergei PROKOFIEV, do balé *Romeu e Julieta* (como em RANK). Entre as trilhas de entrada no palco mais populares em carreira solo está "Wayward Sisters", de Klaus NOMI, com base em um trecho do Ato I da ópera de Henry Purcell, de 1689, *Dido and Aeneas*. A música de Nomi, "The Cold Song", introdução do show de estreia dos Smiths em outubro de 1982, era de outra ópera de Purcell, *Rei Arthur*, enquanto sua "Der Nussbaum", introdução do show de Morrissey de 1988 em WOLVERHAMPTON, é um Lied composto em 1840 por Robert Schumann.

Até hoje, a única referência declarada a música clássica em uma gravação de Morrissey é o uso que Boz BOORER fez da abertura da Sinfonia No. 5 de Shostakovich, sampleada em toda "THE TEACHERS ARE AFRAID OF THE PUPILS". Além dessa, seu disco ao vivo de 1993 *BEETHOVEN WAS DEAF* deve seu título ao maior gênio musical de todos os tempos (e seu terrível problema), Ludwig van Beethoven, e o encarte de *RINGLEADER OF THE TORMENTORS* mostra Morrissey como um violinista clássico virtuoso, com smoking e gravata borboleta. (Ver também John GARFIELD.)

Como última observação a respeito da música clássica relacionada aos Smiths, vale a pena citar uma entrevista de Marr na televisão em 1985, para o jornalista da TV Granada e fundador da *FACTORY Records*, Tony Wilson, que perguntou ao guitarrista de onde suas

melodias surgiam. “A resposta é: não sei”, afirmou Marr. “Era o que Mozart costumava dizer, sabe?”, disse Wilson a ele. “O velho e bom Mozart”, Marr sorriu e completou: “Era o cara!” [133, 243, 452, 511]

“Mute Witness” (Morrissey/Langer), Do álbum KILL UNCLE (1991). Mais um estudo de Morrissey sobre a deficiência. Sua protagonista faz lembrar o drama de 1952 dos estúdios Ealing *O Martírio do Silêncio (Mandy)*, sobre uma menina surda-muda, Mandy, que “testa a força” do casamento desgastado de seus pais. Apesar da sugestão de um acontecimento assustador que o problema da menina a impede de descrever, o tom é mais leve do que aquele da canção de mesmo tema “NOVEMBER SPAWNED A MONSTER”. Há até certa provocação na escolha da cena do crime: “Northside, Clapham Common” é um conhecido ponto de encontro de homossexuais.

Está entre as melhores faixas de Kill Uncle. A música alegre de Clive Langer foi um apelo consciente ao amor de Morrissey pelo *glam* do começo dos anos 1970, principalmente do SPARKS e do ROXY MUSIC; sua introdução é suspeitamente parecida com o sucesso do Roxy Music de 1972 “Virginia Plain”. Langer também tocou o solo de guitarra que mereceu elogios do coprodutor Alan Winstanley por produzir um “som como o de Ariel Bender do Mott the Hoople”. “Mute Witness” posteriormente se tornou o título de um filme de terror de 1996, mas nunca se soube ao certo se o diretor e roteirista Anthony Waller se inspirou na canção de Kill Uncle. Morrissey, pelo menos, “esperava que sim”. [15, 22, 25, 243]

músicas dos Smiths que Morrissey canta em seus shows

solo, Antes de voltar a fazer shows como artista solo, em dezembro de 1988, com a apresentação em WOLVERHAMPTON, Morrissey expressou sua intenção de continuar a interpretar canções dos Smiths em shows. “Eu estava presente quando as canções foram gravadas”, protestou ele. “Escrevi as letras. Só porque o grupo terminou não significa que de repente todos aqueles sentimentos se dissolveram. Ainda são uma grande parte de mim em 1988”. Para o show de Wolverhampton, Morrissey

escolheu três canções que os Smiths nunca tiveram a chance de tocar ao vivo antes da separação, como ele explicaria mais tarde, "para que as pessoas não façam comparações tediosas e digam: 'Bem, não foi tão bom e blá blá blá.'"

Três anos depois, quando sua carreira solo começou de verdade com a turnê de KILL UNCLE, em 1991, ele deliberadamente evitou tocar canções dos Smiths. A mesma coisa aconteceu nas turnês do ano seguinte, na apresentação de YOUR ARSENAL. "Eu acho que, se tivesse começado como artista solo e então imediatamente tocasse as canções dos Smiths, as pessoas me acusariam de tentar roubar os Smiths totalmente", disse ele. "Foi importante para mim estabelecer uma identidade como artista solo, o que acho que fiz. Então, essa é a única razão. Eu continuo amando todas aquelas canções antigas, a maioria delas, e as escuto todos os dias."

Apenas em 1995, oito anos depois de ele e Marr se separarem, Morrissey lentamente começou a introduzir algumas canções no repertório de seus shows, ainda com ênfase nas que o grupo nunca conseguiu tocar ao vivo. Em 2002, Morrissey foi mais fundo no repertório de início do grupo e, em 2004, já era regra que ele tirasse o pó de uma das canções antigas dos Smiths em cada turnê.

Abaixo, há uma lista completa de canções dos Smiths que Morrissey apresentou em seus shows solo, na ordem cronológica em que foram incluídas pela primeira vez em seu set: as canções dos Smiths apresentadas apenas uma vez, mas reintroduzidas mais tarde, foram relacionadas duas vezes.

1988: O setlist da apresentação de estreia ao vivo de Morrissey em Wolverhampton incluía "STOP ME IF YOU THINK YOU'VE HEARD THIS ONE BEFORE", "DEATH AT ONE'S ELBOW" e "SWEET AND TENDER HOOLIGAN".

1995: "SHOPLIFTERS OF THE WORLD UNITE", "LONDON".

1997: "PAINT A VULGAR PICTURE", "THE QUEEN IS DEAD" (interpretada uma vez no Claremont 26/10/97).

1999: "IS IT REALLY SO STRANGE?", "MEAT IS MURDER", "LAST NIGHT I DREAMT THAT SOMEBODY LOVED ME", "HALF A PERSON".

2002: "PLEASE PLEASE PLEASE LET ME GET WHAT I WANT" (interpretada uma vez no Phoenix 9/8/02), "I WANT THE ONE I CAN'T HAVE", "THERE

IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT", "HAND IN GLOVE".

2004: "THE HEADMASTER RITUAL", "A RUSH AND A PUSH AND THE LAND IS OURS", "RUBBER RING", "HOW SOON IS NOW?", "SHAKESPEARE'S SISTER", "BIGMOUTH STRIKES AGAIN".

2006: "STILL ILL", "GIRLFRIEND IN A COMA", "Stop me if you Think you've Heard this one Before" (no repertório regular), "PANIC", "WILLIAM, IT WAS REALLY NOTHING", "Please Please Please Let me Get What I Want" (no repertório regular).

2007: "The Queen is Dead" (no repertório regular), "THE BOY WITH THE THORN IN HIS SIDE", "STRETCH OUT AND WAIT", "DEATH OF A DISCO DANCER".

2008: "ASK", "VICAR IN A TUTU", "WHAT SHE SAID".

2009: "THIS CHARMING MAN", "I KEEP MINE HIDDEN", "SOME GIRLS ARE BIGGER THAN OTHERS". [203, 422]

"My Dearest Love" (Morrissey/Whyte), Lado B de "ALL YOU NEED IS ME" (2008). Uma balada clássica de Morrissey. Dentro de seu vazio de infelicidade humana ancestral, havia um leve brilho de otimismo romântico, apesar do devaneio fantasmagórico do amor recíproco entre "os grotescamente solitários". A letra relativamente simples foi intensificada pelo baixo grave e melancólico de Whyte com uma linha de piano, o que só não ficou mais parecido com "Unbelievable", do EMF, por causa dos improvisos vocais de Morrissey. Originalmente lançada apenas em vinil, "My Dearest Love" foi um lado B superior, um dos dois produzidos por Gustavo Santolalla, compositor argentino premiado pela trilha sonora de *O Segredo de Brokeback Mountain* (*Brokeback Mountain*). (Ver também "CHILDREN IN PIECES".)

My Early Burglary Years, Coletânea de Morrissey lançada pela gravadora americana Reprise em setembro de 1998. Faixas: "SUNNY", "AT AMBER", "COSMIC DANCER", "NOBODY LOVES US", "A SWALLOW ON MY NECK", "SISTER I'M A POET", "BLACK-EYED SUSAN", "MICHAEL'S BONES", "I'D LOVE TO", "READER MEET AUTHOR", "PASHERNATE LOVE", "GIRL LEAST LIKELY

TO”, “JACK THE RIPPER”, “I’VE CHANGED MY PLEA TO GUILTY”, “THE BOY RACER” e “BOXERS”.

Um disco interessante com singles que não entraram nos álbuns de estúdio e lados B para o público americano. Com seu título irônico, *My Early Burglary Years* teve valor parecido para os fãs do Reino Unido como o primeiro disco que reuniu músicas importantes que não figuraram nas coletâneas anteriores *BONA DRAG* e *WORLD OF MORRISSEY*. “Não existe um grande conceito”, explicou Morrissey. “É apenas uma reunião de certas coisas que se perderam ao longo dos anos. É um pacote muito, muito bacana.” Apesar de alguns críticos terem interpretado o título como um tímido jogo de palavras de duplo sentido (*burglary* – assalto – se parece com “buggery”, gíria para sodomia), seu elemento criminoso literal foi o abrigo perfeito para as histórias de aventuras no submundo, de excluídos e bandidos misteriosos, reforçado pelo livreto integrante que revisitava uma referência aos Smiths, com a inclusão de “HMP [Her Majesty’s Prison] M60 9AH” – o código postal de Manchester para o presídio Strangeways. O CD também continha uma faixa extra multimídia do clipe de “Sunny”, precedido por uma introdução manuscrita que, mais uma vez, voltava ao tema sugerido sobre prisão com a confissão de próprio punho de Morrissey: “I’m singing from Sing Sing” (“Estou cantando em Sing Sing”). [422]

“My Insatiable One” (Brett Anderson/Bernard Butler), Canção da banda indie londrina Suede que foi executada por Morrissey na turnê de 1992 de *YOUR ARSENAL*. Lançada como lado B do single de estreia do Suede em maio de 1992, “The Drowners”, a faixa era relativamente desconhecida quando Morrissey a colocou em seu setlist no começo de julho. Uma nota na imprensa dava conta de que ele havia sido visto na plateia do show do Suede no Camden Palace algumas semanas antes, no dia 15 de junho, “escrevendo as letras” em um caderno. Seu desejo por um amor perdido (“Oh, he is gone” – “ele se foi”) e a visão distorcida do “mundo ridículo” certamente tinham muito a ver com a obra de Morrissey, apesar de nem tanto com a descrição explícita de “cagar paracetamol” (“shitting paracetamol”).

O Suede só tomou conhecimento do cover feito por Morrissey quando o cantor Brett Anderson foi avisado por um comerciante de uma feira em Camden que vendia gravações piratas de shows. "Eu levei a gravação para casa, e lá estava Morrissey cantando a música", lembrou Anderson. "Foi bem louco, no mínimo." Os Smiths foram uma influência-chave para Anderson e seu guitarrista e parceiro musical, Bernard Butler. Tanto que, em 1990, eles publicaram um anúncio nos classificados na busca bem específica de um baterista que adorasse os Smiths. Para surpresa deles, Mike Joyce respondeu e tocou com eles em alguns shows e em um single de edição limitada que não chegou a ser lançado comercialmente.

Na época, Morrissey elogiou o Suede como sendo "provavelmente o que ocorreu de mais interessante na música pop em muito tempo", opinião compartilhada pela maior parte da indústria britânica da música, apesar de sua admiração pelo grupo ter durado apenas enquanto a canção ganhou vida em seus shows, o que ocorreu 17 vezes (16 delas num medley com "SUCH A LITTLE THING MAKES SUCH A BIG DIFFERENCE"). Em março de 1993, quando o álbum de estreia do Suede entrou nas paradas em primeiro lugar, Anderson deu uma entrevista na qual ele descrevia um suposto encontro com Morrissey. "Eu não gostei muito dele", disse. "Ele parece um adolescente inútil." Tamanha impertinência inevitavelmente provocou uma resposta ácida. "Não conheço Brett e não tenho vontade de conhecer", afirmou Morrissey, descrevendo o cantor do Suede como um "jovem profundamente chato com migalhas de bolo na cama". A provocação definitiva de Morrissey lembrava um encontro recente de Anderson com David BOWIE na *NME*. "Ele nunca perdoará Deus por não ter nascido Angie Bowie."

Por outro lado, quando Bernard Butler saiu do Suede, em 1994, ele procurou conselhos e se tornou amigo de Johnny Marr. Os dois tocaram no disco de 2000 de Bert Jansch intitulado *Crimson Moon*, e Marr também deu de presente a Butler uma guitarra Gibson de 12 cordas, com a qual ele tocara na maior parte dos shows de *STRANGWAYS, HERE WE COME*. O mais intrigante é que, quando Alain WHYTE saiu da banda de shows de Morrissey em junho de 2003, Butler era um dos primeiros de uma lista de substitutos a serem

chamados em caso de emergência. Contatado por um terceiro, ele recusou a proposta. [48, 150, 323]

“My Life is a Succession of People Saying Goodbye”

(Morrissey/ Whyte), Lado B de “FIRST OF THE GANG TO DIE” (2004). Uma meditação aflitiva a respeito de sua própria mortalidade e uma relação de entes queridos que o deixaram. Morrissey chega à conclusão de que a vida não tem nada de melhor a oferecer além de “dinheiro, joias e sexo” (“money, jewellery and flesh”). A pergunta retórica da canção, “O que resta para mim?” (“What’s left for me?”) faz lembrar uma entrevista realizada quase 20 anos antes, quando perguntaram a ele a respeito de seus planos para visitar o local de nascimento de James DEAN. “Eles tiraram o monumento”, reclamou em 1985. “Tiraram a pedra e tiraram a grama... O que sobrou para mim?” O toque suave de harpa de Whyte, caindo como confete, ofereceu um acompanhamento fortemente exótico ao suspiro de resignação de Morrissey ao destino, esticando o “be-hiiiiind” com uma voz a poucos centímetros de um forno a gás. [135]

“My Love Life” (Morrissey/Nevin), 11o single solo de Morrissey, lançado em outubro de 1991, chegou ao 29o lugar na parada britânica. Inspirada em uma demo de Mark Nevin apelidada de “Smooth Track”, Morrissey criou “My Love Life” como um possível lado B para “SING YOUR LIFE” (ou, como escreveu a Nevin, “Sling your Wife”, algo como “Lance sua esposa”) com “SKIN STORM”. Ele também pediu de brincadeira que o guitarrista criasse “um rock ou uma introdução breve no estilo afetado de Noël COWARD” para ter de reserva.

Depois do conforto quase doméstico do Hook End, Morrissey achou a gravação desse lado B no estúdio Westside, de LANGER e Winstanley, em Notting Hill, muito menos convidativa. “Ele detestou aquilo”, diz Langer. “Às vezes, ele nem aparecia.” Nem mesmo o apoio da amiga Chrissie HYNDE, convidada para fazer o *backing vocal*, conseguiu melhorar seu humor. Quando o engenheiro de som Danton Supple inocentemente ofereceu a ela um biscoito digestivo – alheio às gorduras de origem animal contidas e a como ela ficaria

ofendida, por ser uma vegana convicta –, Hynde jogou o pacote na cabeça dele e disse um monte de palavrões. Apesar de todos os conflitos e as cenas, a sessão superou as expectativas com a encantadora “My Love Life” – complementada pela “harmonia adicional” feita por Hynde – que foi salva de seu destino como lado B e virou single. É a única concessão de Nevin ao som “ressonante dos Smiths”, que ele evitou conscientemente em KILL UNCLE. A letra parecia “I WON’T SHARE YOU” ao contrário: um apelo carente para se tornar o terceiro elemento em um relacionamento já existente. Ela também teve uma referência, talvez acidental, ao SPARKS: o começo, “Come on to my house” (“Venha à minha casa”) era praticamente idêntico ao título do sucesso dos anos 1950 de Rosemary Clooney “Come-on-a my House”, a fonte do trocadilho para o disco de 1974 dos irmãos Mael, Kimono my House.

Apesar de na contracapa os créditos da faixa terem ido para a nova banda, formada por BOORER, COBRIN, DAY e WHYTE (que também participaram do clipe da música, no qual Morrissey dirige com eles por Phoenix, no Arizona, em um Rolls-Royce conversível), “My Love Life” foi, na verdade, a última gravação do trio de Kill Uncle formado pelo baixista do MADNESS, Mark Bedford, Nevin e PARESI. Foi uma decepção a música quase não ter entrado no Top 30 britânico. Morrissey ficou duplamente deprimido com a produção de má qualidade feita pela EMI – o single foi lançado com uma capa de papel barato, e não em papel-cartão, e com o selo prensado no vinil, driblando a exigência contratual de selos em papel em seus discos. [15, 22, 25, 40, 374]

[32](#). Algumas pessoas têm discutido a importância de “Stephen, you’re Really Something” afirmando, erroneamente, que MacKenzie não escreveu essa canção. Os créditos da compilação póstuma de raridades dos Associates de 2000, *Double Hipness*, deixam claro que, de fato, ela foi “escrita por Rankine/MacKenzie”, e até mesmo o texto de encarte do biógrafo Tom Doyle, um especialista nesses assuntos, declara que ela foi “a resposta de Billy à homenagem que Morrissey fez a ele com “William, it was Really Nothing””.

[33](#). Investigando as páginas de classificados da *Sounds* daquela época, o anúncio original de Mackie provavelmente era aquele no qual se lia “Bowie macho quer Bowie fêmea para amizade. Região de Glasgow”. Presume-se que Morrissey não foi exatamente a “Bowie fêmea” que Mackie esperava.

[34.](#) O álbum de estreia do Madness, em 1979, também chamado One Step Beyond, incluía um *cover* de "O Lago dos Cisnes", de Tchaikovsky, com base na versão ska de 1968 do The Cats, como aparece na compilação feita por Morrissey, UNDER THE INFLUENCE.

[35.](#) Em diversas entrevistas, o vocalista do Madness, Suggs, descreveu com muitos detalhes a apresentação de seu grupo na mesma edição de novembro de 1983 do programa *TOP OF THE POPS*, da Bbc, no qual os Smiths estrearam com "THIS CHARMING MAN". Infelizmente, Suggs está muito enganado. O Madness não participou do programa. Ainda mais estranha é a história, que ele conta repetidas vezes, de que o Madness estava ali para tocar "Night Boat to Cairo", um single que entrou na parada três anos antes, em abril de 1980, antes de os Smiths se formarem.

[36.](#) Morrissey mais tarde disse que por não conseguir tolerar a necessidade que Strummer tinha de fumar no estúdio, a parceria não deu certo.

[37.](#) A relação de faixas da versão de 2009 é: "Maladjusted", "Ambitious Outsiders", "Trouble Loves me", "Lost", "He Cried", "Alma Matters", "Heir Apparent", "Ammunition", "The Edges are no Longer Parallel", "This is not your Country", "Wide to Receive", "I Can Have Both", "Now I am a Was", "Satan Rejected my Soul", "Sorrow Will Come in the End".

[38.](#) A conexão com Woolf não deve ser considerada literalmente, uma vez que ela não tinha filhos, mas é interessante que "Mama Lay Softly on the Riverbed" tenha vindo depois de "SOMETHING IS SQUEEZING MY SKULL" na sequência de faixas do álbum: Woolf se suicidou depois de um período prolongado de doença mental.

[39.](#) Aqueles que desejam visitar Manchester especificamente para seguir os passos de Morrissey e fazer um *tour* focado nos Smiths devem se armar com uma cópia de um guia essencial, o *Morrissey's Manchester*, de Phill Gatenby (Empire Publications).

[40.](#) Berry continuaria sendo um músico de apoio importante durante os Smiths, responsável pelos muitos cortes de cabelo de Marr, promotor do primeiro show deles no Ritz, em Manchester, em outubro de 1982 e também citado por Marr como a única pessoa no início "que podia se sentar entre" ele e Morrissey enquanto eles compunham. Berry, posteriormente, formou o próprio grupo, The Weeds, com Simon Wolstencroft na bateria, e lançou um single pela In Tape Records, de Mark Riley, "China Doll", de 1986. O lado B recebeu seu título por causa da loja de roupas de Joe Moss, "Crazy Face". Berry depois presseguiu em carreira solo e lançou mais dois singles, "Unsatisfied", de 1988, pelo selo Cog-Sinister, de Mark E. Smith (vale a pena procurar ainda que seja apenas para ouvir o lado B no estilo The Fall, "Sly Jelly Jim"), e "Kiss me I'm Cold", de 1990, com participação de Marr. Berry, atualmente, gerencia um grande salão de cabeleireiros no centro de Londres.

[41.](#) A junção de "Moon River" em uma só palavra parece ter sido algo natural para Morrissey: em sua resenha de março de 1980 do disco Mark Andrews & The Gents para a *Record Mirror*, ele também se referiu à canção como "Moonriver".

[42.](#) Na época da turnê de Morrissey, o Marion estava promovendo o single "Sleep", produzido por Stephen Street, que mais tarde foi usado em um anúncio de carro na

televisão. O segundo álbum deles, *The Program*, de 1998, foi produzido por Johnny Marr, que também é um dos autores do único single, "Miyako Hideaway".

n

nascimento, Morrissey nasceu no Park Hospital, em Davyhulme, Manchester, no dia 22 de maio de 1959. Um menino “carinhoso e bondoso”, veio ao mundo em uma sexta-feira, e seu nascimento coincidiu com as festividades regionais de Whit Walks, uma das manchetes no jornal *Manchester Evening News* daquele dia. O delegado apostólico da Grã-Bretanha, o arcebispo Gerald Patrick O’Hara e o Bispo de Salford passeavam pelo centro da cidade, em meio ao calor e à excitação – as temperaturas chegaram a 20o C naquele fim de semana –, e uma mulher polonesa, de Stockport, teve de ser contida pela polícia por partir para cima do arcebispo, a quem ela confundiu com um famoso cardeal polonês. Em outras manchetes do dia, a esposa de um chofer de Salford suicidou-se por inalação de monóxido de carbono, e uma “mulher impulsiva” de Macclesfield foi acusada de roubar um litro de leite da porta de um vizinho. Em outras partes do mundo, os ministros estrangeiros dos “Quatro Grandes” estavam lutando para evitar “The Big Flop” enquanto as negociações não deram em nada em Genebra, e o assassino em massa norte-americano condenado à morte Charles Starkweather, obcecado por James DEAN, recebeu um adiamento da pena na Nebraska State Prison.

No jornal do dia anterior, a astróloga Carroll Righter deu este conselho a todas as mulheres que, como a sra. Morrissey, haviam dado à luz no dia 22: “Essa criança precisará de muita disciplina no começo da vida para ser feliz e bem-sucedida. Ela terá a tendência de desistir das coisas quando ficarem difíceis – então os pais devem tentar ensinar sobre determinação para finalizar uma tarefa. Ela terá muito charme.”

Assim como sinais estranhos e misteriosos, houve muitos presságios na cidade no dia em que Morrissey chegou. Na época, no cinema Ardwick ABC Apollo – o prédio onde Morrissey e Marr se conheceriam 19 anos depois – estava em cartaz o thriller de John

MILLS *Marcados pelo Destino (Tiger Bay)*, como foi mencionado na correspondência do cantor com seu amigo escocês Robert MACKIE. O cinema Crescent, em Hulme, onde a família de Morrissey vivia na época, exibia o faroeste *Audácia de um Estranho (The Tall Stranger)*. No The Essoldo, em Stretford, onde ele passou a maior parte da juventude, o filme era *The Lonely House*. E, no turfe, o vencedor do páreo das 14:30 de Manchester daquele dia se chamava – claro – “Star Minstrel” (em português, algo como “menestrel-astro”).

Por ter recebido educação católica, Morrissey pode ter sido alertado em algum momento que o dia 22 era de celebração de diversos mártires: os santos africanos Castus e Emilius, mortos na fogueira no século III; São Fulk, canonizado por sua ajuda generosa aos acometidos pela peste; os eremitãos italianos São Romano e Santa Humildade; Santa Júlia da Córsega, crucificada aproximadamente em 616 d.C., após ter seus cabelos arrancados pelos pagãos; a freira italiana Santa Rita, cuja testa, certo dia, passou a ter um estigma inexplicável, depois que ela rezou diante de uma imagem de Cristo; e a extraordinária francesa Santa Quitéria, que, depois de ser decapitada pelos romanos, ficou em pé, colocou a cabeça em cima dos ombros de novo e subiu um monte até o ponto onde queria ser enterrada; sua irmã igualmente notável, Eufêmia, pulou de um penhasco para não ser capturada e foi engolida por uma rocha que no mesmo instante se tornou uma fonte de água quente.

natação, Um dos passatempos preferidos de Morrissey. “Quando digo isso às pessoas, elas não acreditam”, comentou ele. “Não conseguem me imaginar em uma vida sem livros enormes e uma escadinha. É muito bom ficar dentro d’água. Dá uma perspectiva muito clara da vida. As pessoas ficam muito mais bonitas embaixo d’água. Gosto de mergulhar entre as pernas das pessoas. E, obviamente, gosto de sair do outro lado. Bem rápido.” Quando se mudou para Los Angeles no fim dos anos 1990, a natação tornou-se o principal passatempo de Morrissey, que preferia “uma piscina pequena no quintal” a banhos públicos ou ao Oceano Pacífico. “Eu costumava andar muito por Londres”, explicou ele. “Mas, se você sai

a pé em Los Angeles, as pessoas se debruçam na janela dos carros e apontam para a sua cara... [agora] eu só nado.” [191, 194, 422]

Natal, De acordo com o inigualável semideus da literatura Charles DICKENS, “Aquele homem deve ser um misantropo em cujo peito algo como um sentimento jovial não surge – em cuja mente algumas associações agradáveis não nascem – pela recorrência do Natal.” Dickens provavelmente não teria se surpreendido muito com a opinião de Morrissey de que o Natal “é muito chato”. “Eu tento ignorar a coisa toda. É um período que simplesmente vem para atrapalhar, e você tem que sobreviver a ele e aguentar, e começa a esperar ansiosamente pelos dias 6, 7, 8 de janeiro, quando a vida volta ao normal aos poucos e a pressão desaparece”, disse Morrissey. O maior “problema” dele com o Natal é a “obrigação social de [constantemente] ter que sair, e você está sempre embriagado, louco, e por aí vai... Eu apenas suporto tudo isso. Quando os dias 6, 7, 8 chegam, eu penso: ‘Graças a Deus’”. Coerente com seu mau humor, ele incluiu “Thank God it’s not Christmas”, dos SPARKS, nas fitas de intervalo de seus shows no fim de 2004. No entanto, como o verbete *INDISCRICÃO* indica, Morrissey não está totalmente imune à onda de alegria natalina... [439]

“National Front Disco, The” (Morrissey/Whyte), Do álbum YOUR ARSENAL (1992).

A origem de uma das canções mais controversas de Morrissey pode ser encontrada em *Among the Thugs*, reportagem de Bill Buford publicada em 1991 sobre os *hooligans* do futebol. Buford dedica um capítulo inteiro do livro ao relato de uma noite de sábado em Bury St. Edmunds que passou observando uma festa “dançante da Frente Nacional” (“National Front disco”). O evento foi realizado em um pub da região, e a maioria do público era de *skinheads* bêbados, mas, conforme a noite progredia, Buford percebeu que a ensurdecadora “música do Poder Branco”, (“White Power Music”) e seu efeito de lavagem cerebral na multidão estavam sendo orquestrados por “visitantes bem-vestidos de Londres”, incluindo o futuro líder do BNP (Partido Nacional Britânico), Nick Griffin. “Havia

uma sensação ameaçadora no ar”, observou Buford, “sexual e perigosa... alguns dos caras pareciam estar em transe”.

“The National Front Disco” é a elegia de Morrissey aos hipnotizados, concentrando-se em um menino patético chamado David, que foi “perdido” para a extrema direita, para desespero de seus amigos e familiares. Em vez de repreender seu fanatismo ingênuo, Morrissey sente pena de David; sua humanidade estragada pouco a pouco, preenchendo o vazio sem amor com “a Inglaterra para os ingleses” (“England for the English”) e outros mantras de lavagem cerebral. Foi essa condescendência compreensiva em relação a um seguidor da Frente Nacional, e não uma repreensão adequada, que era a norma do pop britânico de esquerda durante os anos 1980, que revoltou os críticos de Morrissey. Como o disco não tinha encarte com as letras, o trecho que dizia “England for the English”, com o intuito de ser uma citação, foi mal interpretado como apoio ao slogan da NF. Ao lado da aparente ambiguidade em torno de seu uso de imagens SKINHEADS e do fiasco de Madstock na *NME*, a ausência de qualquer crítica à Frente Nacional na música tinha tudo para ser muito mal interpretada pelos que permaneceram surdos a sua tristeza sutil.

Morrissey tinha total consciência de seu grande potencial para criar polêmica antes de finalizar a gravação e avisou o compositor Alain Whyte: “Você não vai gostar do título.” Com aparente inteligência, o cantor escolheu uma melodia alegre que chegou com facilidade às pistas de dança indie, acentuando, assim, a provocação do título. Foi mais uma perturbação pop do que uma música pop. Suas primeiras apresentações em shows costumavam acabar em uma apoteose caótica com muito *white noise*, guitarras distorcidas e bastante microfonia (como podemos ouvir em BEETHOVEN WAS DEAF e ver em INTRODUCING MORRISSEY). Tocar “The National Front Disco” nos shows com o risco de ser mal interpretado depois da polêmica do Madstock e de seus comentários sobre a questão da imigração na *NME* foi um gesto de orgulho e desafio da parte de Morrissey, que chegou a incluí-la no disco bônus Live At Hollywood Bowl do GREATEST HITS, de 2008. [5, 292, 453]

“Never Had no one Ever” (Morrissey/Marr), Do álbum THE QUEEN IS DEAD (1986).

Raramente louvada como uma de suas melhores músicas, “Never Had no one Ever” é a canção que melhor define – mas não de forma definitiva – os Smiths, a música dos Smiths, uma expressão séria da tristeza interior silenciosa que ligou Morrissey e Marr desde o começo.

Em apenas dois versos concisos, Morrissey articula sua solidão com intensidade devastadora. O primeiro, como ele explicou, transmitia “a frustração que eu sentia aos 20 anos, por ainda não ficar à vontade para andar nas ruas nas quais eu tinha nascido, onde a minha família toda havia vivido. Eles são da Irlanda, mas estão na Inglaterra desde os anos 1950. Eu sempre me sentia confuso por nunca ter tido a sensação de ‘Aqui é a minha área. É a minha casa. Conheço essas pessoas. Posso fazer o que quero, porque isto é meu’. Nunca foi. Nunca consegui andar normalmente”. O segundo, que não apareceu impresso no encarte com as letras, mostra Morrissey desamparado, perseguindo seu amor não correspondido, sem conseguir estabelecer contato. Uma fita de ensaio do início dos Smiths revela que esse segundo verso foi a origem da letra de Morrissey, sempre repetindo o verso “I’m outside your house” (“Estou na frente da sua casa”) antes de emitir uma série de gemidos lentos e torturados. Tanto Morrissey quanto Marr se arrependiam de ter apagado os improvisos vocais da versão final. “Era uma ótima harmonia de duas partes”, lembra Marr. “Não havia palavras, só um tipo de cadência. Anos mais tarde, Morrissey finalmente concordou comigo que deveríamos tê-los deixado.”

De todas as músicas de THE QUEEN IS DEAD, “Never Had no one Ever” teve o mais longo período de gestação, iniciado em dezembro de 1984, quando o grupo finalizava o álbum anterior, MEAT IS MURDER. Com “I MISSES YOU”, que logo seria deixada de lado, Marr gravou uma demo instrumental de uma melodia muito parecida que ele adaptaria ao longo do ano seguinte. Foi adequado, ainda que incomum, que a letra que Morrissey fez mais tarde para a música de “Never Had no one Ever” combinasse com a inspiração musical de Marr: “I Need Somebody”, do álbum de 1973 de Iggy & The Stooges, Raw Power.

“Não posso separar ‘Never Had no one Ever’ da emoção que a inspirou”, explica Marr. “É totalmente subjetiva e pessoal, mas sou eu no meu quarto, na adolescência, na minha casa em noites escuras, cercado por concreto e tentando encontrar beleza em Raw Power por meio da guitarra de James Williamson. Há um certo tipo de beleza gótica em ‘I Need Somebody’. Eu não estava tentando encontrar um riff para fazer uma música a partir dele, estava procurando extrair um sentimento. É estranho, mas cheguei à conclusão de que, apesar de onde estava na vida – Johnny Marr, guitarrista dos Smiths e tudo mais –, essa música poderia ter saído de meu quarto quando eu tinha 16. Foi esquisito.”

Assim como com a homenagem anterior de Marr a Raw Power, “HAND IN GLOVE” (criada tendo como modelo o riff de Williamson em “Gimme Danger”, do mesmo disco), havia uma semelhança sutil, mas clara, entre o grito faminto de “I Need Somebody” e o andamento arrastado, penoso e melancólico de Marr em “Never Had no one Ever”. Na noite da véspera da gravação, Marr chegou a avisar o engenheiro de som Stephen STREET de que no dia seguinte eles fariam “uma que parece com os Stooges”. Para manter “a vibe certa”, Marr ficou acordado a noite toda, trabalhando com ela até sentir confiança de que havia encontrado o jeito certo. Durante o começo da mixagem, ela recebeu um overdub experimental de trompete gravado por um músico de estúdio que reagia aos gritos improvisados de Morrissey no fim, com um solo que fazia lembrar o ‘*jazz funeral*’ de Nova Orleans. Assim como na “versão de trompete” alternativa de “FRANKLY, MR. SHANKLY”, essa mixagem foi cortada.

A versão finalizada, que substituiu o trompete pelo som mínimo e solitário da guitarra de Marr junto dos soluços etéreos de Morrissey, foi a obra-prima secreta de *The Queen is Dead*: obviamente não um grande sucesso, mas, de muitos modos, o eixo das nove faixas dos dois lados. “O clima dessa faixa resume o disco todo e como foi gravá-lo”, confirma Marr. Apesar de eles terem gravado músicas melhores, em seu desespero claro, no grito ensurdecido de solidão, “Never Had no one Ever” é o som dos Smiths puro e verdadeiro. [17, 18, 38, 196]

"Never-Played Symphonies, The" (Morrissey/ Whyte), Lado B de "IRISH BLOOD, ENGLISH HEART" (2004). De longe a faixa mais surpreendente das sessões de YOU ARE THE QUARRY. O sentimento predominante lembrava a famosa observação bem humorada de John BETJEMAN, um pouco antes de sua morte, em 1984, de que seu maior arrependimento na vida era "não ter feito mais sexo". Morrissey canta de seu leito de morte, desviando-se das lembranças de todos aqueles que o amaram ou mesmo os que "pacientemente me aguentaram" ("patiently put up with me") e contemplando as sinfonias humanas metafóricas daqueles com quem ele "nunca se deitou" ("never laid"). Como Bette DAVIS em *Vitória Amarga (Dark Victory)*, o céu escuro anuncia a cortina final, e é com a mesma resignação digna de Davis que Morrissey segue cegamente e aos tropeços, mas por vontade própria, em direção ao inevitável. A melodia de Whyte oferece um enterro militar completo, baixando o corpo celibato na terra diante de um por do sol estilo Technicolor com uma orquestração bem humorada, a última batida do gongo dizendo "FIM" em letras maiúsculas que ocupam toda a tela. Está entre suas árias pop mais emocionantes, e desde "I'VE CHANGED MY PLEA TO GUILTY", de 1991, uma música tão forte não recebia o lugar que merecia entre as faixas de um álbum de estúdio de Morrissey.

Nevin, Mark (guitarrista e parceiro musical de Morrissey, 1990–92), Morrissey começou os anos 1990 sem um parceiro musical pela primeira vez em sua carreira. A falta de material decente o suficiente das sessões de gravações de 1989 de BONA DRAG para fazer um bom segundo álbum adequado expôs drasticamente a sua necessidade de encontrar um substituto permanente para Stephen STREET, que pouco antes havia deixado a parceria, mas havia ajudado Morrissey a se estabelecer como artista solo nos dois anos logo depois da separação dos Smiths. Para Bona Drag ele havia tentado, sem sucesso, fazer um disco com diversas contribuições do produtor Clive

LANGER, do guitarrista Kevin ARMSTRONG e de Andy Rourke. Ao dispensar a contribuição dos dois últimos no começo dos anos 1990, Morrissey agora depositava a sua esperança em Mark Nevin – guitarrista e compositor do Fairground Attraction, cujo single de estreia, “Perfect”, passou uma semana no 1o lugar em maio de 1988.

Por estranha coincidência – a primeira de muitas – o Fairground Attraction tinha reservado datas para gravar no estúdio Hook End no outono de 1989, antes da sessão de Bona Drag. Devido a diferenças irreconciliáveis entre Nevin e a cantora Eddi Reader, a gravação não rolou, e o Fairground Attraction se separou em seguida. Sem Reader (que continuaria como artista solo e que, o que foi estranho, mais tarde gravou sua versão de “LAST NIGHT I DREAMT THAT SOMEBODY LOVED ME”, dos Smiths), o magoado Nevin estava à procura de um parceiro musical inspirador tanto quanto Morrissey.

Houve também uma virada igualmente estranha do destino. Quando foi convidado para trabalhar com Morrissey, ele estava colaborando no álbum de Kirsty MACCOLL, Electric Landlady, que também contava com Johnny Marr (mas ele e Nevin gravaram separadamente na época e nunca se encontraram). Grande fã dos Smiths, Nevin ficou surpreso e feliz quando o baterista Andrew PARESI, atuando como mediador, entrou em contato com ele pedindo para enviar a Morrissey “umas músicas”. Nevin aceitou o desafio. Acreditava estar à altura dele. “Eu sabia que não podia copiar os Smiths. Queria que fosse diferente”, diz ele. “Mas não tão diferente a ponto de Morrissey não gostar. Não houve qualquer orientação. Tudo foi deixado meio solto.”

Logo depois de enviar a Morrissey sua primeira fita com músicas – sob orientação de Paresi, endereçada ao pseudônimo “Burt Reynolds” – Nevin recebeu um cartão-postal com apenas uma palavra escrita com giz de cera: “PERFEITO”. Quando Paresi voltou a pedir que Nevin enviasse mais músicas, ele logo compilou outra fita, botou-a em um envelope endereçado a “Burt Reynolds” e foi andando até a caixa de correio perto de sua casa, na esquina da Hartland Road, em Camden. Quando estava prestes a colocar o envelope na caixa de correspondência, ele viu uma figura

estranhamente familiar caminhando pela Chalk Farm Road. Era Morrissey. Nevin, totalmente surpreendido, procurou recuperar o controle para se apresentar e entregar a Morrissey o envelope de "Burt Reynolds". "Foi bizarro", diz Nevin. "Entreguei a fita a ele. Ele ficou muito corado. E, então, foi embora."

O sentido de *timing* de Morrissey continuou a assombrar Nevin. Uma noite antes de começar as sessões para o que se tornaria KILL UNCLE, Nevin estava em casa, em um serviço fúnebre informal para um amigo que havia morrido recentemente. O guitarrista estava embriagado, choroso e com pessoas como ele quando o telefone tocou. "Claro, era Morrissey", diz ele. "Eu estava arrasado, tentando conversar com ele no meio daquela situação. Minha voz estava arrastada, eu tentava dizer a ele que meu amigo havia morrido. Acho que ele disse: 'Que pena.' Ele não poderia ter escolhido um momento pior para telefonar." No dia seguinte, Nevin voltou ao Hook End, onde, menos de um ano antes, o Fairground Attraction havia se desfeito. Ao se aproximar do estúdio, de carro pelas sinuosas estradas rurais sem fim do interior de Berkshire, uma figura magra e de topete pedalava na direção oposta. "Aquela foi a minha primeira lembrança de Kill Uncle", diz Nevin. "Ver Morrissey passar de bicicleta quando seguia de carro para o estúdio. Ele estava igualzinho a como aparece naquele vídeo dos Smiths [I STARTED SOMETHING I COULDN'T FINISH']. Era como se alguém lá em cima estivesse de brincadeira."

Kill Uncle foi o começo de um período de quase um ano em que Nevin se tornou o principal parceiro musical de Morrissey. Ele assinou oito das dez faixas e se destacou como o grande responsável (depois do próprio cantor) pelo disco de Morrissey mais desdenhado pela crítica até hoje. Para sua defesa, Nevin lamenta que os métodos de composição incomuns de Morrissey – mantendo palavras e música separadas, sem parceria cara a cara – o impediram de desenvolver as músicas além dos primeiros esboços. "Eu entregava uma demo a ele pensando que era uma base que poderíamos melhorar depois", explica Nevin. "Mas ele nunca fez isso. Simplesmente usava aquilo que eu entregava a ele. Não havia

discussão sobre como poderíamos melhorar a música. Precisei de um tempo para conseguir lidar com isso.”

Quando Kill Uncle ficou pronto, Nevin continuou a enviar material para futuros discos de Morrissey. Depois de acompanhar o cantor às noites de rockabilly do Camden Workers Social Club, sua encomenda seguinte foi escrever uma série de canções para um projeto de miniálbum com forte sabor de rock’n’roll dos anos 1950. Dessa proposta saíram “THE LOOP”, “PREGNANT FOR THE LAST TIME”, “BORN TO HANG” e “YOU’RE GONNA NEED SOMEONE ON YOUR SIDE”. Nevin também se uniria a Langer em uma missão de reconhecimento para avaliar o jovem trio de rockabilly que esperava tocar no disco: Spencer COBRIN, Gary DAY e Alain WHYTE. O miniálbum não se tornou realidade, mas “Pregnant for the Last Time” foi salva como single tapa-buraco, seguida de outra canção de Nevin: “MY LOVE LIFE”.

Enquanto isso, Morrissey começou a planejar seu retorno mais do que devido aos palcos. O vídeo de “SING YOUR LIFE” mostra um pouco da formação da banda que ele imaginou originalmente, com o trio Cobrin, Day e Whyte, mas com Nevin como o braço-direito e diretor musical. Nevin queria muito sair em turnê com Morrissey, mas foi impedido por uma cláusula num contrato antigo, quando ainda era do Fairground Attraction. Apesar de a banda ter se separado, ele ainda devia à RCA mais um disco. Depois de Kill Uncle, ele resolveu cumprir essa obrigação. Gravou e saiu em turnê com canções não finalizadas do Fairground Attraction e o cantor irlandês Brian Kennedy sob o nome de Sweetmouth. De acordo com Nevin, ele foi abordado pela empresária Jo Slee para começar a ensaiar para a turnê de Morrissey com apenas dois dias de antecedência. O projeto com Sweetmouth o impediu de se comprometer. Peter HOGG, assistente pessoal de Morrissey, botou ainda mais pressão. “Eu havia acabado de deixar o palco com o Sweetmouth em Glasgow”, diz Nevin, “e havia um telefonema para mim no bar. Era Hogg. Ele me disse: ‘Que diabos você está fazendo aí? Você poderia estar tocando no Madison Square Garden com o Morrissey.’ Imagino que Morrissey estivesse ali, ao lado dele”.

Preso a seu contrato com a RCA, Nevin não pôde se juntar à turnê. Para seu lugar, recrutaram Boz BOORER. Morrissey escreveu para

Nevin na semana seguinte: "Vou seguir em frente, cara, antes que Kill Uncle morra e seja enterrado como um gato morto. Se eu cair de cara, pelo menos o disco vai mostrar que eu enfrentei a situação e fiz as coisas do meu jeito etc." Nevin continuou a enviar músicas para o álbum seguinte, que Morrissey apelidou temporariamente de "Kill Auntie" ("mate a tia"), e teve papel ativo na contratação do produtor Mick RONSON, depois de ter certeza de que 11 de suas novas músicas seriam gravadas. Nevin só começou a desconfiar de algo quando Boz Boorer ligou para ele e pediu que lhe ensinasse os acordes das faixas que tinha apresentado. Marcaram um encontro na casa de Nevin. Quando Boorer apareceu, levava com ele uma fita com a seleção final de faixas de Morrissey. À exceção de duas demos de Nevin, o restante era formado por novas músicas de Alain Whyte. "Fiquei furioso", diz Nevin. "Não conseguia entender por que ele não havia me dito. Então, telefonei para Morrissey. Em geral, o telefone dele caía direto no fax, mas, estranhamente, ele atendeu. Eu disse: 'Boz veio aqui. Que diabos são todas essas músicas? Por que não me contou?'. Foi a pior coisa que eu poderia ter feito, porque ele não gosta de confrontos. Mal conseguia falar. Simplesmente desligou."

Uma semana depois, Nevin recebeu uma carta de Morrissey com uma espécie de pedido de desculpas, mas sem explicação. Kill Auntie, que se tornou YOUR ARSENAL, continuou sem ele, mas a relação entre o cantor e o guitarrista se manteve cordial o bastante para que Nevin fosse à sessão de gravação de "I KNOW IT'S GONNA HAPPEN SOMEDAY" (que depois foi interpretada por David BOWIE). A maioria das demos de Nevin não utilizadas em Kill Auntie foi adaptada para o álbum de Kirsty MacColl Titanic Days e para outras faixas com o cantor Terry Hall, ex-Specials.

A contribuição de Nevin para a obra de Morrissey costuma ser subestimada pelos críticos, ofuscados pelo estigma ao redor de Kill Uncle. Na verdade, sua contribuição, apesar de pequena, foi importante. Observar os créditos dados ao compositor em "Pregnant for the Last Time", "The Loop" e "You're Gonna Need Someone on your Side" é prova suficiente de que foi Nevin quem desenvolveu a estrutura de rockabilly que relançou a carreira ao vivo de Morrissey, e não Whyte ou Boorer. Duas das maiores baladas de Morrissey – "I

Know It's Gonna Happen Someday" e a sublime "I'VE CHANGED MY PLEA TO GUILTY" – também são trabalho de Nevin. Bastam essas duas para que seu breve período de trabalho durante uma época muito instável na carreira de Morrissey mereça receber o devido reconhecimento. [5, 15, 22, 25]

New York Dolls, A maior influência musical de Morrissey, que ao longo dos anos tem se referido a eles como seus "músicos preferidos"; sua "principal influência"; "o melhor grupo que já saiu dos Estados Unidos"; "a máfia do rock'n'roll", "o fim oficial dos anos 1960"; "o começo de verdade para mim"; "a banda mais importante para mim na adolescência"; "o grupo de pop mais perfeito do mundo"; e a banda que "destruiu e mudou a minha vida completamente".

Como ele disse, "Os New York Dolls foram meu 'Heartbreak Hotel' no sentido de ser tão importantes para mim como Elvis PRESLEY foi para a linguagem toda do rock'n'roll. Eles eram meus únicos amigos. Eu acreditava muito nisso. Eu conhecia aquelas pessoas intimamente, sabia tudo sobre a vida delas. É claro que eu não sabia de verdade, mas, no meu mundo, eu tinha certeza de que sabia".

i) Os New York Dolls originais e a morte de Billy Murcia, Cinco caras jovens, heterossexuais, de cabelos desgrenhados, batom, babados e saltos, o New York Dolls unia a selvageria dos Stooges ao melodrama-*bubblegum* das Shangri-Las. Ao fazer isso, eles criaram uma nova linguagem pop, de meninas misteriosas e garotos espaciais, circulando pelos camarins com Diana DORS e com intimidade sexual com o monstro de Frankenstein.

"Eu me interessei por eles porque as canções eram fantásticas e, naquele momento, eram como um raio saindo do inferno", explicou Morrissey. "Eles eram a coisa mais estranha já vista. Eram muito durões, mas tinham uma aparência quase sem gênero, e não estavam nem aí. Eram muito, muito engraçados. O humor aparecia nas entrevistas. Eles quase não se importavam em fazer sucesso. Só o nome do grupo por si só já parecia muito importante."

“Nós fomos uma maneira totalmente revolucionária de fazer rock’n’roll”, diz o vocalista dos Dolls David Johansen. “Era de verdade, não era uma coisa fabricada. Nós tocávamos rock’n’roll e também fazíamos com que tivesse cara de rock’n’roll. Com as roupas, não éramos considerados travestis. Éramos meio almas perdidas. Pegamos o masculino e o feminino e criamos um tipo de terceira opção. Não era como se estivéssemos tentando ser mulher. Tentávamos misturar e unir, sabe? Era meio assim: ‘Veja! Sou masculino e sou feminino.’”

“Roubávamos a maquiagem de nossas namoradas para conseguir mais namoradas”, acrescenta Sylvain Mizrahi, nome verdadeiro de Sylvain Sylvain, o guitarrista que batizou o grupo com o nome de uma loja local de conserto de brinquedos, o NEW YORK DOLLS Hospital. Sylvain montou a estrutura da banda no fim de 1970, depois dos primeiros ensaios com seu melhor amigo de infância, Billy Murcia (bateria) e um aspirante a guitarrista do Queens, fã de Keith Richards, chamado Johnny Genzale. Doze meses depois, após diversas mudanças de membros, incluindo a chegada do baixista Arthur “Killer” Kane, seguido de Johansen, e depois do renascimento de Genzale como Johnny Thunders, os Dolls estavam prontos.

No verão de 1972, eles já tinham conquistado um público local – “doidos e esquisitos como nós”, disse Kane – depois de virarem atração fixa das noites de terça no Mercer Arts Centre, um antigo hotel desocupado na parte baixa da Broadway. Foi ali, na Sala Oscar WILDE, no Mercer, que os Dolls chamaram a atenção do produtor Marty Thau. “Eu já disse isso antes, mas, na noite em que os vi, não consegui concluir se eles eram a melhor banda que eu já tinha visto ou a pior”, diz Thau. Concluindo que eram a melhor, algumas semanas depois, ele se tornou empresário do grupo.

Thau foi a única testemunha influente na Sala Oscar Wilde. Roy Hollingworth, o correspondente de Nova York do jornal *Melody Maker*, mal conseguiu conter o entusiasmo com que descreveria “a melhor banda jovem que já vi” em uma matéria de página inteira publicada na edição de 22 de julho do jornal. Essa benção britânica não poderia ter chegado em melhor hora para os Dolls, que já

estavam começando a se desesperar com o conservadorismo hostil da indústria fonográfica americana.

“Houve uma reação homofóbica nos Estados Unidos”, diz Thau. “As pessoas olhavam para eles, para a maneira com que se vestiam, e se assustavam. Os altos executivos das gravadoras, os mandachuvas, cabeças-dura machistas, todos achavam que os Dolls iam corromper toda a indústria.”

Em meio a tamanha hostilidade, os Dolls ainda conseguiram conquistar a estimada admiração de David BOWIE quando a turnê Ziggy Stardust chegou a Nova York no fim de setembro de 1972. Uma semana depois que os Dolls o viram tocar no Carnegie Hall, Bowie foi vê-los na Sala Oscar Wilde. Foi a performance de Johansen naquela noite que, supostamente, inspirou a letra de “Watch that Man”, de Aladdin Sane, de 1973. Diz a lenda que, depois do show, Billy Murcia e Cyrinda Foxe (futura esposa de Johansen, que também dizem ter sido a musa inspiradora de Bowie para “The Jean Genie”) foram atraídos para a suíte num hotel de luxo em que Bowie estava hospedado com a mulher, Angie, e só reapareceram 48 horas depois, arrasados. Os Dolls também ofereceram a seu convidado branco e magro um passeio pelas cercanias do distrito de Bowery, até um motorista de caminhão que passava gritar “Quero comer sua buceta!”. Com isso, Bowie, com razão, exigiu que a limusine fosse para uma área mais segura.

Motivado pela matéria no *Melody Maker*, Thau planejou uma turnê pelo Reino Unido com a intenção de conseguir um contrato com alguma gravadora britânica. Assim, em outubro de 1972, os Dolls apareceram inesperadamente no cenário da música britânica, na época da onda glam de Bowie, BOLAN e do Slade. “A Inglaterra detestou os New York Dolls”, comentou Morrissey. “As pessoas achavam que eles eram a criação mais absurda do rock. Eles eram considerados transexuais horrorosos, o que, claro, não era aceito e, é óbvio, eles também não eram.”

O destino determinou que os Dolls fariam apenas cinco shows naquela visita, incluindo o maior de sua carreira no dia 29 de outubro, no Wembley Empire Pool, de Londres, com capacidade para oito mil pessoas, como uma das atrações do Wembley Festival of

Music. Na semana seguinte, na noite de 4 de novembro, eles iam abrir o show do também nova-iorquino Lou REED no estádio do Liverpool. Infelizmente, os Dolls não fizeram esse show. Por motivos que nunca explicou, Reed mandou um laçao dar a notícia explosiva de que, se os Dolls subissem ao palco, ele não subiria. Os Dolls, arrasados, se consolaram jantando bifés e com a perspectiva de sua próxima apresentação, abrindo o show do ROXY MUSIC no teatro Hardrock em Stretford, Manchester, na semana seguinte.

Enquanto isso, com cinco dias para não fazer nada, eles voltaram para Londres e para seu lar provisório num hotel de South Kensington. Na noite de 7 de novembro, Billy Murcia foi a uma festa sozinho; os outros Dolls estavam exaustos demais para acompanhá-lo. Mais tarde, eles foram acordados com a notícia de que Murcia estava morto. "Foi totalmente acidental e de falta de noção das pessoas da festa a qual ele foi", reflete Thau. "Parece que ele havia misturado drogas com álcool e desmaiado, então eles deram um banho frio nele e tentaram fazê-lo engolir café quente. Billy engasgou com o que regurgitou."

Sem saber da morte de Murcia, dois dias depois, Morrissey, então com 13 anos, queria ver os Dolls abrindo para o Roxy Music no Hardrock. "Eu estava na frente, esperando pela entrada deles", lembrou, "mas vi alguém anunciar que o show tinha sido cancelado por causa da morte do baterista. Foi uma experiência terrível. Todo mundo chorou. Eu ainda tenho o ingresso".

ii) O álbum do The New York Dolls: "A obra pop mais perfeita de todas". Quando voltaram para Nova York, os Dolls contrataram o baterista com experiência na noite adaptando seu trashabilly alucinado a um ritmo mais enxuto e firme. O sonhado contrato apareceu quando Thau fechou negócio com a Mercury em março de 1973.

A dificuldade seguinte foi encontrar um produtor. Entre as primeiras opções, estavam Bowie e Roy Wood, do Wizzard. Os dois não tinham disponibilidade, mas Bowie, pelo menos, prestou mais uma homenagem aos Dolls em outra faixa de Aladdin Sane, "Time", mencionando "Billy dolls" em referência ao recém-falecido Murcia.

Então, eles escolheram o cantor/compositor Todd Rundgren. "As referências deles eram muito locais", disse Rundgren. "Em 'SUBWAY TRAIN', por exemplo, eles queriam que *parecesse* um metrô. Eram muito fiéis a seu ambiente e ao que cantavam. Eram autênticos nesse sentido, mas o problema é que ainda eram muito verdes. Acho que ninguém na gravadora sabia conversar com eles, apesar de haver um contrato assinado. Sempre tive a impressão de que existia um toque de volatilidade no New York Dolls que os impedia de ir muito longe."

O álbum New York Dolls (1973), uma colisão que jamais vai se repetir entre o rock'n'roll dos anos 1950, o *bubblegum* dos anos 1960 e a vagabundagem urbana dos anos 1970, é um dos maiores discos de estreia de todos os tempos. Na opinião de Morrissey, é o melhor disco de todos. "Acredito que nada se compara a ele, como a obra pop mais perfeita de todas", resumiu. Dos gritos alucinados da abertura de "Personality Crisis", passando por "Frankenstein", sua obra-prima gótica de Manhattan, até a divina "TRASH" e o riff poderoso de "Jet Boy", Rundgren conseguiu aumentar o brilho deles sem ofuscar a deliciosa bagunça.

Os Dolls voltaram à Europa em novembro de 1973, quase exatamente um ano depois da primeira e infeliz visita. A turnê começou em Londres, onde eles tocaram duas noites na loja de departamento Biba's, na Kensington High Street (onde Arthur Kane foi preso por trocar os preços de uma jaqueta), antes de sua aparição histórica na TV britânica no programa *Old Grey Whistle Test*, da BBC2. Entre os telespectadores que os viram cantar "Looking for a Kiss" e "Jet Boy" estava Morrissey, de 14 anos, que não havia conseguido vê-los ao vivo 12 meses antes. "Eu tinha 13 [sic]", recordou mais tarde, "e foi a minha primeira verdadeira experiência emocional. No dia seguinte, eu tinha 29 anos."

Dá para imaginar o tamanho da surpresa que o adolescente Morrissey teria se pudesse prever que, 30 anos depois, ele ganharia a guitarra branca Vox Teardrop que Johnny Thunders havia tocado naquele programa. Em 2003, sua nova gravadora, a Sanctuary, fez exatamente isso: a guitarra, autografada por Sylvain Sylvain, pode ser vista no encarte do single ao vivo "REDONDO BEACH".

“Ser fã dos Dolls arruinou a minha vida escolar”, disse Morrissey. “Fui expulso das equipes de atletismo e futebol na escola por aparecer para os jogos com camisetas chamativas dos Dolls que eu mesmo pintava. Os professores ficavam muito preocupados pensando que eu poderia aparecer travestido na aula de matemática.”

Depois de comprar uma cópia do disco de estreia deles, Morrissey começou, imediatamente, “a decorar meus livros da escola com fotos dos Dolls” e, um tempo depois, levava os discos deles para as aulas de educação artística, em uma tentativa infrutífera de converter seus colegas. “Eu fiz minha professora tocar uma música para que toda a turma ouvisse”, explicou. “Depois, todos puderam dizer o que tinham sentido ao ouvi-la... e não tinham sentido nada muito bom, infelizmente. Mas foi minha culpa, eu não devia ter feito isso. Estávamos em 1974, em Manchester. Eu frequentava uma escola rígida, por isso não foi surpresa o silêncio assustador depois, na hora do recreio.” Ele também citou um acontecimento parecido, quando fez “uma montagem com fotos dos Dolls” que assustou tanto a professora que “ela começou a chorar e passou a colagem a todos os meninos da sala, para denunciar o comportamento doentio e depravado dos Dolls”.

Enquanto o jovem Morrissey tentava, em vão, catequizar os colegas da St. Mary’s Secondary Modern, os Dolls já estavam no caminho de seu fim inevitável. No dia 23 de novembro de 1973, eles tocaram na Leeds University. Morrissey não foi, mas alguns de seus amigos mais velhos foram, passaram a noite com a banda no hotel deles na cidade, o Dragonara, e, quando voltaram, começaram a provocá-lo com “histórias de completa loucura”. Cinco dias depois, os Dolls saíram da Inglaterra e foram para a França, onde, em uma entrevista coletiva comum, no aeroporto Orly, de Paris, Thunders vomitou na frente de toda a imprensa. De acordo com Kane, os franceses não gostaram. “Aquilo teve efeito muito negativo nos jornais. Eles nos consideraram um bando de transexuais drogados. Mas eu acho que o mundo não estava pronto para nós. Não éramos feitos para o mundo. Só fazíamos o que queríamos fazer porque éramos como uma gangue de adolescentes. Para nós, éramos como

o comediante Benny Hill de drag queen, sabe? Era só uma piada, mas ninguém entendeu. Então, éramos nós cinco contra o mundo.”

“Não sabíamos o que estávamos inventando”, concorda Sylvain. “Tudo tomou um rumo natural. Era muito puro, ingênuo. Era uma corrida, e os New York Dolls estavam à frente de todos. Estávamos correndo o mais depressa possível, cara. Todo mundo estava atrás de nós. Blondie, Talking Heads, Kiss, Aerosmith, Lou Reed... todos eles. Mas estávamos correndo tanto e levando a vida de modo tão alucinado e desleixado que caímos e quebramos a cara. Os outros cruzaram a linha de chegada e pegaram seus prêmios. Acabamos perdendo a corrida.”

iii) Too Much, Too Soon e o fim dos New York Dolls. Eles voltaram para Nova York depois da temporada na Europa exaustos por conta de seus excessos e mais criticados pela imprensa *mainstream* do que nunca. O estrago se tornou dolorosamente óbvio quando eles voltaram ao estúdio em janeiro de 1974 para gravar um segundo álbum criado às pressas intitulado *Too Much, Too Soon*, inspirado na biografia indecente da atriz Diana Barrymore, a quem o disco foi formalmente dedicado.⁴³

Com poucas canções novas prontas, foi uma sombra de seu antecessor, repleto de *covers*, incluindo o preferido de Morrissey, “(There’s Gonna be A) Showdown”, originalmente de Archie Bell & The Drells. Quando os produtores que eles queriam, os lendários compositores do Brill Building LEIBER E STOLLER, desistiram no último minuto, o substituto escolhido por Johansen para tomar o lugar do ex-produtor das Shangri-Las foi Shadow Morton. Infelizmente, Johansen é a única pessoa a acreditar que a parceria com Morton foi uma “bela experiência”. Com a exceção de alguns momentos inspirados – a irônica “Chatterbox”, de Thunders, e os velhos sucessos de shows “Babylon” e “HUMAN BEING” – *Too Much, Too Soon* foi o som de um grupo tentando se manter apesar do esgotamento, guiado por um produtor excêntrico que há muito já não estava em seu melhor momento e que, como observa Sylvain, “não fazia a menor ideia de quem éramos”.

Forçados a voltar para a estrada por sua gravadora, o vício em drogas dos Dolls piorava a cada dia. “Tudo se resumia a drogas e álcool”, diz Thau. “Dos cinco integrantes do grupo, dois eram viciados crônicos – Johnny e Jerry. Arthur era alcoólatra. Então, eram 60% do grupo com os quais não podíamos contar. Estávamos fadados ao fracasso.”

E foi o que aconteceu. Quando Thau, angustiado, foi embora, eles começaram a procurar desesperadamente por um empresário salvador. Escolheram Malcolm McLaren, futuro empresário do SEX PISTOLS. Mas ele não conseguiu fazer muito para impedir o fim inevitável, e os guiou ao longo da última fase deles, a de “Red Patent Leather”, com suas roupas vermelhas de vinil e a foice e o martelo soviéticos no fundo do palco.⁴⁴ “Bem, em primeiro lugar, os Estados Unidos não rejeitaram os Dolls por serem gays ou qualquer coisa que pensavam que fôssemos”, explica Sylvain. “Eles não nos aceitaram pela nossa música, pela loucura e selvageria. Agora eles vão nos aceitar por isso, com a Guerra do Vietnã ainda acontecendo? Se eles não nos aceitaram como éramos, não iam nos aceitar sendo comunistas.”

Em maio de 1975, os Dolls finalmente se desfizeram em uma desastrosa viagem para a Flórida. “Johnny e Jerry estavam recebendo heroína de uns garotos de lá”, explicou Arthur Kane. “Uma noite, esses garotos não apareceram. Então, John e Jerry ficaram malucos, querendo entrar no avião de volta a Nova York para conseguirem a maldita heroína. E, nessa época, acho que eles não queriam mais tocar com David. Então, foram embora e formaram The Heartbreakers, que era, basicamente, um bando de drogados.”

Não havia nada que McLaren pudesse fazer para impedir a partida prematura de Thunders e de Nolan, que pegaram as coisas e foram embora com três shows ainda a cumprir. Independentemente dos motivos para saírem da banda, a atitude foi o ponto final amargo para o New York Dolls.

iv) Morrissey, presidente do fã-clubes do New York Dolls. O fato de os Dolls não existirem mais ainda era algo desconhecido em

Manchester, onde a cruzada do adolescente Morrissey por eles o levava a fundar um fã-clube no Reino Unido.

“Eles viviam em Nova York, eu vivia em Manchester”, explicou Morrissey. “Eles quase nunca iam para a Inglaterra, por isso nunca nos conhecemos, e eles nunca me mandavam nenhuma notícia. Eu me comunicava com a secretária, o que não era a mesma coisa, mas não me importava. Era uma grande honra fazer o que eu fazia naquela época. Foi a primeira aventura de verdade que vivi.”

Por meio de anúncios pessoais nas publicações semanais sobre música, Morrissey começou a se corresponder com outras pessoas que pensavam parecido e eram fãs dos Dolls, entre eles o guitarrista londrino Mick Jones, que mais tarde formaria o The Clash, e o amigo/cantor James MAKER. “Era uma coisa muito simples e ingênua, muito rudimentar”, segundo Morrissey. “Eu apenas coleli selos em um envelope um dia. Não foi nada muito dramático.”

O assunto “Dolls” também dominava as cartas que Morrissey enviava à imprensa especializada de meados a fim dos anos 1970, defendendo sua superioridade em relação aos grupos punks britânicos que surgiam como os Sex Pistols e denunciando imitadores americanos como o Aerosmith por terem “tanto a oferecer ao rock dos anos 1970 quanto Ena Sharples [atriz de *CORONATION STREET*]”. Sua paixão pelos Dolls conseguia ser surpreendentemente convincente. No dia 20 de novembro de 1976, a *NME* publicou sua carta exigindo que a revista fizesse uma matéria sobre os Dolls (“Vocês sabem que isso faz sentido.”). Quinze dias depois, eles atenderam ao pedido com uma retrospectiva de duas páginas na seção “Junkyard Angels”, de Roy Carr. Carr começou sua sincera homenagem declarando: “Os New York Dolls foram a banda certa no lugar errado e no momento errado. Simples assim.”

A lembrança de Morrissey de ser “tão fanático pelos Dolls que beirava uma obsessão doentia” não foi exagero. Testemunhas se lembram de ele ter ido ao segundo show dos Pistols no Manchester Lesser Free Trade Hall, no dia 20 de julho de 1976, com uma cópia do álbum de estreia dos Dolls embaixo do braço. O fundador da FACTORY Records, o apresentador da TV Granada Tony Wilson, também recebeu “uma cópia velha de um disco dos New York Dolls

de um menino chamado Steve Morrissey” no começo de 1976 com uma carta em que perguntava: “Por que não podemos ter mais música assim, sr. Wilson?” Na época, o sr. Wilson nunca tinha ouvido falar nos New York Dolls.

Apesar de, anos mais tarde, Morrissey afirmar que as “transformações solo dos ex-integrantes dos Dolls acabaram com qualquer imagem que eu tivesse deles como pessoas”, suas cartas à *Sounds* e à *NME* por volta de 1977, 1978 revelam entusiasmo inicial pelo primeiro disco solo autointitulado de David Johansen e pelo novo grupo de Thunders e Nolan, The Heartbreakers. Na mesma época, suas primeiras empreitadas musicais com os amigos Steven POMFRET e Billy DUFFY como o the Tee-Shirts e, depois, com Duffy no THE NOSEBLEEDS também mostrava sua obsessão pelos Dolls. Ele fez um *cover* de uma música inédita deles, “Teenage News” (que também figurou no disco solo de 1979 de Sylvain Sylvain, de mesmo nome), e do sucesso do The Foundations “Build Me Up Buttercup”, que depois se tornou um dos momentos altos dos shows de Johansen.

O retorno de Johansen como artista solo, inicialmente apoiado por Sylvain, também resultou em algumas reportagens em revistas que tiveram impacto notável sobre o jovem Johnny Marr. As mais importantes foram a entrevista publicada em uma edição de abril de 1978 do *Melody Maker*, assinada por Stanley Mieses, “The Last Doll Comes in from the Cold”, e outra na *NME*, em setembro de 1978, por Tony Parsons, “Whatever Happened To Davie Doll?”. Esta é especialmente interessante, pois reitera o amor de Johansen pelas THE MARVELETTES e por Sandie SHAW o que pode ter tido influência na admiração de Morrissey pelas duas, como demonstrou nas primeiras entrevistas dos Smiths. “David, sem dúvida, mudou minha vida”, admitiu ele, posteriormente. “Johnny Thunders também mudou, mas David era o maior para mim por ser muito inteligente. Ele tinha o controle de tudo e desprezava totalmente a indústria da música americana.”

Sua obsessão chegou ao ápice com o livro de 1981, *The New York Dolls*. “Não era bem um livro”, explicou ele. “Era uma reportagem comprida que felizmente foi publicada por uma editora pequena de

Manchester. E ela foi motivada apenas por minha adoração pessoal pelos Dolls.”

Com um pouco mais de 6 mil palavras, o ensaio de Morrissey era um resumo apaixonado da carreira da banda. “Os Dolls se tornaram um símbolo vagabundo do adolescente arrasado nos Estados Unidos”, escreveu Morrissey. “Eles foram representantes das frustrações de sua geração. Vestiam-se como ambissexuais, não como afirmação política, mas para mostrar que tinham pelo menos a capacidade de rir de si mesmos.”

O livro também tinha citações reunidas do vasto arquivo de entrevistas que ele havia coletado ao longo dos anos. Entre as mais interessantes estavam as discussões de Johansen a respeito de estereótipos sexuais confusos que Morrissey honraria em seu próprio trabalho. “Os jovens estão descobrindo que não existe muita diferença entre eles sexualmente”, disse Johansen. “Estão descobrindo que os termos homossexual, bissexual, heterossexual, todos eles são apenas palavras que vêm antes de ‘sexual’. As pessoas são apenas *sexuais*.” Morrissey dedicou o livro ao amigo “Jimmy” (James Maker) que, em homenagem a Johansen, mais tarde usaria sapatos femininos no palco durante suas breves aparições com os Smiths, em que dançou no palco. Morrissey também citaria o livro em suas correspondências com o amigo de Glasgow Robert MACKIE. “Adoraria enviar uma cópia a você”, desculpou-se ele, “mas só tenho duas”.

Um dos aspectos mais curiosos do amor intenso de Morrissey pelos Dolls foi sua inesperada recusa em admitir nas primeiras entrevistas com os Smiths a importância deles. Talvez em uma tentativa de cortar os elos com o Morrissey pré-Smiths, em 1984 ele rejeitou diversas vezes sua obsessão adolescente. “Aquele foi um período horrível, e agora eu detesto os Dolls”, disse ele. “Cinco anos atrás, eu teria me deitado no chão para eles passarem por cima. Agora, é impossível que eu consiga ouvir algum de seus discos.” Ele disse que seu entusiasmo exagerado se devia ao fato de ser “ridiculamente jovem”, descrevendo o fanatismo como “apenas uma fase” e não “muito importante para mim”. “Um dia, eu acordei e de

repente [os Dolls] simplesmente não significavam mais nada para mim”, tentou explicar. “O que foi meio assustador.”

O tempo exporia essas renúncias como apenas um disfarce. Os Dolls tiveram mais influência nos Smiths do que Morrissey admitiu na época. O mais importante é que foi por causa da fama de fã dos Dolls que Marr soube da existência de Morrissey. “Nós nos conhecemos graças aos New York Dolls”, concorda Marr. Conforme os Smiths evoluíam, os Dolls entraram tanto nas letras de Morrissey – “THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT” com sua citação de “Lonely Planet Boy” – como na música de Marr; o riff final de guitarra de “SWEET AND TENDER HOOLIGAN” era uma homenagem livre a “Jet Boy”.

As descrições posteriores de Morrissey dos Dolls como sendo os maiores excluídos do pop refletiriam o que pensava dos Smiths. “Eu queria que eles se tornassem a maior banda do mundo”, confessou ele. “Mas não conseguia entender por que não eram. Todas as suas músicas pareciam singles de sucesso, e eles eram extremamente engraçados. Além disso, eram bonitos. O que poderia tê-los detido? Mas eram tempos difíceis na Inglaterra, mais ou menos desde 1967. Hoje, claro, estamos acostumados com as roupas colantes do heavy metal e dos cabelos armados, mas, na época, era basicamente ilegal para um homem andar na rua vestido como mulher, e por conta disso os New York Dolls foram muito revolucionários.”

Morrissey voltou a “abraçar” os Dolls após o fim dos Smiths, integrando lentamente a mitologia deles em sua carreira solo. A mensagem críptica na canção de 1988 do single de 12 polegadas “INTERESTING DRUG” – “What kind of man reads *Denim Delinquent*?” (“Que homem lê *Denim Delinquent*?”) – era uma obscura referência aos Dolls. A frase apareceu pela primeira vez na contracapa do 3o número do fanzine americano cult dos anos 1970 *Denim Delinquent*, com uma foto de Johansen em um camarim com uma seta apontando para uma cópia do primeiro número em cima da mesa atrás dele.

Na turnê de KILL UNCLE em 1991, Morrissey fez seu primeiro *cover* dos Dolls, “Trash”. No dia 4 de novembro daquele ano, tocou a música diante dos convidados de honra Sylvain Sylvain e Arthur Kane no Santa Monica Civic Auditorium. “Nós o encontramos nos

bastidores depois e ele foi muito gentil”, diz Sylvain. Morrissey já havia conhecido Thunders e Nolan (“completamente antissocial”) antes da morte dos dois, causadas por anos de vício em drogas. Thunders morreu em circunstâncias suspeitas em New Orleans no dia 23 de abril de 1991, aos 38 anos. Nolan morreu no dia 14 de janeiro de 1992, aos 45 anos, após sofrer um derrame que o levou a um coma do qual não se recuperou.

Só no fim dos anos 1990 Morrissey finalmente encontrou Johansen – “o último Doll que eu ainda não conhecia” –, mas o considerou surpreendentemente reservado ao falar de seu antigo grupo. “Ele foi muito simpático comigo”, disse Morrissey, “[mas] parecia não querer falar sobre aquela época e sobre os dois discos. E, claro, por serem perguntas que ardiam dentro de mim havia quarenta anos, elas simplesmente surgiram. Ele só dizia: ‘Bem, isso já faz tanto tempo.’”

v) O retorno em 2004 e a morte de Arthur Kane. No começo do milênio, a possibilidade de os Dolls se reunirem de novo parecia muito remota. Thunders e Nolan estavam mortos. Sylvain havia tocado em diversos grupos desde os Dolls, do The Criminals ao the Ugly Americans (com Nolan), mas agora estava em turnê com sua própria banda, Sylvain Sylvain. Johansen havia se reinventado muitas vezes: adotou o pseudônimo de Buster Poindexter para fazer música *lounge* bem-humorada; atuou em filmes como *Os Fantasmas Contra-atacam (Scrooged)* e *De Caso com a Máfia (Married to the Mob)*; e finalmente, como bluesman de raiz, tocou com o The Harry Smiths. Mas o destino mais dramático foi o de Arthur Kane. Quando os Dolls terminaram em 1975, seus problemas com o álcool aumentaram. Em 1989, ele caiu de uma janela e quebrou os joelhos. Três anos mais tarde, foi agredido com um taco de beisebol durante conflitos de rua em Los Angeles e passou um ano hospitalizado. Depois, trabalhando em uma biblioteca de Los Angeles, ele se mantinha sóbrio, mas, como admitiu, ainda “longe de superar os Dolls”.

Essa era a situação dos integrantes do grupo no inverno de 2003, quando este autor entrou em contato pela primeira vez com os ex-Dolls para fazer uma reportagem para uma revista. A atitude de

Johansen em relação ao legado dos Dolls combinava com os comentários anteriores de Morrissey a respeito de seu desconforto em falar sobre o assunto. “Não quero que em minha lápide esteja escrito ‘Aqui jaz o vocalista dos New York Dolls’”, contou-me ele.

Posteriormente, repeti o comentário dele a Sylvain. “Bem, me magoa muito se ele realmente disse isso”, reagiu Sylvain. “Porque não podemos nos esquecer de que é isso que está escrito na lápide de Billy Murcia. ‘O baterista dos New York Dolls.’ Mas Johansen fez as coisas darem certo, sei lá. Quanto a Arthur, ele não deve chorar mais nem uma lágrima de amargura por Johansen, precisa se erguer e trabalhar.”

Arthur Kane era uma pessoa boa, mas, como Sylvain deu a entender, ainda guardava muita mágoa pelo término dos Dolls e era impiedoso em seu desprezo em relação a Johansen. Ainda assim, ele insistia em dizer: “O capítulo final ainda está por vir”.

Na época, eu não acreditava que tal capítulo fosse possível. Talvez nem mesmo Morrissey. Mas, quando começou a escalar as atrações de sua edição do festival MELTDOWN de junho de 2004, ele conseguiu o extraordinário. Por já ter convidado Johansen para abrir seus cinco dias de show no Apollo Theatre no Harlem, em Nova York, no começo de maio de 2004, ele foi além, e o convenceu a se reunir com Sylvain e Jane e ressuscitar os Dolls. “As pessoas me diziam que por anos eles tinham tentado reunir os Dolls sobreviventes, mas nunca conseguiram”, explicou ele com modéstia. “Telefonei para David Johansen na casa dele, no Norte do estado de Nova York, e ele disse sim na mesma hora.”

O frágil processo de aproximação, principalmente entre Kane e Johansen, seria documentado no filme de 2005 de Greg Whiteley, *New York Doll*, que acompanhou a vida do baixista durante os meses que antecederam o Meltdown, com comentários de Morrissey, Chrissie HYNDE, Iggy Pop e Mick Jones. “Acho que aquele filme ajudou muito o status dos Dolls, porque todo mundo que viu o filme adorou, mesmo não gostando muito dos Dolls”, animou-se Morrissey. “Eu não estou muito bem no filme porque estava emocionado demais e mal conseguia falar. Mas, tirando a minha participação, ele

foi muito bem-feito, e deve ser o melhor documentário sobre rock de todos os tempos.”

Com Steve Conte no lugar de Johnny Thunders (Morrissey não conseguiu convencer Chrissie Hynde a participar como “Chrissie Thunders”) e Gary Powell, do The Libertines, na bateria, o New York Dolls fez seu primeiro show na quarta-feira, 16 de junho de 2004, no Royal Festival Hall, de Londres. “No Meltdown”, disse Morrissey, “no momento em que David, Sylvain e Arthur apareceram – eu estava em pé na galeria, congelado, incapaz de conter as lágrimas”. Foi, de fato, uma noite extremamente emocionante, principalmente quando Johansen abraçou Kane no palco e o baixista esboçou um sorriso de criança. Morrissey não foi o único a chorar de alegria.

Dois dias depois, na sexta-feira, 18 de junho, eles tocaram no mesmo local, e Johansen se esforçou para se apresentar sem ler as letras, pois elas haviam “desaparecido” após o show da quarta-feira. O segundo show viraria o CD e o DVD lançados pela ATTACK RECORDS Morrissey Presents The Return of the New York Dolls – Live from Royal Festival Hall 2004.

Na semana seguinte, eu enviei um e-mail a Arthur Kane para dizer como eu havia adorado aquele primeiro show no Meltdown. A resposta dele foi exatamente assim, na sexta-feira, dia 25 de junho de 2004: “Caro Simon, se você se divertiu vendo o New York Dolls se divertir também, então a equação ficou completa! Banda de rock, mais plateia: DIVERSÃO! Por favor, mantenha contato para qualquer assunto. Espero encontrá-lo no futuro. Eu encontrei Nina Antonia, o que foi ótimo! Até mais, com amor, AK.”)

Nina Antonia é a autora da primeira e melhor biografia do grupo, *Too Much Too Soon*, que gentilmente me colocou em contato com Kane. E foi Nina que, menos de quinze dias depois, enviou-me uma mensagem com a notícia da morte de Kane. Ele havia retornado a Los Angeles, onde, no dia 13 de julho, deu entrada no hospital acreditando estar com gripe. Foi diagnosticado com leucemia e morreu duas horas depois. Mas o que a princípio pareceu uma mudança cruel do destino foi, para Kane, um final hollywoodiano. Ele viveu para finalizar o último capítulo, completando a equação de sua vida. Graças a Morrissey.

Johansen e Sylvain continuariam com os Dolls, substituindo o insubstituível Kane pelo ex-baixista do Hanoi Rocks, Sami Yaffa. Em 2006, os New York Dolls lançaram o primeiro disco em 32 anos, *One Day it Will Please us to Remember Even this*, com participações de Michael STIPE e Iggy Pop. Morrissey também foi convidado a participar, mas recusou, porque “não sou de Nova York e não sou um Doll, e sei qual é o meu lugar... pelo menos isso”.

Depois de “Trash”, de 1991, e de cantar um trecho de “Subway Train” em shows em 2004, em 2006 Morrissey lançou sua primeira gravação em estúdio de um *cover* dos Dolls com o lado B “Human Being”, que depois foi incluído no repertório da turnê de RINGLEADER OF THE TORMENTORS. Ao cantá-la em Greenock, ele disse à plateia: “Acho que, ao longo dos anos, eu matei as pessoas com tanto New York Dolls. Mas, na verdade, não consigo evitar! Não consigo evitar!”

Quanto mais velho Morrissey fica, mais seu amor pelos Dolls parece aumentar. Como ele admite, o garoto não consegue evitar. [17, 19, 23, 47, 56, 69, 95, 97, 104, 111, 136, 139, 141, 169, 199, 204, 231, 245, 247, 267, 277, 334, 343, 357, 408, 414, 423, 436, 448, 457, 463]

Newley, Anthony, Ator, cantor e compositor inglês de origem cockney a quem Morrissey tem se referido muitas vezes desde meados dos anos 1990, principalmente com o sample de abertura com o discurso sobre a “derrota gloriosa” em “MALADJUSTED”, frase dita originalmente por Newley no filme de 1955 *Os Sobreviventes*. Newley, mais jovem, pode ser ouvido no fim de “BILLY BUDD” num sample retirado de um dos filmes preferidos de Morrissey, *OLIVER TWIST*, de David Lean.

Nascido em Hackney, ele começou sua carreira de ator no fim dos anos 1940. Newley foi músico da RANK Organisation até encontrar o caminho do estrelato pop em 1959 com “I’ve Waited so Long”, o primeiro de sete sucessos que entraram no Top 10 pela gravadora DECCA, incluindo os primeiros lugares “Why” e “Do you Mind”. O lado B desta última, “Girls were Made to Love and Kiss”, entrou nas fitas de intervalo dos shows de Morrissey em 1997. A interpretação cômica de Newley da canção clássica do folclore inglês “Strawberry

Fair” (com mais “oojahs”) também entrou em sua fita de intervalo, na turnê de 1999, e, em 2007, um clipe raro de Newley cantando “I’m the Boy you Should Say ‘Yes’ to” entrou na montagem de vídeos de intervalo de Morrissey.

Seu jeito particular de cantar com um pouco de vibrato – exagerando o sotaque de judeu cockney e intercalando partes faladas – também foi uma enorme influência no jovem David BOWIE, especialmente no seu disco de estreia, de 1967, que levava seu nome. Seu último grande sucesso nas paradas foi outro disco de inéditas em 1961, “Pop Goes the Weasel”, que trazia “Bee-Bom”, versão vocal do tema da breve série de TV surrealista da emissora ATV *The Strange World of Gurney Slade* (também “valorizado” por Morrissey, de acordo com o jornalista Len BROWN).

Apesar de sinônimo de comédia popular, em sua essência, Newley era um cantor romântico dedicado. Um bom exemplo é seu álbum de baladas sobre a solidão, de 1964, *In my Solitude*, que mais tarde foi relançado como *The Lonely World of Anthony Newley*, com um encarte que mostrava o cantor em uma pose mozzariana segurando um ramalhete de flores murchas. Muitos acreditam que seus maiores sucessos foram como compositor, não como intérprete. Ele é autor das letras de diversos sucessos de Shirley BASSEY (incluindo “Goldfinger”) e Nina Simone (“Feeling Good”). Um ano depois de sua participação em “Maladjusted”, em maio de 1998 Newley entregou a Morrissey seu prêmio Ivor Novello por contribuição de destaque à música britânica, e recebeu os merecidos agradecimentos no discurso do cantor. Já adoentado, com câncer, Newley morreu menos de um ano depois, em abril de 1999, aos 67 anos. [68, 290, 493, 537]

Newport Pagnell, Um famoso posto de serviço na rodovia M1, perto de Milton Keynes, onde Morrissey perde sua bolsa no vídeo dos Smiths “IS IT REALLY SO STRANGE?”. Ainda que seja muito possível que ele passasse por ali em suas muitas viagens entre Londres e Manchester, o local também pode ser uma referência ao filme de 1967 escrito por Shelagh DELANEY, *Charlie Bubbles, a Máscara e o*

Rosto, no qual Albert FINNEY encontra Yootha JOYCE no café do posto de serviços Newport Pagnell. O gosto de Morrissey por postos de serviços divertia o falecido John PEEL, que lembrou já ter encontrado o cantor em outro café de estrada ao sul de Newcastle. “Eu o vi e disse: ‘Puxa! Oi!’”, disse Peel. “E Morrissey disse: ‘Este é meu posto de serviços preferido.’ Achei extraordinário que alguém, ainda mais Morrissey, pudesse ter um posto de serviços preferido.” [26, 491]

Nicholson, Viv, Mulher que ficou famosa por ter ganhado na loteria em 1961. Foi estrela de capa do single dos Smiths “HEAVEN KNOWS I’M MISERABLE NOW” e do single promocional/importado “BARBARISM BEGINS AT HOME”. As duas imagens de encarte figuraram na autobiografia de Nicholson de 1997, *Spend, Spend, Spend*, um dos livros preferidos de Morrissey. O mesmo livro também fornece uma possível fonte para a letra de “STILL ILL”. No começo do Capítulo Oito, Nicholson escreveu sobre o namoro com o segundo marido, Keith: “Caminhamos por quilômetros... passamos por cima da ponte de ferro e por baixo dela no caminho ao lado do rio. Estávamos nos beijando, nos tocando e ficando com os lábios doloridos de tanto nos mordermos.”

Em 1961, Nicholson era uma mãe de 21 anos, casada pela segunda vez e com três filhos, que sobrevivia com as £7 semanais que o marido ganhava como mineiro em Castleford, West Yorkshire. Ao tirarem a sorte grande na loteria esportiva, ela e o marido Keith ficam milionários. Quando um jornalista perguntou a ela o que pretendia fazer com o prêmio, Nicholson respondeu: “Vou gastar, gastar, gastar. É isso o que vou fazer.” Ela cumpriu a promessa e torrou toda a sua fortuna, e o conto de fadas aos poucos se transformou em tragédia. Quando Keith morreu em um acidente de carro – a capa do “Heaven Knows” mostra Viv diante da casa onde morou na infância, depois da morte dele –, ela teve uma sucessão de relacionamentos desastrosos, casou-se mais quatro vezes e

enfrentou o alcoolismo, a falência e um breve período em um hospital psiquiátrico.

“Sempre admirei Viv Nicholson”, explicou Morrissey, “por causa de seu passado e pela maneira como ela lutou contra seu histórico de pobreza e humilhação – a história toda, o prêmio da loteria, a morte do marido e os desastres que vieram depois, e a maneira como os tabloides a assombraram, tentaram derrubá-la e a censuraram publicamente como pessoa. Mas sempre, durante todos os problemas, ela teve muito poder de recuperação, força, humor e um grande senso de vida que eu considero muito raro”.

Antes de usar sua imagem em um encarte dos Smiths, Morrissey se referiu a Nicholson pela primeira vez em sua lista de “símbolos” na *NME*, em 1983. Quando ela deu permissão para que sua foto fosse capa de “Heaven Knows”, Morrissey agradeceu a Nicholson nos créditos de *MEAT IS MURDER*, e também a relacionou como um de seus ídolos no programa da turnê britânica de 1985. Nessa capa apareceu a mesma foto de “Barbarism”, de Nicholson de pé com um sobretudo indo para Malta a fim de fazer compras. De acordo com Nicholson, ela e Morrissey se conheceram na praia de Blackpool, onde brincaram dizendo que se casariam, e o cantor disse: “Somos demais para este mundo no momento. Eles não estão prontos para nós, Viv.” Morrissey foi muito menos elogioso a respeito do encontro seguinte, filmado para o documentário de 1987 *South Bank Show* Smiths, descrevendo Nicholson como uma “mulher bonita”, mas dizendo ter se arrependido do encontro, que tinha sido “muito esquisito” e meio como “uma peça de teatro polonesa curiosa”.

Em 1988, a *ROUGH TRADE* lançou um CD single de “THE HEADMASTER RITUAL” com uma foto de Nicholson sentada diante de um cavalete de pintura. Para surpresa da gravadora, Nicholson – agora uma testemunha de Jeová – não concordou com a frase “spineless bastards” da letra e pediu que o encarte fosse recolhido. Em meados dos anos 1990, qualquer amizade que Morrissey e Nicholson tivessem cultivado fazia parte do passado. “Ele excomunga as pessoas”, disse Nicholson depois. “Mas é preciso aprender a perdoar, e eu acho que ele não quer isso.” Em 1999, perguntaram a Morrissey se ele estava interessado pelo musical sobre a vida de Nicholson,

também chamado *Spend, Spend, Spend*. “Sim”, respondeu ele. “Estou interessado em evitá-lo.” [71, 168, 184, 191, 221, 346, 374, 468]

Nico, Cantora bela, distante e de voz melancólica e sombria, foi uma das principais influências musicais de Morrissey. “A voz dela era como o som de um corpo lançado pela janela”, disse Morrissey. “Totalmente sem esperança em relação a este mundo, ao próximo, ao anterior.” Apesar de ser sempre mencionada como integrante do The Velvet Underground, é o trabalho pós-Velvet que Morrissey admira mais, principalmente os discos *Chelsea Girl* (1967), *Desertshore* (1970) e *The End* (1974), que ele citou em diversas ocasiões como seu disco preferido de todos os tempos.

Seu nome verdadeiro era Christa Päffgen. Ela nasceu em Colônia, na Alemanha, no dia 16 de outubro de 1938. Nico foi um apelido que ela recebeu do fotógrafo gay de moda Herbert Tobias por causa de seu ex-namorado, Nico Papatakis. Seu pai era um soldado nazista que teve problemas cerebrais em serviço e então foi enviado a um campo de concentração, onde foi “eliminado” quando ela tinha apenas quatro anos de idade. Sua mãe também morreria em circunstâncias trágicas, internada em um hospício e com câncer. Para piorar, depois da guerra, enquanto vivia com o avô em Berlim, Nico foi estuprada por um sargento da Força Aérea americana, que foi julgado e executado. Seu futuro amante Lou REED citaria esse acontecimento na canção “The Kids”, do disco *Berlin*, de 1973.

Aos 15 anos, ela fugiu da Alemanha e deu início à carreira de modelo, participou de *A Doce Vida (La Dolce Vita)* (1960), de Federico Fellini, e por um tempo pensou em seguir carreira de atriz profissional. Quando se mudou para Paris, em 1962, teve um filho, Ari, com o ator Alain DELON, que também atuou no filme de Jacques Poitrenaud *Strip-Tease* (1963). Uma de suas primeiras gravações foi uma versão do tema do filme *Strip-Tease*, escrito por Serge GAINSBURG, mas que só foi lançada depois de sua morte. O envolvimento com Brian Jones, dos ROLLING STONES, fez com que ela chamasse a atenção do empresário do grupo, Andrew Loog Oldham, que a apresentou ao guitarrista Jimmy Page para que eles

gravassem um single em sua gravadora, a Immediate. Apesar de o disco de 1965 com "I'm Not Sayin'"/"The Last Mile" não ter sido um sucesso, fez com que ela começasse sua caminhada em direção à carreira de cantora. Bob Dylan a incentivou ainda mais. Os dois se conheceram quando ela se mudou para Nova York. Ele deu a ela a canção "I'll Keep it with Mine" (que entrou no disco Chelsea Girl) e também apresentou Andy Warhol e toda a elite boêmia da cidade a ela.

Foi ideia de Warhol "acrescentar" Nico a seu grupo, o The Velvet Underground. Depois de muitos protestos no começo, tanto o vocalista e compositor principal, Lou Reed, como o outro membro fundador da banda, John Cale, se convenceram de que seu vocal cru, à la Dietrich, e sua beleza ariana seriam bons para a banda, musical e visualmente. Reed demonstrou disposição compondo algumas canções sob medida, como "Femme Fatale", quando ele e Nico se envolveram em caso breve, porém fadado a dar errado, marcado por agressões físicas e psicológicas: enquanto gravavam "I'll be your Mirror" para o disco de estreia do The Velvet Underground and Nico, de 1966, Reed fez Nico chorar no estúdio antes de cantar a parte final. John Cale também teria um romance curto e tórrido com Nico, mas, diferentemente de Reed, o relacionamento de trabalho deles seria mais longo do que a breve existência do Velvet. "Ela era muito mais receptiva a novas ideias", disse Cale. "Tinha sede por coisas novas. Acho que eu fui a pessoa que mais se deu bem com ela na banda. Todos achavam que ela estragava um pouco as coisas."

Em 1967, com a tensão crescendo no Velvet Underground, Nico passou a se apresentar como atração fixa na casa noturna Dom, em Nova York. Ela pediu a Reed para acompanhá-la. Ele se recusou e recomendou que ela cantasse com uma fita com ele tocando guitarra. Depois de se esforçar para se apresentar dessa maneira meio karaokê nas primeiras noites, ela pediu a ajuda de Cale e do guitarrista do Velvet, Sterling Morrison, além de Tim Buckley e de Jackson Browne. Nico ainda estava tecnicamente no Velvet Underground quando começou a gravar o segundo disco e estreia solo, Chelsea Girl. Metade das faixas foi escrita pelo grupo, incluindo

a canção-título de Reed/Morrison e sua obra central improvisada, "It was a Pleasure Then", a primeira a dar crédito de parceria musical a Nico.

"Todos na banda estavam realmente envolvidos em contribuir para Chelsea Girl", explicou Cale, "mas a gravadora não queria o Velvet Underground. Queria Nico. Eles acharam que teriam mais chances de vender discos com Nico, como a loira de arrasar, do que com os quatro indivíduos mal-humorados tentando fazer uma música barulhenta e feia".

A gravadora de Nico, a MGM, pode ter pensado que eles tinham uma nova estrela na manga, mas Chelsea Girl vendeu pouco, e a gravadora a dispensou. O álbum em si foi uma grande decepção pessoal, não por conta das canções – quase todas de autoria de ex-amantes –, mas pelo toque folk do Greenwich Village dado pelo produtor de Dylan, Tom Wilson. Como Reed diria mais tarde com sua aspereza característica, "Foi uma pena ter um produtor idiota como esse que fez o disco e meteu todas aqueles sons de cordas." Morrissey não concordou, e incluiu "Somewhere There's a Feather", uma das três canções de Jackson Browne no disco, em suas fitas de intervalo em 2006.

A insatisfação de Nico com o Chelsea Girl ocorreu depois de sua saída do The Velvet Underground e coincidiu com sua transição de loira platinada a morena e com a descoberta do harmônio, que alterou drasticamente o rumo de sua carreira. De acordo com Cale, o instrumento com pedal foi influência de um de seus amantes famosos, Leonard Cohen, além de seu "interesse pelo exótico". No som do harmônio, Nico encontrou uma plataforma estranha mas confortável para a autoexpressão musical que ela não havia conseguido com a experiência ruim de Chelsea Girl. Foi em seu terceiro disco, o primeiro na Elektra, The Marble Index, de 1968, que o som real de Nico foi apresentado: uma tristeza pulsante que definiria sua música pelas últimas duas décadas de sua vida. (Tida pela maioria dos críticos como sua obra de arte *avant-garde* definitiva, Morrissey ainda não citou The Marble Index como um de seus discos preferidos de Nico, apesar de ter incluído uma de suas faixas de destaque, "Frozen Borderline", em fitas de intervalo.)

Apesar de a essência do *The Marble Index* ser a de Nico, a presença de Cale como arranjador e coprodutor, sem receber os créditos, foi essencial. Recém-saído do Velvet depois de uma discussão com Reed, Cale e Nico tinham algo que os unia, apesar de brigarem o tempo todo. “Em todos os discos que fizemos, nós brigamos”, lamentou Cale. “Mas é preciso lembrar que, naqueles álbuns solo, ela estava sofrendo muito. Depois, ela começava a chorar de gratidão. É toda essa história de ódio por si mesmo e da descoberta de sua personalidade.” Cale se tornou produtor do disco seguinte dela, *Desertshore*, de 1970, um álbum que Morrissey gostou o suficiente para enviar uma fotocópia de seu encarte ao amigo de correspondência Robert MACKIE por volta de 1980, e sempre o citava em suas cartas. “Um disco tão refinado”, escreveu a Mackie, afirmando que sua faixa preferida era “All That is my Own”, que mais de vinte anos depois ele incluiria em sua compilação de 2003, *UNDER THE INFLUENCE*. Ainda mais carregado no harmônio do que *The Marble Index*, o *Desertshore* tinha tanto luz quanto sombra em “My Only Child” e na vulnerável balada de piano “Afraid”: imaginar Morrissey, no fim da adolescência, em seu quarto em Stretford escutando a frase “You are beautiful and you are alone” (“Você é belo e está sozinho”) basta para esclarecer sua profunda conexão com Nico. Como ele explicaria: “Eu me sentia muito confortado pela solidão e pela depressão dela.”

O disco *The End*, de 1974, completou sua trilogia pós-*Chelsea Girl*, mais uma vez produzido por Cale e com contribuições de Brian ENO e do guitarrista do ROXY MUSIC, Phil Manzanera. Este forneceu os sons eletrônicos de gaivotas em “Innocent and Vain”, uma canção que Morrissey descreveu certa vez como “minha juventude em uma música”. De meados dos anos 1990 até 2002, “Innocent and Vain” também foi a última música nas fitas de intervalo nos shows de Morrissey antes da música de sua entrada no palco. A faixa-título do disco era um *cover* especialmente sombrio da canção do The Doors em homenagem a Jim Morrison, outro ex-amante dela e também a inspiração para “You Forget to Answer”, do *The End*, a última canção que Nico tocava ao vivo, também incluída nas fitas de intervalo de Morrissey em 2000.

O *The End* foi uma espécie de fim: foi o último disco de Nico por sete anos e certamente o último clássico que ela gravou. No fim dos anos 1970, o vício em heroína que vinha se agravando desde meados dos anos 1960 havia se tornado o ponto principal de sua existência cada vez mais decadente. Contratada para abrir os shows de *SIOUXSIE and the Banshees* em uma turnê pelo Reino Unido no inverno de 1978, ela desistiu depois de dois shows devido à recepção hostil do público. Em 1981, ela fez uma tentativa de embarcar na onda pós-punk com *Drama of Exile*, mas, por não gostar da mixagem final, ela imediatamente regravou uma segunda versão lançada por uma gravadora concorrente. As duas tinham erros, exceto pela maravilhosa "Sixty Four" e por uma versão de "Heroes", de *BOWIE*, que, apesar de dolorosa, vale ser mencionada, uma vez que Nico acreditava, por sua própria conta, que a canção havia sido escrita para ela.

Nessa época, Nico já havia se mudado para Manchester, e por um tempo morou no apartamento debaixo do de Linder *STERLING*, em *Whalley Range*. De acordo com *Sterling*, Nico acordava no começo da tarde e "começava seu dia com meio copo de conhaque". A proximidade de Nico certamente era motivo de entusiasmo para o jovem *Morrissey*. "Eu vi Nico também", disse ele a *Mackie*. "Ela está morando aqui perto, e com frequência é vista circulando pela glamourosa Manchester usando um sobretudo preto e cantarolando 'Le Petit Chevalier' [do *Desertshore*]". Nico saiu do apartamento que ocupava ainda devendo o aluguel, mas não sem dar a Linder um conselho sábio sobre música: "Quando você canta uma nota alta, deve imaginá-la caindo ao chão e todas as notas baixas subindo." Nico, em seguida, se envolveu com o poeta punk de Salford, e também viciado, *John Cooper Clarke*.

Todos os problemas com drogas de seus piores anos em Manchester e a gravação de seu último disco, *Camera Obscura*, de 1985, foram documentados em *Songs they Never Play on the Radio*, uma memória compulsiva de seu tecladista *James Young*. Apesar de ter trabalhado com *Cale*, que foi o produtor, *Camera Obscura* foi pouco melhor do que seu antecessor, à exceção de um tom grave e indefinido na canção de *Rodgers e Hart* "My Funny Valentine" e da

final, "Koenig", um retorno ao harmônio austero de seu ápice criativo do começo dos anos 1970.

Depois de escapar da morte por overdose por duas décadas ou mais, foi amargamente irônico que, ao se livrar da heroína e se mudar para Ibiza a fim de viver com o filho, Ari, Nico tenha morrido em julho de 1988 por uma queda da bicicleta quando ia buscar um pouco de haxixe. Apesar de o acidente não ter sido fatal, ela só recebeu atendimento médico horas depois e morreu em decorrência de uma hemorragia cerebral, sozinha no hospital, aos 49 anos. Nenhum dos membros do Velvet Underground foi a seu velório no Grunewald Forest Cemetery, em Berlim, naquele mês de agosto, e suas cinzas foram enterradas ao lado das de sua mãe enquanto Ari tocava uma fita com a canção "Mütterlein", do Desertshore. Traduzida do alemão, a letra forneceu seu epitáfio: "A saudade e a solidão/São redimidas pela paz interior." [24, 111, 114, 168, 182, 217, 334, 380, 385, 401]

"Nightmare" (Morrissey/Cobrin), Canção inédita das sessões de lado B de 1997 realizadas logo após o disco MALADJUSTED. De acordo com seu coautor, Spencer Cobrin, "Nightmare" foi uma "grande faixa de rock" que nunca passou dos estágios iniciais de demo. Sua existência é comprovada por um registro de fita de gravação de estúdio da ISLAND (número #H36677). A letra é desconhecida.

A respeito de pesadelos, Morrissey lembrou seu primeiro, aos seis anos, depois de assistir a um episódio da série de terror da ITV *Mystery and Imagination* sobre leprosos que o assombraram "por muito tempo". Ele confessou, ainda, que tinha pesadelos à noite e também de dia. "Eu me sentia muito negligenciado", explicou ele. "Eu me lembro de estar dentro do ônibus e ter pensamentos assustadores durante o dia, por isso eles são piores que qualquer pesadelo. Pelo menos quando se tem pesadelos à noite, você está na cama e em relativa segurança! [4, 5, 217, 419]

NME (New Musical Express), A relação de Morrissey com aquela que já foi a publicação de música mais importante da Grã-Bretanha começou logo depois de seu 15o aniversário, em junho de 1974, quando eles publicaram a primeira de suas diversas cartas ao jornal, elogiando o SPARKS. Sua história subsequente com o *NME* é por si só uma tragicomédia. Nos anos 1970, eles ignoraram suas tentativas de entrar para o time exclusivo da revista como repórter freelance. Ele permaneceu confinado à seção de cartas e às colunas de classificados. Então houve uma reviravolta e, nos anos 1980, eles o consagraram o salvador do pop, e o candidato a crítico se transformou no objeto de desejo que os deixava estupefatos. Nos anos 1990, como se humilhados pela adulação que lhe dedicavam, eles tentariam “destruí-lo”. E, nos anos 2000, eles implorariam de joelhos por sua volta, mas colocaram um ponto final no caso com um ato de extrema estupidez.

A *NME* pela qual Morrissey se apaixonou durante os anos 1970 foi, como ele descreveria: “Uma força motora que não respondia a ninguém. Ela era líder pela qualidade de seus jornalistas, como Paul Morley, Julie Burchill, Paul Du Noyer, Charles Shaar Murray, Nick Kent, Ian Penman, Miles. Eles escreviam mais palavras do que as matérias exigiam; suas opiniões salvaram alguns de nós, e eles nos arrancavam do tédio absurdo em relação a tudo e qualquer coisa que representasse a indústria. Como consequência, os fiéis seguidores da *NME* não suportavam perder nem uma edição; a fluência torrencial de seus jornalistas quase não deixava espaço entre as palavras, e a *NME* tornou-se uma cultura em si, enquanto o *Melody Maker* e a *Sounds*, não.”

A jornalista da *NME* e amiga Cath Carroll, ex-“empresária” do Ludus, grupo de Linder STERLING (que gravou para a FACTORY), fez a primeira entrevista com os Smiths para a revista, publicada em maio de 1983, com o título horrível de “Crisp Tunes and Salted Lyrics” (“Músicas crocantes e letras salgadas”). Ainda, para vergonha deles, a *NME* foi a última das três principais publicações semanais de música no Reino Unido a dar uma capa para a banda (apenas em fevereiro de 1984). Depois disso, foram rápidos para compensar essa falha.

Mas, a julgar pela predominância dos Smiths nas pesquisas anuais com os leitores, eles tiveram pouca escolha.

Sem dúvida, boa parte do melhor material jornalístico sobre os Smiths foram as entrevistas de Morrissey para a *NME*. E nenhuma delas foi mais icônica do que a da edição de 7 de junho de 1986, época de *THE QUEEN IS DEAD*, quando a capa da publicação trazia apenas seu logo e uma foto em preto e branco de Morrissey com os olhos pintados de azul. Diz a lenda que o resto do texto de capa que eles pretendiam publicar "se perdeu" por acidente. Apesar de Morrissey acusar a *NME* de ter tido participação no fim dos Smiths, por ter sido a primeira publicação a divulgar rumores da saída de Marr no verão de 1987, ele os perdoou quando os primeiros passos de sua carreira solo mereceram enorme cobertura por parte deles, o que até gerou o apelido sarcástico de "New Morrissey Express". A lua de mel, porém, não duraria muito.

"A *NME* havia se tornado tão obcecada comigo que acabou sentindo vergonha disso", disse ele mais tarde. "Eles decidiram se livrar de mim... Depois de se tornarem a '*New Morrissey Express*', falando sobre mim semana sim, semana não, a situação chegou ao ponto em que eles quiseram me tirar de seu mundo. Tiveram uma reunião e decidiram que 'Morrissey tinha de sair'."

i) A *NME* e a polêmica do Madstock/bandeira do Reino Unido, de 1992. No sábado 8 de agosto de 1992, Morrissey tocou no Madstock, evento de dois dias, no Finsbury Park, em Londres, organizado pelo Madness para celebrar sua volta. Era apenas seu terceiro show naquele ano para divulgação de seu novo álbum, *YOUR ARSENAL*, e seu primeiro no Reino Unido em mais 18 meses.

Ele havia tocado no mês anterior em dois festivais na Europa, e, nas duas ocasiões, sacudira a bandeira do Reino Unido no palco. Ele faria a mesma coisa no Madstock durante a segunda canção, "GLAMOROUS GLUE", e, ao final dela, ele jogou a bandeira para a plateia. Na multidão, havia um pequeno grupo que não gostava de Morrissey, principalmente pelo que ele cantava ("London is dead"); é preciso ter em mente que a orgulhosa plateia do Madness em Londres era um grupo notoriamente irascível e expressivo que mais

tarde faria o chão tremer 4,5 pontos na Escala Richter dançando "One Step Beyond".

Conforme o show de Morrissey se desenrolava, eles começaram a lançar moedas e cerveja no palco em intervalos irregulares. Chateado com isso, ele tomou a decisão de diminuir o setlist, tirando a banda do palco depois de nove canções. Relatos posteriores dos acontecimentos têm sido extremamente exagerados, e é um erro comum acreditar que Morrissey recebeu uma garrafada fora do palco, como consequência direta de desfilar com a bandeira nacional. Na verdade, depois de lançá-la ao público, ele tocou mais sete músicas. Como vídeos amadores mostram, nem a bandeira, nem o fundo do palco com duas meninas SKINHEAD, nem mesmo o setlist com "THE NATIONAL FRONT DISCO" tiveram nada a ver com a reação hostil.

"O maior problema é que não havia muitos fãs de Morrissey ali", explica Clive LANGER. "Originalmente, o Madstock seria apenas no domingo, 9 de agosto. Quando os ingressos se esgotaram, eles acrescentaram também o sábado como data extra. Só anunciaram a apresentação de Morrissey do domingo, mas ele concordou em fazer os dois shows. A ironia foi que Morrissey se recusou a fazer o show da segunda noite, o que foi tolice da parte dele, porque seus fãs foram ao show e ele teria se divertido. Pensando bem, eu diria que dos 30 mil fãs do Madness que estavam ali, 29 mil deles eram skinheads tranquilos com suas namoradas. Foram os outros mil skinheads linha-dura que fizeram aquilo com ele. Eles não queriam Morrissey, simplesmente."

"Havia apenas alguns rapazes na frente", relembra Spencer Cobrin. "Tive sorte de conseguir me esconder atrás dos pratos da bateria. Choviam moedas. Morrissey foi muito corajoso ali, mas a situação era muito tensa. Por isso o show foi interrompido. Eu fiquei bastante decepcionado por não termos tocado no segundo dia."

Langer, Suggs (vocalista do Madness) e Cathal "Chas Smash" SMYTH tentaram, em vão, convencer Morrissey a fazer o show da segunda noite, mas não adiantou. O fato de ele cancelar a noite de domingo, para a qual a maioria de seus fãs que foi ao Madstock tinha comprado o ingresso, foi o verdadeiro "drama". Só depois disso

a *NME* começou a investigar os motivos de seu cancelamento. As histórias mal contadas da primeira noite sobre o cenário com os skinheads, as bandeiras do Reino Unido e a confusão na plateia se tornaram uma bola de neve e, duas semanas depois, viraram o “comício de Nuremberg” de Morrissey.⁴⁵

Sob a editoria de Danny Kelly, ironicamente um grande fã dos Smiths que havia feito uma das melhores entrevistas com Morrissey para a *NME*, em 1985, a capa da edição de 22 de agosto trazia o cantor no palco do Madstock com uma bandeira do Reino Unido nas mãos e a manchete: “Flying the flag or flirting with disaster?” (“Balançando a bandeira ou procurando encrenca?”). Dentro da revista, Kelly e os jornalistas Andrew Collins, Gavin Martin e Dele Fadele avaliaram os “preocupantes acontecimentos recentes” na carreira de Morrissey com os trocadilhos “caucasian rut” e “this alarming man”. Eles tinham motivos para se preocupar, especialmente Fadele (a única jornalista negra da *NME*, é bom que se diga), que concluiu: “Eu não acho que Morrissey é racista”, mas ainda assim apontou o uso que fez de iconografia skinhead como perigosamente irresponsável. Mas, ao fazer isso, a publicação colocou-se em uma posição de superioridade moral arrogante. “Na Europa, em 1992, quando a ‘limpeza étnica’ é uma realidade, e os novos nazistas se levantam pelo continente, a necessidade de pensar claramente e de fazer afirmações claras é mais forte do que nunca.” Assim disse a politicamente intensa *NME*, que até o incidente em Madstock planejava botar Kylie Minogue na capa daquela semana.

“Se a *NME* realmente me considerasse racista, não teria me colocado na capa”, argumentou posteriormente Morrissey, “porque os grupos realmente racistas não recebem qualquer atenção da imprensa. Eu acho que seria muita irresponsabilidade da *NME* ou de qualquer pessoa que me julgasse racista publicar diversas matérias sobre mim e dizer ‘ele é racista’, porque então eu tiraria proveito disso e conseguiria fazer com que essas pessoas fizessem muitas coisas fascinantes. Nunca me senti nem um pouco racista e não acho que as pessoas jamais acreditaram que eu fosse. Mas o editor da *NME* daquela época queria se livrar de mim, e eles encontraram

uma maneira. Nunca respondi a eles, por isso a coisa cresceu muito”.

A resistência de Morrissey às pressões do veículo para dar uma resposta só aumentou a sensação equivocada por parte da *NME* de que o que fazia era justificado. Durante o impasse – Morrissey passou 12 anos sem falar com eles – eles tomaram medidas desesperadas para botá-lo na revista a qualquer custo. De longe, a mais ridícula foi a de março de 1994. Após Morrissey rejeitar uma entrevista para coincidir com o 1o lugar de seu VAUXHALL AND I, eles fabricaram uma reportagem de capa com Morrissey com base em seus dois eventos de autógrafos nas lojas HMV, em Londres e Manchester, mandando jornalistas à paisana para esperar na fila com fãs, na esperança de fazer uma pergunta a ele. O primeiro perdeu a coragem no momento essencial. O segundo foi reconhecido por Morrissey, que pediu aos seguranças que o retirassem dali.

Tais artimanhas só pioraram a situação. Como prova do preconceito institucionalizado da revista contra Morrissey, basta analisar a crítica da *NME* ao single “BOXERS” publicada no ano seguinte. “Por mais que se tente ser objetivo”, escreveu a revista naquela semana, “qualquer ponto divertido nos discos dele hoje em dia fica maculado pelo fato de haver um toque desagradável de todas as frases odiosas, apologistas e quase libertárias que ainda resiste. Não nos esqueceremos disso, *cara*”.

Analisando o passado, a ironia mais cruel foi que grande parte da caça às bruxas pós-Madstock se concentrou no uso específico que ele fazia da bandeira do Reino Unido como um emblema do nacionalismo britânico. Apenas alguns anos mais tarde, a mesma bandeira foi exposta na guitarra de Noel Gallagher e no vestido de Geri Halliwell. E a *NME* não perguntou se eles estavam “procurando encrenca”. “Não tem nada a ver com racismo”, concluiu Morrissey. “Tem a ver *comigo*.”

Inevitavelmente, a falta de criatividade de Morrissey no fim dos anos 1990 foi um maná para a *NME*. Quando ele fugiu para Los Angeles sem contrato com uma gravadora no fim da década, foi ao som de champanhe sendo aberta na King’s Reach Tower, brindando

uma batalha vencida. A guerra, no entanto, estava longe de terminar.

ii) **A *NME* e a “polêmica da imigração” de 2007.** Em 2002, dez anos depois do caso do Madstock, a *NME* comemorou seu 50o aniversário com uma enquete para determinar os artistas mais influentes na história da revista. Os Smiths e Morrissey em carreira solo empataram em primeiro lugar. Os BEATLES ficaram em segundo.

Esse foi o primeiro sinal de paz que acabou fazendo com que Morrissey voltasse às páginas da revista em 2004. Ele havia deixado de ser um “alarming man” e foi chamado de “The Mozfather” (trocadilho com o título original do filme *O Poderoso Chefão*) em sua primeira entrevista para o veículo em mais de 12 anos. O incidente da bandeira foi mencionado, mas a “abordagem” foi educada, o tom foi de simpática empolgação pelo simbolismo histórico da entrevista, em vez de serem feitas perguntas importantes. Morrissey explicou que havia concordado em falar com eles porque a revista estava sendo tocada por “uma raça diferente” da “antiga *NME* fedorenta” que o havia perseguido pela maior parte dos anos 1990. Eles, por sua vez, comemoraram o retorno dele com uma coletânea de Morrissey gratuita em CD, *Songs to Save your Life*. Foi como se o Madstock nunca tivesse acontecido. Até que, três anos depois, aconteceu de novo.

Em novembro de 2007, Morrissey foi entrevistado em Nova York por um jornalista da *NME* para uma matéria de capa. Originalmente, a intenção era que a publicação desse um single de vinil gratuito de Morrissey com o *cover* ao vivo de “DRIVE-IN SATURDAY”, de David BOWIE. Entre o dia da entrevista e o da publicação, os planos para o single desmoronaram. Morrissey posteriormente disse que, nesse período, ele também havia recusado um convite para ir no ano seguinte ao evento de premiação da *NME*, patrocinado por uma marca de gel para cabelo, e receber o troféu “Godlike Genius”.

Durante a entrevista, Morrissey falou sobre a questão da imigração no Reino Unido e a perda da “identidade britânica”. Uma segunda entrevista foi feita por telefone uma semana depois para esclarecer qualquer mal-entendido. Na primeira entrevista (em Nova York),

Morrissey comentou: "Outros países têm mantido a identidade básica, mas me parece que a Inglaterra foi jogada na lixo." Na segunda entrevista (por telefone), ele falou da falta de controle da imigração no Reino Unido e do que achava disso: "Os portões estão transbordando. Porque qualquer um pode entrar na Inglaterra e ficar." As duas frases foram unidas na capa da *NME* de 10 de dezembro de 2007, da seguinte maneira: "Os portões da Inglaterra estão transbordando. O país foi jogado no lixo". Morrissey nunca disse essa frase.

A matéria em si, com o título "Has the world changed or has he changed?" ("O mundo mudou ou ele mudou?"), foi totalmente bizarra. Pela primeira vez na história da publicação, a assinatura da "entrevista" dava crédito ao jornalista original, mas de modo confuso ela mesma creditava "palavras" ao ser sem rosto da *NME*. Palavras recortadas e coladas retiradas de "trechos pertinentes" de entrevistas e uma acusação apressada montada também com versos de "BENGALI IN PLATFORMS" (que eles colocaram com a data errada de 1998) e "The National Front Disco" chegavam à conclusão pré-concebida de que Morrissey apoiava o "Partido Nacional Britânico criptofascista".

Houve quem concordasse, e ainda concorde, que as opiniões de Morrissey sobre a imigração são arcaicas e conservadoras. Mas, independentemente de qualquer coisa que ele pode ou não ter dito na entrevista, sua parcialidade é indiscutível.

A resposta de Morrissey foi rápida e dura. Na segunda-feira seguinte à publicação da revista, ele divulgou uma resposta curta de assustar, que começava assim: "Na sexta-feira da semana passada, eu abri um processo contra a *NME* (New Musical Express) e seu editor... pois acredito que eles tentaram deliberadamente me caracterizar como racista em uma entrevista recente que dei a eles para aumentar suas vendas cada vez menores."

Sem deixar espaço para ambiguidade, Morrissey disse com todas as letras abominar o racismo ("está além do bom senso e creio que ele não tem espaço em nossa sociedade"), e com autoridade golpeou a "nova *NME*" com um resumo incisivo de sua erosão cerebral das últimas três décadas. O relato muito divertido que ele

fez da entrevista foi especialmente humilhante para o jornalista, que se tornou um peão em uma briga antiga. “Quando o vi pela primeira vez, pensei que algum jornalista tivesse levado o filho à entrevista”, contou ele. “O nariz escorrendo já dizia tudo.”

Enquanto este livro estava sendo escrito, os “processos” ainda estavam em andamento. Mas não é preciso dizer que, independentemente do resultado, a chance de Morrissey dar outra entrevista à *NME* num futuro próximo parece ainda menor do que a de ser garoto-propaganda de uma marca de bacon. A situação da *NME* só piorou quando, em abril de 2008, a revista *The Word* foi obrigada pelos tribunais a se retratar com o cantor por ter feito acusações parecidas na crítica que publicaram do disco *GREATEST HITS*. “Obviamente estou feliz com essa vitória e com o fato de meu nome ter sido limpo em público, ficando claro para que todos escutem”, disse ele à imprensa. “A *NME*, de modo calculista, tentou prejudicar minha integridade e me tachar de racista para poder aumentar suas parcas vendas. A revista *Word* cometeu o erro de repetir essas alegações, que agora eles aceitam como falsas e, assim, pediram desculpas perante o tribunal. Agora, continuarei com o processo contra a *NME* e seu editor até que eles façam a mesma coisa. [54, 55, 69, 71, 75, 98, 101, 114, 115, 124, 135, 142, 149, 153, 155, 170, 187, 192, 195, 206, 214, 403, 453]

“No One Can Hold a Candle to you” (James Maker/Phil Huish), Lado B de “I HAVE FORGIVEN JESUS” (2004). Foi generoso de Morrissey, no mínimo, que, ao retornar com *YOU ARE THE QUARRY*, em 2004, ele tenha escolhido fazer desse *cover* de uma canção de seu velho amigo James *MAKER* um elemento fixo de seus *setlists*. A original foi gravada em 1987 pela banda *Raymonde*, de *Maker*, que na época era considerada “os novos *Smiths*”, e era o carro-chefe de seu único disco, *Babelogue* (que recebeu esse nome por causa de uma faixa de *Easter*, de *Patti SMITH*). Morrissey queria fazer um *cover* da canção desde aproximadamente 1997, mas “algo tolo e confuso que tinha a ver com a editora etc.” o impediu. A letra libertadora a respeito de se afastar de “uma vida entre ruínas” era

o material perfeito para Morrissey, assim como o refrão animado e a rápida referência a “Frankenstein”, conhecida homenagem à obsessão dele e de Maker pelos NEW YORK DOLLS. Ele também mudou a frase final de Maker, que era “Hiroshima? No, thanks” para “Hiroshima? Yes, yes, yes!”. Cantada por pessoas com muitos pontos em comum, a versão de Morrissey foi uma cópia fiel da versão de Raymonde, ainda que sem sua produção mais brilhante. Os fãs tiveram uma chance de comparar as duas quando ele incluiu a original no CD *Songs to Save your Life*, que compilou como um brinde da *NME* em junho de 2004. [16, 245, 422]

“Nobody Loves us” (Morrissey/Whyte), Lado B de “DAGENHAM DAVE” (1995). Morrissey, certa vez, disse que essa era “uma bela canção e uma de minhas melhores, opinião compartilhada por muitos, que acreditavam que ela deveria ter entrado no álbum *SOUTHPAW GRAMMAR*, e não lançada como lado B. Os que desaprovaram essa decisão acreditavam que “Nobody Loves us” teria sido um single forte por si só (uma hipótese que surgiu por sua semelhança melódica com a música posterior de Whyte que entrou no Top 20, “ALMA MATTERS”). Morrissey se considera porta-voz de um grupo de muitos desajustados sociais, “habilidosos em arrumar encrenca e com barba de quatro dias por fazer”, que só desejam ser mimados com bolo, geleia e abraços de mãe. Ressuscitando o conceito de Gore Vidal, de “ateu renascido” anteriormente usado em “BLACKEYED SUSAN”, a letra se tornou um hino para seus apóstolos: uma metáfora romântica para sua completa devoção – “inútil e imutável... mas somos todos seus” – que encontra ironia por meio de uma crença compartilhada na exclusão. [4, 40, 422]

“Noise is the Best Revenge” (Morrissey/Boorer/Day), Lado B do single duplo ao vivo com “THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT” e “REDONDO BEACH” (2005). Uma mudança na máxima do poeta metafísico do século XVII George Herbert de que “viver é a melhor vingança” (com, talvez, apenas um toque de “Noise Annoys”, dos

BUZZCOCKS), um Morrissey excepcionalmente desanimado e descrente aborda um fã mais jovem que insiste em repetir o nome da canção. Há uma leve volta a LAST NIGHT I DREAMT THAT SOMEBODY LOVED ME em sua confissão: "I've been hawking this song for too long" ("Tenho observado essa canção há muito tempo"), e ainda mais preocupante foi sua menção a um "sistema legal vitoriano", evidência de que, mesmo depois de desabafar em YOU ARE THE QUARRY, sua apreensão com o PROCESSO dos Smiths estava se tornando uma forma de "síndrome lírica de Tourette". Gravada ao vivo em 2004, "Noise is the Best Revenge" não se destaca no repertório de Morrissey por conta da produção fraca da BBC, que não ajuda a disfarçar sua feiura, e dos vocais soluçantes de Morrissey, e está entre as piores performances já gravadas por ele. Seu sobrinho Johnny Dwyer claramente discordou e pegou o nome da canção para batizar seu grupo indie inspirado no tio.

Nolan, Jerry, Ver NEW YORK DOLLS.

Nomi, Klaus, Cantor de ópera do espaço (ou assim se mostrava), a quem Morrissey se referiu como uma de suas "principais influências".

Seu nome verdadeiro era Klaus Sperber, e ele nasceu em Essen, Alemanha, no fim da Segunda Guerra Mundial. Na infância, Klaus se dividia entre seu amor pela ópera e pelo rock'n'roll: depois de roubar dinheiro da mãe para comprar uma cópia do disco King Creole, de Elvis PRESLEY, ela o levou de volta à loja e o trocou por um disco de Maria Callas. No fim dos anos 1960, ele estudou música em Berlim e trabalhou como lanterninha na Ópera Alemã de Berlim. Aos 30 anos, vivia em Nova York e trabalhava como *chef*, ainda sonhando realizar suas ambições.

Foi necessária a explosão punk de meados dos anos 1970 para criar uma abertura improvável para seu extraordinário talento vocal. Em outubro de 1978, uma nova revista de ficção científica foi lançada, a *Omni*. Mudando a ordem das letras, Sperber criou seu novo nome, Klaus Nomi, que estreou no mês seguinte no show de variedades punk "New Wave Vaudeville, no Irving Plaza, de Nova York, onde ele apresentou uma ária de *Sansão e Dalila*, de Saint-

Saëns. Seu falsete fantástico com a roupa de alienígena andrógino foi um sucesso imediato entre o público jovem interessado em artes. Em pouco tempo, Nomi montou uma banda, que misturava árias, *covers* pop e músicas new wave em um show que era tanto arte performática quanto rock'n'roll.

Sua grande chance veio em dezembro de 1979, depois que ele e um amigo, o artista performático Joey Arias, foram vistos por David BOWIE atuando como manequins vivos na vitrine da Fiorucci, uma loja superchique de Nova York, uma boutique com clima de "discoteca durante o dia" cuja clientela incluía Jackie Onassis, Truman CAPOTE e Andy Warhol. Os dois foram contratados por Bowie para fazer vocais de apoio em sua participação no *Saturday Night Live*, da BBC, de 5 de janeiro de 1980. "The Man Who Sold The World" começou com Bowie preso em uma fantasia triangular de plástico em forma de smoking, carregado por Nomi e Arias em direção ao microfone. Durante o final da canção, as harmonias agudas de Nomi quase encobriram as do próprio Bowie. Para o "TVC15", Bowie cantou com um uniforme azul de aeromoça, com saia-lápis e tudo, enquanto atrás dele, Nomi, com os cabelos em um penteado geométrico, puxava um poodle de brinquedo com rodinhas. Se foi uma das artimanhas habituais de Bowie explorar Nomi como elemento visual para acentuar a própria arte, ele também foi magnânimo ao mostrar o cantor que ainda não tinha contrato para o público em rede nacional.

A transmissão do programa com Bowie inspirou Nomi a encomendar um smoking de plástico e também a explorar e desenvolver a imagem de visitante de outro mundo, influência do modelo Ziggy Stardust, de Bowie. Depois de ser muito rejeitado por gravadoras americanas, Nomi fechou um contrato na Europa, com a RCA francesa. Estranhamente, seus empresários dispensaram a antiga banda de apoio de Nova York, liderada pelo compositor Kristian Hoffman, e colocaram Nomi para tocar com músicos de estúdio. Ele gravaria apenas dois discos, Klaus Nomi, de 1981, e Simple Man, de 1982. Enquanto gravava o segundo, sua saúde já estava debilitada por conta do início da Aids. No âmbito pessoal, Nomi levava uma vida desesperadamente solitária, um "estranho

entre estranhos”, de acordo com um amigo, sem sucesso em encontrar o amor na comunidade gay de Nova York. Ele morreu em agosto de 1983, aos 39 anos. Devido à falta de informação e do medo da Aids, uma doença relativamente nova que a imprensa chamava de modo sensacionalista de “o câncer gay”, poucos amigos, se tanto, o visitaram em seu leito de morte.

Nomi é um dos poucos artistas a quem Morrissey tem defendido ao longo de sua carreira. É intrigante que suas gravações de Nomi favoritas sejam todas as interpretações clássicas, não suas produções pop. A performance de Nomi em “The Cold Song”, da ópera de Henry Purcell *Rei Arthur*, foi usada como música de entrada no show de estreia dos Smiths no Ritz, em Manchester, no dia 4 de outubro de 1982. “Wayward Sisters”, outra obra de Purcell da ópera *Dido And Aeneas*, foi usada como música de entrada nas turnês de 1991 de KILL UNCLE, e na de 1992 de YOUR ARSENAL, e novamente resgatada em 2007.

“Der Nussbaum”, de Robert Schumann (“A noqueira”) anunciou a entrada de Morrissey no palco em seu show de WOLVERHAMPTON em dezembro de 1988 e foi incluída em fitas de intervalo posteriores.

O disco de Nomi preferido de Morrissey, e uma de suas gravações favoritas de todos os tempos, é ainda outra ária de Purcell, “Death”, uma das faixas de Simple Man, de 1982. Em seu contexto original, “Death” é a cena final em *Dido And Aeneas*: Dido, a Rainha de Cártago, está triste porque seu amante de Troia, Aeneas, foi enganado pelas bruxas más (as mesmas “Wayward Sisters”) para deixá-la e ir a Roma. Quando ele parte, a inconsolável Dido se mata, cantando “remember me, but forget my fate” (“lembre-se de mim, mas esqueça meu destino”).

Morrissey elogiaria a versão de “Death” de Nomi em diversas ocasiões, e a incluiu como faixa final da compilação UNDER THE INFLUENCE, de 2003. “Nomi cantava como um homem preso no corpo de uma menina morta”, escreveu ele no encarte que acompanhou o disco. “‘Death’ é seu discurso de morte, depois que ele – quase literalmente – é levado a ela, um dos primeiros alvos da máquina de matar chamada Aids. As palavras têm um ressoar assustador porque se tornaram realidade, e muito cedo: “Remember me, remember

me, but ah, forget my fate'." Morrissey pode ter considerado a canção "incrivelmente emocionante", mas não deixou de fazer piada com ela. Ao terminar um show em Seattle, em fevereiro de 2000, ele se despediu da plateia dizendo: "Nas palavras do grande Klaus Nomi: 'Remember me, but forget my feet' ('Lembre-se de mim, mas esqueça os meus pés')." [74, 111, 168, 175, 267, 408, 533]

"Nothing Rhymed" (O'Sullivan), *Cover* dos anos 1970 do cantor e compositor anglo-irlandês Gilbert O'Sullivan. Morrissey a tocou em dois shows no Ambassador Theatre, de Dublin, nos dias 2 e 3 de outubro de 2002. Nascido Raymond O'Sullivan (ele mudou seu nome em um trocadilho crasso com os compositores de ópera vitoriana Gilbert e Sullivan), "Nothing Rhymed" foi seu primeiro sucesso no Reino Unido, chegando ao 18o lugar da parada em dezembro de 1970. Usando um boné de tecido, colete e calça de cintura alta, O'Sullivan ao piano parecia ter acabado de sair de um quadro de Lowry. Ainda assim, atrás de seu nome e de sua maneira peculiar de se vestir, havia um letrista talentoso. O uso de palavras melancólico, porém confuso, de "Nothing Rhymed" combinava perfeitamente com Morrissey. Mas, ao resolver interpretar a canção, por acaso ou de modo planejado, sua performance expôs a semelhança musical com seu lado B escrito em parceria com Andy Rourke "YES, I AM BLIND". Apresentada exclusivamente nas duas noites em Dublin, talvez tenha sido apenas uma homenagem de Morrissey às origens irlandesas de O'Sullivan. Ele chegou a se apresentar no palco com as palavras "Eu sou Gilbert O'Sullivan". "Nothing Rhymed" não é o único elemento mozzariano no repertório de O'Sullivan. Esse elemento provavelmente não está em "Ooh-Wakka-Doo-Wakka-Day", nem na música de título interessante "January Git", mas certamente está no sucesso que entrou no Top 3 de 1972 e seu único 1o lugar nos Estados Unidos, "Alone Again (Naturally)", que junta tentativa de suicídio, decepção amorosa, ateísmo e morte em uma balada pop de piano contrastantemente delicada e criativa.

Nosebleeds, The, Grupo punk de Manchester, antes conhecido por Ed Banger and the Nosebleeds, no qual Morrissey entrou no começo de 1978. Embora, desde então, Morrissey negar ter feito parte de um grupo assim chamado (que significa algo como "Hemorragia Nasal"), foi com esse nome que eles realizaram dois shows na região, um dos quais recebeu uma crítica feita por Paul Morley na *NME*, a primeira vez em que Morrissey foi mencionado como cantor na imprensa.

Originário da Wythenshawe de Johnny Marr, o grupo começou com o nome de Wild Ram, mas depois se transformou, quando o cantor Ed Garrity viu os colegas punks de Wythenshawe SLAUGHTER AND THE DOGS abrirem o show do SEX PISTOLS no Lesser Free Trade Hall, de Manchester, em 20 de junho de 1976. Garrity tornou-se Ed Banger, e o Wild Ram tornou-se The Nosebleeds. Com um jovem Vini REILLY na guitarra, eles lançaram o primeiro e único single no verão de 1977, "Ain't bin to no Music School", pela gravadora local Rabid Records. Depois de alguns shows no Sul, o grupo se desfez. Reilly seguiu carreira e montou o The Durutti Column e se tornou o primeiro contratado da FACTORY, enquanto Garrity continuou como Ed Banger e depois entrou em uma reencarnação posterior dos velhos amigos do Slaughter and the Dogs.

Enquanto isso, no verão de 1977, Morrissey se tornou amigo de Billy DUFFY, um jovem guitarrista de Wythenshawe fã dos NEW YORK DOLLS. Eles ensaiariam por pouco tempo com outro guitarrista, Steven POMFRET, e deram à banda o nome de The Tee-Shirts, mas nunca fizeram nenhum show. No começo de 1978, Duffy se uniu ao baixista do Nosebleeds, Crookes, e ao baterista Philip Tomanov. Precisando de um vocalista, Duffy sugeriu Morrissey, com base em sua breve experiência ensaiando com Pomfret. Morrissey, que na época usava cabelos compridos e escuros, tentando ficar parecido com o cantor David Johansen, do Dolls, uniu-se convenientemente aos Nosebleeds por volta de fevereiro de 1978 e fazia dois shows com o grupo. No primeiro, abriram para o Slaughter and the Dogs e Jilted John no Manchester Polytechnic, em 15 de abril de 1978. Foi a estreia de Morrissey nos palcos. No segundo, a abertura do show do

Magazine de Howard DEVOTO e de John Cooper Clarke no New Ritz, de Manchester, em 8 de maio de 1978, e eles foram apresentados como "The Nose Bleeds", no que seria sua última apresentação.

Nenhuma evidência documental parece ter sobrado além da crítica do show assinada por Morley na *NME*, na qual o sobrenome importante de Morrissey foi escrito errado, infelizmente. "The Nosebleeds resurface boasting A Front Man with Charisma, always an advantage" ("Os Nosebleeds ressurgem ostentando um Vocalista com Carisma, sempre uma vantagem"), escreveu o jornalista. "O vocalista atual é a lenda local Steve Morrison, que, a sua maneira, no mínimo tem consciência de que o rock'n'roll tem a ver com magia e inspiração. Por isso Os Nosebleeds são agora um grupo mais explicitamente de rock'n'roll, mais do que nunca. Só seu nome pode impedi-los de serem a surpresa deste ano."

Sempre protegendo o próprio misticismo, Morrissey relutou em falar sobre sua empreitada com os Nosebleeds quando o assunto surgiu na época dos Smiths. Ele descreveu o tempo que passou com a banda como "duas semanas em 1979", e não como os quase três meses em 1978, e posteriormente negou que tenha sido um membro. "Eu não fiz parte dos Nosebleeds", explicou ele, ignorando todas as evidências impressas sobre os dois shows deles que mostravam o contrário. "A maioria das pessoas dirá que eu fiz parte... Eu compus canções com [Billy Duffy] e testamos essas canções com 'a cozinha' que já tinha feito parte dos Nosebleeds. Por conta disso, parece que eu fiz parte do grupo."

Morrissey diria, no entanto, ter convencido o grupo a fazer um *cover* do sucesso da Motown das Velvelettes "Needle in a Haystack". "Eram quatro pessoas que pareciam em sintonia nos pensamentos", disse ele. "Não era *breguice*, nem *surrealismo* nem uma *excentricidade*. Foi apenas pura devoção intelectual, o que me deu vontade de fazer uma música como essa." Felizmente, testemunhos em *THE SEVERED ALLIANCE* nos dão uma ideia mais detalhada do primeiro grupo de Morrissey. Além de interpretar "Teenage News", canção inédita dos Dolls, assinada pelo guitarrista Sylvain Sylvain, que na época Morrissey só poderia conhecer por meio de uma gravação pirata, e "Give him a Great Big Kiss", das Shangri-Las

(outra favorita dos Dolls), havia pelo menos quatro composições originais de Morrissey/Duffy – “I Get Nervous”, “The Living Jukebox”, “Peppermint Heaven”, durante a qual Morrissey dava balas de menta para a plateia, e “ (I Think) I’m Ready for the Electric Chair”.

Quando a crítica de Morley foi publicada na *NME*, os Nosebleeds já haviam se separado. Duffy entrou para o Slaughter and the Dogs, grupo que Morrissey supostamente teria pensado em integrar na segunda metade de 1978. [47, 139, 226, 340, 362, 423]

“November Spawned a Monster” (Morrissey/Langer), Sexto single solo de Morrissey, lançado em abril de 1990, chegou ao 12o lugar na parada britânica. Um trabalho pop genial que saiu das sombras de *O HOMEM ELEFANTE*. Morrissey citaria essa música como “um ponto de virada” em sua carreira, marcando a primeira vez desde o fim dos Smiths em que ele não “sentiu mais a falta” de Marr, ao perceber que, como artista solo, ele estava finalmente “em uma situação melhor”.

Examinando a condescendência da sociedade em relação a uma menina com limitações físicas graves cujo único desejo é escolher as próprias roupas, a letra se inspira vagamente (o que Morrissey admite abertamente) em “Frankenstein”, dos NEW YORK DOLLS, na qual David Johansen perguntava se seria um crime apaixonar-se pelo monstro do título. Morrissey é igualmente direto, e pergunta se o ouvinte teria coragem de beijar a menina da cadeira de rodas “full on the mouth, or anywhere” (“bem na boca, ou em qualquer lugar”). Por ser tão direta, a canção certamente estava fadada a dividir opiniões, se seria socialmente desafiadora ou enormemente insensível. Só alguns críticos entenderam e aprovaram sua boa intenção.

“É uma questão de compreender muitas situações extremas na vida”, explicou Morrissey. “E, se você vir alguém no que estranhamente nos referimos como ‘uma infelicidade’, em uma cadeira de rodas, se você analisar e for sensível, poderá imaginar muito bem as frustrações carregadas a vida toda por ser assunto para as conversas dos outros, por sempre ver as pessoas sendo irritantemente gentis com você.”

Construída com base no piano nervoso de Langer, sua seção central expressionista foi adicionada mais tarde, quando o produtor convenceu Morrissey a expandir a faixa, transformando-a em um épico pop de terror de cinco minutos no estilo da companhia cinematográfica britânica Hammer. Ficou a cargo de Mary Margaret O'HARA – que estava no Hook End convidada para cantar e gravar apenas uma outra faixa, "HE KNOWS I'D LOVE TO SEE HIM" – recriar o monstro. Morrissey disse que O'Hara deveria "simplesmente dar à luz" na cabine escura de gravação. "Quando ela saiu, acho que ela estava se sentindo mal pelo que havia feito", diz Lange", "quase como tivesse extravasado algo emocional em uma experiência terapêutica. Ela estava emocionalmente esgotada, mas ajudou o clipe daquela canção a entrar nos eixos. Foi incrivelmente visual." Os gemidos de agonia resultantes foram considerados tão perturbadores pelos DJs de rádio e pelo *TOP OF THE POPS* que ambos interrompiam o single, baixando o volume antes de chegar à parte de O'Hara.

Apesar disso, Morrissey ficou tão feliz com o resultado que enviou a Langer um cartão de agradecimento no qual escreveu: "Estou mais feliz do que nunca." Seu orgulho fica ainda mais nítido pelo status que tem de ser uma das canções que mais tempo sobreviveu em sua carreira solo, marcada pelas versões de *LIVE IN DALLAS*, *BEETHOVEN WAS DEAF*, *WHO PUT THE "M" IN MANCHESTER?* e *LIVE AT EARLS COURT*. Também vale a pena citar uma mixagem alternativa, ainda inédita, intitulada "November the 2nd" (coincidentemente o dia do aniversário do coprodutor Alan Winstanley) e seu vídeo feito por Tim Broad. Este foi gravado no Vale da Morte, em Nevada, e mostra Morrissey muito magro em meio a diversos cactos do deserto e confundindo uma barra de chocolate com uma gaita. Uma foto colorizada do vídeo de "November" foi usada posteriormente para a capa de *BONA DRAG*. [15, 25, 70, 83, 138]

"Now I am a Was" (Morrissey/Cobrin), Lado B de "SATAN REJECTED MY SOUL" (1997). Com um refrão que incorporava o resumo famoso de Orson Welles, de sua queda em desgraça em Hollywood – "I started at the top and worked down" ("Comecei no topo e trabalhei

até chegar ao fundo”) – “Now I am a Was” parecia uma afirmação envergonhada de derrota em um momento em que a carreira de Morrissey aparentava ter chegado ao fundo do poço, no fim dos anos 1990. A letra se referia ao doloroso status dele como um ex depois do fim de um relacionamento recente, culpando-se por seu comportamento difícil que sempre deixava seu parceiro infeliz. O sujeito da canção provavelmente era a mesma pessoa a quem ele se referiu em entrevista da mesma época para um jornal. De acordo com Suzie Mackenzie, do *Guardian*, “O relacionamento terminou recentemente contra a vontade dele. A outra pessoa deixou de amá-lo, ‘como acontece’, e o deixou triste. Mas ele se acostumou a se consolar, diz”.

Mais frágil música de Cobrin entre as parcerias com Morrissey, sua introdução de baixo era muito parecida com a abertura de “Harley Davidson”, um single de 1967 de Brigitte BARDOT escrito por Serge GAINSBURG que Morrissey incluiu posteriormente em suas fitas de intervalo. [5, 40, 152]

“Now my Heart is Full” (Morrissey/ Boorer), Do álbum VAUXHALL AND I (1994). “Essa canção foi a maior expressão de minha mudança para a vida adulta, de minha maturidade”, explicou Morrissey. “E, para ser honesto, fiquei muito feliz por poder cantar esse texto, por ter chegado a esse estado. Depois dessa canção, eu poderia muito bem me aposentar.”

Em sua declaração pública de alegria pessoal, “Now my Heart is Full” dizia que Morrissey havia encontrado, ainda que não necessariamente amor, a felicidade interior. O “texto”, como ele o chama, é poesia em sua forma mais pura, uma colagem de metáfora oblíquas e referências cinematográficas desconexas que ele costura de modo expressivo para mostrar seu renascimento espiritual. Como ele explicaria, “[ela] dá uma sensação de felicidade e esgotamento, de se olhar para trás o tempo todo e esgotar minhas referências. Talvez eu tenha esgotado as minhas fontes, e agora tudo aquilo tenha acabado, basicamente. Tenho uma grande coleção de discos e vídeos, mas olho para ela agora de um jeito diferente. Não se trata mais de algo no qual sinto precisar estar envolvido noite e dia. Eu

percebi que o passado terminou mesmo, e isso é um enorme alívio para mim.”

Ao se despedir do passado de Morrissey, “Now my Heart is Full” faz uma homenagem simpática a alguns de seus nomes preferidos do cinema britânico, desde Dallow, Spicer, Pinkie e Cubitt – personagens do filme de 1947 *O Pior dos Pecados*, adaptado da obra de Graham Greene – ao ator Patric DOONAN, coadjuvante de *A Lâmpada Azul*, que posteriormente cometeu suicídio. Mais obviamente, o “poeta de Stressford” é o próprio Morrissey, que costumava reiterar isso em seus shows com a mudança mais explícita na letra para “Stretford Poet” (“poeta de Stretford”). Há referências a outros poetas na canção: o título tem algo de “My Heart was Full”, de Stevie Smith, enquanto o trecho “rush to danger” é do poeta australiano Henry Lawson, em seu “At the Beating of a Drum”, de 1910; “The glorious words and music from a lonely heart shall come/When our sons shall rush to danger at the beating of the drum” (“As palavras e a música gloriosa de um coração solitário devem vir/Quando nossos filhos correrem para o perigo no bater do tambor”).⁴⁶

Mas, apesar de todo o mistério da letra, a torrente pura de alegria que ele traz a seu vocal não precisa ser decifrada. Em “Now my Heart is Full”, ouvimos Morrissey como se estivesse sozinho no cinema, com a matinê do sábado toda para si, dançando pelado pelos corredores com a silhueta marcada pela luz prateada, ficando ainda mais embriagado no brilho puro de néon da tela e ensurdecido pelo eco de seu próprio coro de aleluias. Foi o prelúdio de abertura perfeito para o predominantemente introspectivo Vauxhall and I. O sentimento da letra se combinou harmoniosamente com uma melodia que cegava com luz também brilhante. Tamanhas foram a simplicidade e a naturalidade da demo original de Boorer que, quando o produtor Steve LILLYWHITE foi regravá-la no estúdio, o resultado ficou muito aquém das expectativas de Morrissey. Assim, fazia sentido voltar e construir a faixa a partir da demo, acrescentando sobreposições mínimas e um pouco de intensidade na percussão com o baterista Woodie TAYLOR. Até mesmo a linha do baixo de Boorer foi deixada como estava na demo.

Lançada como single nos Estados Unidos, a música não teve a mesma honra no Reino Unido. Deu a vez para "HOLD ON TO YOUR FRIENDS". Devido a sua condição de música forte e de sua popularidade nos shows como uma celebração recíproca de amor entre o cantor e seu público – como outra faixa semelhante de Vauxhall, "SPEEDWAY" – "Now my Heart is Full" se destaca na discografia solo de Morrissey como uma de suas criações mais sagradas. [4, 5, 6, 114, 159, 236, 487, 506]

"Nowhere Fast" (Morrissey/Marr), Do álbum MEAT IS MURDER (1985). É outra possível referência a Shelagh DELANEY – apesar de ser uma expressão comum, o título aparece em *The Lion in Love* –, como "WILLIAM, IT WAS REALLY NOTHING", escrita durante o mesmo período. Sutilmente política, "Nowhere Fast" mostra Morrissey algemado por um ambiente provinciano enfadonho; simbolicamente tão preso pelo ambiente que o cerca como Johnny Cash em "Folsom Prison Blues", e também torturado pelo eco de uma estrada de ferro próxima e pelo sonho de fugir. O cenário, da mesma forma, convida a uma comparação mais detalhada com "Town Called Malice", do The Jam. Assim como no bairro pobre e decadente de Paul Weller, "[olhar para] as novas roupas dos jovens" é um acontecimento importante, as pessoas da cidade de Morrissey tratam os equipamentos domésticos mais básicos "como uma nova ciência".

Deve-se destacar que esse é o primeiro ataque de Morrissey à família real em suas letras. Apesar de sua fantasia de mostrar a bunda para a rainha ter sido apenas um desvio cômico do tema principal do confinamento em uma cidade pequena, "Nowhere Fast" ainda se tornou um trampolim para promover suas opiniões sobre a monarquia nas entrevistas da época, aguçando o apetite para sua futura obra-prima "THE QUEEN IS DEAD".

Um hino nacional para os naufragos do interior, sua letra pungente combinada com o toque de rockabilly igualmente forte do riff de Marr (mais tarde ele usaria o riff como exemplo da influência de Sam Phillips, mentor original de Elvis PRESLEY nos anos 1950) fez com que todos apostassem nela para ser o single posterior a "William". Apesar de John PORTER ter produzido uma primeira versão durante a

mesma sessão, em julho de 1984, o resultado não foi satisfatório. Ele admitiu que a regravação de Meat is Murder foi uma produção muito mais trabalhada, o "som triste" de Morrissey de um trem em movimento reencenado no trecho em que o som da bateria ecoa o ritmo distante de uma locomotiva. [17, 27, 299, 425, 426, 477]

[43](#). Foi a namorada de Johansen, Cyrinda Foxe, e não McLaren, quem convenceu o grupo a adotar a bandeira soviética que ela mesma fizera. "Ela era muito envolvida na onda comunista", explicou Johansen. "Tínhamos pôsteres do camarada Mao em todos os cantos, e ela me mostrava as grandes produções dos comunistas e sugeriu que nós as aplicássemos ao Dolls."

[44](#). Morrissey mais tarde foi fotografado com uma cópia do livro *Too Much, Too Soon* para a revista *Spin*, em 2004.

[45](#). A *NME* há muito tem sido considerada um tipo de caçador de fascistas. Até mesmo Patti Smith foi acusada de ser "nazi chic" pelo jornal em dezembro de 1976 por vestir uma camiseta com o rolling stone Brian Jones usando um uniforme do exército alemão.

[46](#). Independentemente de sua origem, este termo fazia parte do vocabulário de Morrissey desde o fim dos Smiths, quando foi fotografado pela assessora de imprensa da Rough Trade, Pat Bellis, segurando uma página rasgada do poema de Oscar Wilde "Requiescat" com as palavras "rush to danger" escritas na parte inferior.

O

óculos, A necessidade de Morrissey usar óculos foi diagnosticada na infância, mas só aos 13 anos ele foi “obrigado” a usá-los. “Eu precisava usar óculos muito antes”, comentou, “mas havia uma coisa horrível relacionada a eles, a ideia de que, se você os usasse, viraria um monstro verde terrível e seria baleado no meio da rua”. No início dos Smiths, apesar de ele ter alternado o uso de óculos e lentes de contato, os óculos National Health se tornaram um acessório essencial no guarda-roupa pop criado pelo próprio Morrissey, num estilo “ironicamente chique”. “Foi totalmente sem querer”, explicou ele. “Eu usava óculos NHS, o que ainda faço, não foi algo intencional. E, de repente, passei a ver muitas pessoas que não precisavam usar óculos usando-os para imitar os Smiths e trombando em várias paredes.” Até hoje, Morrissey só apareceu duas vezes usando óculos na capa ou no interior de seus discos: a primeira no retrato de bastidores de 1984 em Glastonbury incluído no encarte de *HATFUL OF HOLLOW*, e a segunda na capa de seu single de 1992 “*WE HATE IT WHEN OUR FRIENDS BECOME SUCCESSFUL*”. Exceto quando está fora do palco e longe dos olhos do público, Morrissey usa lentes de contato a maior parte do tempo. “Sem [elas], fico paralisado”, admitiu ele. [82, 144, 203, 206, 453, 573]

O’Hara, Mary Margaret, Cantora e compositora canadense, fez vocais adicionais em “*NOVEMBER SPAWNED A MONSTER*”, de 1990, e “*HE KNOWS I’D LOVE TO SEE HIM*”. Morrissey se tornou fã depois de escutar o disco de estreia de O’Hara de 1988, *Miss America*, comparando seu impacto ao de *Horses*, de *PATTI SMITH*: “Fazia uma década que eu não escutava alguém cantar por causa de uma neurose pessoal profunda, por absoluta necessidade e desespero. Dá a impressão que ela vai desmoronar a qualquer segundo e se tornar um monte de trapos e ossos em cima do palco.” Os vocais envolventes e

arranjos jazzísticos de O'Hara também lembravam os de JONI MITCHELL no fim dos anos 1970.

Ela foi convidada para colaborar nas gravações de BONA DRAG no Hook End, e pessoas que estiveram presentes no estúdio descrevem O'Hara como "uma borboleta trêmula", "bem amalucada" e "doida". Sua autoanálise igualmente estranha era a de "um bebê antigo cujo crânio não se fechou". O próprio Morrissey se referiu a ela como sendo "a pessoa mais estranha e mais excêntrica que já conheci", e a incentivou a fazer o trecho do parto (ou "alguns trechos") em "November Spawned a Monster". Ele brincou dizendo que havia ficado atrás dela o tempo todo com "um esfregão e um balde d'água". Antes do lançamento do single, ele também havia confessado sua fantasia de "ir para Llandudno com Mary Margaret O'Hara ao som de "Hopes", em uma lista de 1989 para a *NME*. [1, 15, 25, 70, 138, 175]

O'Mara, George, Provável identidade do astro nu da capa do single de estreia dos Smiths, "HAND IN GLOVE", que não foi identificado nos créditos na ocasião. A foto, que inicialmente se pensava ser de autoria de Jim French, foi retirada do livro de Margaret Walters, de 1978, *The Nude Male: A New Perspective*, no qual tinha a seguinte legenda: "Nude study, 1970". No livro, Walters descreve a fotografia de nu de French como "um protesto importante e válido contra a ideia de que a beleza pertence apenas às mulheres". Infelizmente, pesquisas posteriores revelaram que a foto na verdade não era de French, mas de seu ex-parceiro, Lou Thomas, dos estúdios Target.

Acredita-se que o fisiculturista George O'Mara, retratado frequentemente por Thomas, seja o modelo da foto. Como também foi observado, o que aparece no encarte do disco como uma verruga grande ou marca de nascença em seu ombro direito é, na verdade, uma mancha, uma vez que ela não existe na fotografia original reproduzida no livro de Walters. [374, 391]

Ochs, Phil, Cantor de protesto de destino trágico nascido no Texas, citado por Morrissey pela primeira vez em carta para a *NME*, em 1977. Os primeiros trabalhos de Ochs seguiram a mesma tradição de

violão e gaita de Bob Dylan até 1968, quando ele sofreu na pele a violência policial durante uma manifestação contra a Guerra do Vietnã. A depressão e a desilusão que vieram depois disso tornaram seus textos mais melancólicos, introspectivos e politicamente cínicos. As pessoas que não conhecem a voz doce, mas assombrosa, de Ochs devem escutar a faixa-título extremamente triste de *Rehearsals for Retirement*, de 1969, que trazia na capa uma cópia do túmulo do cantor (um conceito que Morrissey adaptou para uma foto de 1986 para a *NME*). Seu álbum de estúdio seguinte, de 1970, espiritualmente intitulado *GREATEST HITS* (apesar de ter sido um estímulo improvável para a compilação de Morrissey de 2008), mostra Ochs deixando de lado suas roupas de trovador folk para vestir um terno de lamé dourado parecido com aquele usado por Elvis PRESLEY. O mesmo disco incluía o triste tributo a James DEAN "Jim Dean of Indiana". Para o horror de seus fãs mais antigos, Ochs saiu em turnê com o terno dourado de Elvis, submetendo a plateia a *covers* de clássicos do rock'n'roll (incluindo "A FOOL SUCH AS I"). Foi um verdadeiro tiro no pé em sua carreira; Ochs entrou em depressão ainda mais profunda e começou a beber. Sua saúde piorou depois que foi atacado em uma viagem à África em 1973, quando seus agressores danificaram suas cordas vocais de modo permanente, impedindo-o de cantar de novo. Ao voltar para Nova York, Ochs começou a demonstrar sinais de esquizofrenia, assumindo o alterego de "John Butler Train", e, em abril de 1976, ele se enforcou. Sua morte prematura, com apenas 35 anos, reacendeu o interesse por ele, e podemos analisar, por sua carta à *NME*, que Morrissey ouvia as músicas dele 18 meses antes de seu suicídio. Até hoje, a única outra vez em que Morrissey referiu-se diretamente a Ochs foi quando incluiu "City Boy" (lançada após a morte de Ochs pela gravadora Rhino na coletânea de 1986 *A Toast to Those Who are Gone*) na fita de intervalo de sua turnê de fevereiro de 1995 pelo Reino Unido. [206]

"Oh Phoney" (Morrissey/Armstrong), Sobra das sessões de gravação de *BONA DRAG* em 1989. Mensagem venenosa a um cantor "falso" ("phoney"), cujas "palavras indicam meu nome" ("words spell

out my name”), Morrissey oferece uma comparação de personagens na qual “Hitler parece um motorista de ônibus” (“Hitler seem like a bus conductor”), frase que sem querer fez lembrar o Inspetor Blakey, com um bigode como o do Führer no sitcom dos anos 1970 *On the Buses*, um dos preferidos de Morrissey). Assim como em “PICCADILLY PALARE”, a melodia animada de Armstrong recebeu dos produtores LANGER e Winstanley um “selo Madness” com o piano. “Oh Phoney” foi cortada quando o disco Bona Drag oficial foi cancelado e reestruturado como uma compilação tapa-buraco de singles. [1, 15, 25]

“Oh Well, I’ll Never Learn” (Morrissey/Street), Lado B de “SUEDEHEAD” (1988). Composta por Stephen Street como uma paródia de uma balada antiga de Lou REED no Velvet Underground, seu dedilhado solto e os toques de pandeiro imitando o Velvet foram complementados pela letra igualmente simples de Morrissey, destacando a resignação autocrítica do título, mas com a conclusão “Why should I care?” (“Por que eu deveria me importar?”). Um trabalho insignificante, mas ainda assim vale a pena saboreá-lo, ainda que apenas pelo calor afetado do vocal de Morrissey.

Oliver Twist, Adaptação de 1948, de David Lean, do famoso romance de Charles DICKENS, que certa vez Morrissey citou como seu filme favorito, com o drama dos estúdios Ealing, *CONFIO EM TI*. Nele também há a frase “Don’t leave us in the dark” (“Não nos deixe no escuro”), ouvida ao final de “BILLY BUD”, de 1994. O uso que Morrissey fez do trecho de *Oliver Twist* coincidiu com sua redescoberta de Dickens no começo dos anos 1990; ele leu o romance original no ano anterior à gravação de VAUXHALL AND I. Apesar de o filme de Lean não ser uma interpretação totalmente fiel, fundindo algumas tramas e personagens secundários para economizar tempo, ainda é uma das melhores traduções cinematográficas de uma das histórias mais populares de Dickens, mostrando a aventura de um menino órfão que se afasta da pobreza e da fome no asilo da paróquia para o submundo vitoriano de Londres, de bandidos mesquinhos e prostitutas de bom coração. O

filme contou com a participação de muitos dos atores preferidos de Morrissey, incluindo Anthony NEWLEY (The Artful Dodger), Alec GUINNESS (Fagin) e uma participação de Diana DORS como, em suas palavras, “a empregadinha safada na oficina do homem que fazia caixões”. Quando perguntaram a ele, em 2006, qual diretor ele preferia, “David Lean ou David Lynch?”, Morrissey respondeu “Lean”, citando o grito de Guinness no clímax do filme, quando Fagin é preso pela multidão justiceira: “Com que direito vocês me matam?” (“What right have you to butcher me?”). [170, 207, 237, 302, 303, 537]

“On the Streets I Ran” (Morrissey/Tobias), Do álbum RINGLEADER OF THE TORMENTORS (2006). Um olhar de peito aberto no espelho de seu passado. Morrissey aqui analisa as raízes da classe operária do Norte e sua própria mortalidade, estranhamente implorando por perdão por ter feito carreira “transformando o mal-estar em música popular” (“turning sickness into popular song”) e assombrado pelas lembranças nítidas das ruas que deixou para trás que reclamam ser sua personalidade “verdadeira”; um golpe eficiente que talvez tivesse como objetivo acertar certas facções da imprensa de Manchester que com frequência criticavam o cantor por ter trocado a cidade por Londres e depois por Los Angeles. As coisas, então, ficam mais históricas quando uma vidente prevê que ele vai morrer em uma determinada quinta-feira, instigando uma oração frenética e egoísta a Deus, pedindo que leve “qualquer um... as pessoas de Pittsburgh, Pensilvânia”, mas não ele.

Quando perguntado se a canção tinha a intenção de mostrar que ele costumava pensar sobre a morte, Morrissey admitiu que sim. “Vai acontecer”, disse ele. “Esse momento particular em uma quinta-feira como tantas outras”. Apesar dos toques de humor e de um bom final histriônico, a melodia foi outra composição sem graça e grudenta de Tobias, sua única parceria de Ringleader que não foi lançada como single. [159, 213]

"One Day Goodbye Will be Farewell" (Morrissey/Boorer), Do álbum YEARS OF REFUSAL (2009). Bravata brilhantemente byrônica a respeito da ameaça constante da morte repentina, "One Day Goodbye Will be Farewell" foi equivalente ao "carpe diem" de Morrissey; um apelo humanitário para amar agora, e morrer mais tarde. Alegrementemente à espera de seu lugar no inferno, a exigência que ele faz no fim de ser tomado "enquanto ainda temos tempo", apesar de claramente ser um pedido muito literal direcionado a um indivíduo em especial, foi um apelo igualmente simbólico para seu público aceitá-lo, em vez de criticá-lo, enquanto ele ainda está na terra dos vivos. Entre as primeiras faixas de Refusal tocadas em shows (no começo de 2007, quase 18 meses antes de seu lançamento), a música fanfarrona de Boorer e a bateria galopante de Matt WALKER proporcionaram o cenário perfeito para as terríveis profecias de Morrissey.

"Operation, The" (Morrissey/Whyte), Do álbum SOUTHPAW GRAMMAR (1995). Compartilhando seu título com um poema de Anne SEXTON com o qual não tem qualquer ligação, "The Operation" pareceu uma mensagem exasperada a um ex-amante agora em um estado permanentemente alterado, e suas palavras carregavam o forte cheiro de autobiografia em seu embaraço. A coerência da letra importava pouco dentro dessa estrutura épica, um tríptico de sete minutos de abalo rítmico, punk pop soluçante e gritante (e os gritos finais de caos não eram de Morrissey, mas de Whyte, gravados com sua guitarra). Havia um senso palpável de alegria no final alucinado, e o prólogo de bateria de Spencer COBRIN deu a ele uma rara oportunidade de brilhar e ser o centro das atenções. "Eles queriam um solo estilo Keith Moon", diz Cobrin, apesar de o resultado, montado a partir de trechos de vários takes diferentes, ser mais Sandy Nelson na intensidade e na pegada. O som de seus tom-tons foi embutido com sobreposições do som da banda e de toda a equipe do estúdio correndo de um lado para outro no

estacionamento do estúdio, além do barulho do engenheiro de som Tom Elmhirst dando cavalos de pau em uma Range Rover. Cobrin não conseguiu apresentar seu solo em shows, uma vez que "The Operation" era sempre executada sem a parte de abertura, como num medley com "DAGENHAM DAVE". Morrissey, no entanto, usou a mesma introdução de dois minutos de Cobrin como música de entrada no palco em seus shows de 1997 para divulgar MALADJUSTED, e mais uma vez durante a turnê de 1999. [4, 5, 40, 368]

Orchestrázia Ardwick, Músicos fictícios que tocavam "cordas e saxofone" e estão nos créditos do álbum STRANGWAYS, HERE WE COME. Repetindo uma brincadeira feita pela primeira vez com o HATED SALFORD ENSEMBLE de THE QUEEN IS DEAD, Orchestrázia Ardwick é o pseudônimo de Morrissey para Johnny Marr, que tocou as partes de teclado relevantes em um emulador. A palavra "orchestrázia" não existe em nenhum idioma (sua raiz mais próxima é "Orchestrázio", palavra italiana para "orquestração"); já Ardwick é a região ao sul do centro de Manchester onde Marr passou a infância. [17, 38]

"Ordinary Boys, The" (Morrissey/Street), Do álbum VIVA HATE (1988). A homenagem de Morrissey àqueles, como ele mesmo, que não têm medo de se destacar do resto da sociedade domesticada como carneiros. Com o título original de "Ordinary Boys, Ordinary Girls", por mais que enaltecesse o individualismo corajoso, o sentimento geral da letra denunciava um pouco de arrogância nos trechos em que descreve "tolos vazios" ("empty fools") com "roupas de supermercado" ("supermarket clothes"). Em 1979, Paul Weller havia abordado o mesmo assunto no The Jam em "Saturday Kids", que tinha uma perspectiva mais simpática, mas não menos indignada, e culpava não os rapazes comuns, mas o "sistema" que os reprimia. Em comparação, a atitude de Morrissey era muito mais condescendente em relação àqueles que se consideravam "sortudos" por terem a vida "planejada diante deles". "Eu sinto inveja de sua sensação de liberdade", explicou. "Eles não precisam usar tanto a imaginação, agem por impulso, e isso é muito invejável."

Stephen Street queria que a música fosse uma “balada de piano”, e quase conseguiu, acrescentando algumas amostras de pizzicato e usando seu efeito “de reverberação infinita” para ressuscitar algo do espírito de “THAT JOKE ISN’T FUNNY ANYMORE”, dos Smiths, mais para o clímax. O final drástico com uma mudança irregular de tom também se repetiria em “WILL NEVER MARRY”. Antes de ser incluída em *Viva Hate*, a canção vazou “acidentalmente” na produção em algumas cópias em cassete e em disco de 12 polegadas. “The Ordinary Boys” mais tarde batizaria um grupo indie de sucesso passageiro que abriu os shows de Morrissey durante seu festival MELTDOWN, em 2004. O líder da banda, Samuel Preston, imitou Morrissey, tratando a si mesmo apenas pelo sobrenome, e mais tarde participou da série de 2006 do Channel 4 *Celebrity Big Brother*, com Pete BURNS. [25, 39, 272]

“Oscillate Wildly” (Morrissey/Marr), Lado B de “How Soon Is Now?” (1985). A primeira, e melhor, das três faixas instrumentais dos Smiths. Apesar de ter sido escrita por Marr, a publicação da canção é oficialmente registrada com o crédito de composição comum do grupo, presumidamente porque o título foi criado por Morrissey: não foi, como costumam suspeitar, um trocadilho com o nome de Oscar WILDE. Foi retirado do livro de Molly Haskell, *FROM REVERENCE TO RAPE*, no qual ela usa o termo para descrever “filmes como VAIDOSA [que] oscilam alucinadamente em humor”.

De modo surpreendente, o conceito de uma faixa dos Smiths sem vocal veio de Morrissey, e não de Marr. “Sugeri que ‘Oscillate Wildly’ fosse instrumental”, revelou o cantor. “Até aquele momento, Johnny tinha pouco interesse em faixas sem vocal... eu aprovava totalmente, mas, claro, não contribuí fisicamente.” Como Marr confirma, “Nunca planejamos que ela teria letra. Seria instrumental desde o começo, e Morrissey me incentivou o tempo todo.”

A música foi “a primeira coisa” que Marr compôs em um antigo piano que ele havia herdado recentemente com a compra da nova casa em Bowdon, perto de Manchester, no fim de 1984. Apesar de ter usado piano em versões anteriores de “SUFFER LITTLE CHILDREN”, “Oscillate Wildly” foi a primeira faixa dos Smiths a empregá-lo como

principal instrumento. Gravada em uma noite, marcou uma grande progressão no senso de arranjo de Marr. Dando sinais dos maiores épicos dos Smiths grandiosos e semiorquestrados que viriam (principalmente "THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT", escrita aproximadamente oito meses depois), seu tema central de piano foi enriquecido com cello (tocado por Rourke), sopros feitos em sintetizador (criados em um teclado Emulator) e o clima criado pela guitarra, obtido por meio de recursos de reverberação, cortesia do engenheiro Stephen STREET.

O fato de "Oscillate Wildly" ter conseguido resumir o espírito característico do grupo só por meio da música diz muito a respeito da contribuição de Marr a sua "estética melancólica", o que normalmente é atribuído às letras de Morrissey. Mesmo sem as palavras de seu parceiro, ela conseguiu expressar uma caminhada até o lar com o céu preto, o gemido distante dos trovões e o começo de uma garoa noturna; o tema de todos os dias da vida em SMITHDOM. Diferentemente das instrumentais guiadas pela guitarra "MONEY CHANGES EVERYTHING" e "THE DRAIZE TRAIN", os Smiths nunca tocaram "Oscillate Wildly" nos shows. [17, 38, 71, 326]

"Ouija Board, Ouija Board" (Morrissey/Street), Quinto single solo de Morrissey, lançado em novembro de 1989, chegou ao 18o lugar na parada britânica e era uma inusitada canção pop paranormal. "Ouija Board, Ouija Board" foi possuída pelos espíritos dos discos de morte do início dos anos 1960; talvez tenha sido até um eco distante de "JOHNNY REMEMBER ME", de John Leyton, com suas vozes d'além túmulo (cujos autor, Geoff Goddard, e produtor, Joe Meek, eram, coincidentemente, praticantes da tábua ouija).

A sessão espírita de Morrissey em uma tarde chuvosa levou seu isolamento sem amor a extremos comicamente absurdos. Tentando entrar em contato com uma amiga falecida por meio de uma tábua ouija, o espírito dela de repente diz para ele "P-U-S-H O-F-F" ("saia dessa"): nem mesmo os mortos, ao que parece, têm tempo para o cantor permanentemente solitário. Apesar dessa tirada farsesca, a letra pode ter sido mais autobiográfica do que a leveza disfarçou. Em especial, vale a pena analisar se a "cara amiga" com quem Morrissey

quis entrar em contato é a mesma, uma garota de 21 anos, que se matou quando o cantor era adolescente (Ver SUICÍDIO). Também merece ser mencionado o uso que ele faz da palavra “carnívoros” ao descrever aqueles que formam “este planeta infeliz”, uma reiteração sutil, porém lúcida, de sua ética vegetariana.

A música é uma continuação da composição anterior de Street, “SUCH A LITTLE THING MAKES SUCH A BIG DIFFERENCE”, com base em um riff arpejado de piano que lembra os SPARKS do começo dos anos 1970. É interessante que tanto Street quanto Clive LANGER, que acabou produzindo o single, diriam que ela está na mesma sintonia da faixa de Brian ENO de meados de 1973, Here Come the Warm Jets, sugerindo que Morrissey, como fã de Eno, pode ter se inspirado nas duas, de acordo com o clima que desejava criar.

A gravação foi, de modo geral, carregada. Como a disputa financeira entre Morrissey e Street pós-VIVA HATE ainda estava para ser decidida a favor deste último, ele recusou a se dedicar às gravações já marcadas no Hook End Manor, o estúdio de Berkshire que na época pertencia a Langer e a seu parceiro, Alan Winstanley. Os dois entraram como substitutos de emergência e tentaram montar “Ouija Board” a partir da demo original de Street. No processo, deram à música um pouco do “toque MADNESS” que era sua marca registrada. Insatisfeito com as primeiras tentativas deles, Morrissey quase chegou a cancelar a gravação. De acordo com Langer, ele teria feito isso se não fosse o trabalho dele e de Winstanley no lado B, “YES, I AM BLIND”, que impressionou o cantor o suficiente para continuar e finalizar “Ouija Board” com eles.

Mais curiosa é a lembrança do guitarrista Kevin ARMSTRONG, que diz que, durante a sessão, Morrissey organizou uma sessão espírita com uma mesa ouija. “Diziam que o Hook End era assombrado, então o local já era assustador por si só”, comenta Armstrong. “Uma vez, Morrissey usou a tábua ouija, e coisas aconteceram. Como na música. O copo se mexeu, a mesa tremeu. Ele estava mesmo muito interessado em todo aquele papo de espiritualismo.”

Por toda a sua criatividade, “Ouija Board” foi muito criticada pela imprensa. Ao alcançar apenas a 18ª posição, ela quebrou o feitiço da lua de mel pós-Smiths dos quatro sucessos solo anteriores que

entraram no Top 10: foi considerada um fracasso. Analisando o passado, fica claro que "Ouija Board" foi vítima da moda musical. É importante observar que ela chegou à parada na mesma semana que "Fools Gold", do The Stone Roses, e "Hallelujah", dos Happy Mondays, os sons definitivos da nova Manchester. Imediatamente, e pela primeira vez em sua carreira, Morrissey agora representava a velha Manchester, e com "Ouija Board" ele não poderia ter escolhido um veículo pop mais arcaico, se tivesse tentado. Ironicamente, se "INTERESTING DRUG" tivesse sido lançada naquela mesma semana, seu ritmo dance contagiante e o título que fazia alusão ao ecstasy teriam, sem dúvida, sido aceitos dentro do espírito da "Madchester" com suas roupas folgadas. Foi duplamente irônico que o pianista de "Ouija Board", Steve Hopkins, já tivesse tocado com os Happy Mondays.

Mesmo assim, as críticas ruins ao single magoaram Morrissey profundamente. "Eu acredito que a reação negativa aqui foi meio exagerada", resmungou ele. De acordo com os envolvidos, como Langer e Armstrong, o apelo público de "Ouija Board" teve um efeito duradouro e prejudicial na confiança de Morrissey, tanto que ele abandonou os planos do álbum original de estúdio BONA DRAG. "Ainda acho que 'Ouija Board' é uma grande canção", lamenta Langer. "Tentamos deixá-la o mais simples possível, mas era a época dos Happy Mondays. Tudo tinha um toque dance. Ela foi arrasada em todo lugar. Mas o engraçado é que, muitos anos depois, encontrei Johnny Marr e ele me disse que gostava muito de 'Ouija Board'. Isso foi bem legal."

Sem dúvida, como consequência da péssima recepção pela imprensa, Morrissey evitou tocar "Ouija Board" nos shows até 2002; antes disso, ele havia incorporado apenas um trecho, usando seu riff característico como introdução de "NOVEMBER SPAWNED A MONSTER" (como é possível ouvir em BEETHOVEN WAS DEAF).

Deixando de lado o fracasso de crítica, "Ouija Board" pode, pelo menos, gabar-se de ter o melhor clipe de Morrissey em termos de roteiro, de suas tentativas de "atuar" e, é impossível deixar de citar, de seu topete e de suas costeletas muito bem-feitos. Dirigido por seu amigo Tim Broad, o clipe foi filmado no próprio Hook End e teve

participações especiais da estrela de *CARRY ON* Joan Sims como médium e de uma jovem Kathy Burke como o espírito endiabrado que a primeira conjura. Burke, muito fã de Morrissey, ganhou diversos prêmios, incluindo o de Melhor Atriz, no Festival de Cannes de 1997 por seu ótimo desempenho no drama de Gary Oldman ambientado no Sul de Londres, *Violento e Profano (Nil By Mouth)*, um filme que Morrissey afirmou ter passado “duas semanas assistindo sem parar”. [1, 15, 25, 39, 70, 138, 152, 191]

“Our Frank” (Morrissey/Nevin), Oitavo single solo de Morrissey (do álbum *KILL UNCLE*), lançado em fevereiro de 1991, chegou ao 26o lugar na parada britânica. Há um jogo de palavras no título, no qual “Frank” é um adjetivo, não um nome, e Morrissey percebeu que “a maioria das pessoas pensava inicialmente que seria a respeito de uma pessoa, um membro da família, o que obviamente não é”. Essa frase aparece no roteiro de *LUA DE MEL AO MEIO-DIA*: “Our Frank could hardly face his dad next morning” (“Nosso Frank mal conseguiu encarar o pai no dia seguinte”).

Primeira faixa gravada nas sessões de Kill Uncle, “Our Frank” também foi a primeira oportunidade de Mark Nevin escutar uma letra de Morrissey com sua música. Durante a primeira passagem ao vivo, o refrão cômico a respeito de vomitar em uma blusa de lã fez o guitarrista chorar de rir enquanto tocava. “Eu e Bedders [o baixista Mark Bedford] rolamos de rir”, diz Nevin. “Mas depois ficamos um pouco nervosos, temendo que Morrissey pensasse que estávamos rindo *dele*, e não com ele”. Como de hábito, o cantor não identificou o alvo da canção pelo nome, explicando a essência dela como seu esgotamento com “amigos cansativos” que gostavam de ter conversas profundas e relevantes a respeito da existência humana. “A conclusão a que finalmente cheguei sobre o mundo [é] que ele *está* acabando”, disse Morrissey. “Estamos nas ruínas, [mas] você simplesmente precisa seguir em frente.”

Nas mãos dos produtores LANGER e Winstanley, a estilosa “Our Frank” de Nevin ganhou uma rapidez guiada por piano similar à do sucesso anterior (e de título parecido) do MADNESS, de 1982, “Our House”. Infelizmente, a música de Morrissey não foi nem de perto

tão bem-sucedida, e se tornou o primeiro single solo de sua carreira a não entrar no Top 20, sendo a primeira de uma sucessão raramente interrompida de canções que quase fizeram sucesso, mas alcançaram apenas as posições mais baixas do Top 20 e Top 30 pelo restante da década. Mais polêmico foi o vídeo raramente visto, de John Maybury – que já havia trabalhado com os vídeos dos Smiths de Derek Jarman –, no qual o cantor aparece em cenas com efeito *chiaroscuro* intercaladas com imagens de uma gangue SKINHEAD correndo num frenesi de violência perto da King's Cross, em Londres. "Tão horrível", segundo Morrissey, "que tentamos escondê-lo". [15, 22, 25, 243, 437, 502]

Oye Esteban!, Tradução mexicana de "Hey Steven!", título de uma coletânea em DVD de vídeos de Morrissey lançada pela Reprise em outubro de 2000. "Oye Esteban!" já havia sido usado como o nome de sua turnê mundial de outubro de 1999 a abril de 2000. O DVD mostra a maioria (mas não todos) os seus vídeos oficiais desde "SUEDEHEAD", de 1988, a "SUNNY", de 1995, incluindo o raro "SEASICK, YET STILL DOCKED".

p

pai (de Morrissey), Ver FAMÍLIA.

"Paint a Vulgar Picture" (Morrissey/Marr), Do álbum STRANGEWAYS, HERE WE COME (1987). Um túmulo em Smithdom para o pop assassinado pelas grandes empresas, sua imagem vulgar era a de uma Pottersville sem alma na qual os cadáveres operam caixas registradoras e os fãs não passam de otários ludibriados pelo marketing de "símbolos pegajosos" e a reembalagem sem fim de coisas velhas vendidas como novas.

Originalmente, a canção colocava mais ênfase no astro morto com um verso adicional que foi posteriormente substituído por um solo de guitarra de Marr: "Anecdotes and stories/Oh yes, we were so close, you know/So why did the body lie for seven days/Before someone passed his way?" ("Histórias e casos/Oh sim, estávamos tão próximos, sabe/Então por que o corpo ficou ali por sete dias/Até alguém passar por ele?"). O mesmo primeiro rascunho também tinha uma referência ao "disco da morte" de 1964 de TWINKLE "Terry" ("It's too late to tell him how great he really was –" É tarde demais para lhe dizer como ele era ótimo") e o trecho antológico "and so they paint a vulgar picture of the way they say that you were" ("e assim eles pintam uma imagem ruim do jeito que eles dizem que você é"). A letra também se originava da ode feita em 1973 por Janis IAN para a indústria da música, "Stars", com sua descrição de fãs que "seguem você e pedem autógrafos" ("that followed as you walked and asked for autographs"), além dos textos antigos de Morrissey sobre os NEW YORK DOLLS. Em seu livro de 1981 a respeito do grupo, ele descreveu um fã se jogando em cima do cantor David Johansen depois de um show no Whisky a Go Go em Los Angeles: "Uma menina muito jovem segurou o braço de David e pediu: 'Leve-me com você, por favooooor, para onde quer que esteja indo...'"

Devido aos problemas dos Smiths com a ROUGH TRADE na época da gravação e sua mudança iminente para a EMI, foi razoável pensar que a crítica incisiva à indústria da música foi um ataque velado de Morrissey à primeira. “Não teve nada a ver com a Rough Trade”, negou ele. “Então, fiquei um pouco confuso quando Geoff Travis, o chefe da Rough Trade, ficou chateado e muito aborrecido com ela. Foi sobre a indústria da música de modo geral, a respeito de praticamente qualquer pessoa que tenha morrido e deixado para trás aquele legado fanático e frenético que faz as pessoas surtarem, [como] Billy FURY, Marc BOLAN.”

Por mais que Morrissey refutasse as acusações, “Paint a Vulgar Picture” tinha paralelos autobiográficos óbvios com a carreira dos Smiths: a repetição na letra do título de uma canção anterior, “YOU JUST HAVEN’T EARNED IT YET, BABY”, atribuída a Geoff Travis; a pressão para “agradar” a instituições como a BBC (que Morrissey certa vez desprezou ao não aparecer para uma apresentação no *Wogan* em julho de 1985), a MTV (se levarmos em conta sua crítica aos vídeos pop) e o BPI Awards (que mais tarde se tornou o “Brit” Awards), que ele insultou diversas vezes na imprensa; e a devoção religiosa das crianças das “novas casas feias” que formavam o público. Até mesmo os aplausos do fim da faixa eram subliminarmente autorreferentes. Cinco anos antes, os Smiths haviam tentado o mesmo efeito com a primeira demo de “WHAT DIFFERENCE DOES IT MAKE?” em dezembro de 1982.

A levada crescente de Marr foi o resultado de meses testando uma mudança rotativa de tons. Ele a experimentou “nos teclados e em tudo o que eu podia” até finalizar a guitarra ondulante que subia e descia graciosamente acompanhando o grandioso obituário pop de Morrissey. Com duração épica (é a mais longa faixa de *Strangeways*, com cinco minutos e meio), suas cicatrizes de autoflagelação inevitavelmente melhoraram a recepção ao álbum como o epitáfio consciente dos Smiths. Morrissey voltaria aos temas de fama, fortuna e a relação cantor-fã em “YOU KNOW I COULDN’T LAST”, de 2004. [17, 19, 38, 71]

"Panic" (Morrissey/Marr), Décimo primeiro single dos Smiths, lançado em agosto de 1986, chegou ao 11o lugar na parada britânica. Astro de capa: Richard BRADFORD. "Panic", um potente golpe pop dos Smiths, foi uma declaração explícita de guerra à indústria fonográfica dos anos 1980. A letra de Morrissey apresentava uma fantasia violenta dos fãs dos Smiths correndo pelas Ilhas Britânicas incendiando discotecas e linchando DJs como em uma repetição indie alucinada dos Distúrbios de Gordon, de 1780 – com seu próprio Barnaby Rudge de óculos e topete e com um laço de força em uma das mãos e um gládio na outra.

Com sua rejeição à música que "não me diz nada sobre minha vida" ("says nothing to me about my life"), "Panic" também tem uma das mais profundas verdades a respeito do SMITHDOM, simultaneamente fazendo com que o ouvinte se lembre da força propulsora do glorioso som do grupo.

O título pode ter resultado da influência subliminar de outra "Panic", um northern soul popular de 1968 de Reparata and the Delrons (cujo líder lançou um sucesso solo modesto, a favorita de Morrissey e Marr "SHOES"). Marr se lembra de quando Morrissey "mostrou" a ele pela primeira vez o título na viagem de ônibus do grupo para um show na Queens University de Belfast, em fevereiro de 1986. Surpreso com a quantidade de cartazes do show expostos no centro da cidade, Morrissey pediu para Marr imaginar o que aconteceria se o restante das Ilhas Britânicas de repente ficasse igualmente recheado de imagens do grupo, e depois mostrou um cartão-postal já pronto com apenas uma palavra escrita em sua caligrafia infantil: "PANIC!".

Dois meses depois, no dia 26 de abril de 1986, Morrissey e Marr estavam escutando a Radio 1 na cozinha da casa de Marr quando foi dada uma notícia a respeito do acidente na usina nuclear de Chernobyl, na antiga União Soviética. "A reportagem sobre esse desastre chocante terminou", lembrou Marr, "e imediatamente começou a tocar 'I'm Your Man', do Wham! Eu me lembro de ter questionado: 'Que merda isso tem a ver com as vidas das pessoas?'. Ficamos sabendo sobre Chernobyl e então, segundos depois, eles esperam que a gente cante e dance com 'I'm Your Man'. Se é isso,

então, 'enforquem o abençoado DJ' ('hang the blessed DJ'). Acho que a letra ficou ótima. É relevante e pode se aplicar a qualquer pessoa que viva na Inglaterra”.

O DJ responsável por fazer a bobagem de tocar Wham! logo depois da notícia sobre Chernobyl foi Steve Wright. Apesar de ter seu retrato exposto como o de um vilão em uma camiseta com a frase “Hang the DJ!” (“enforque o DJ!”) feita por um fã e usada por Morrissey num show (sempre girando uma corda de força acima da cabeça ao mesmo tempo), Wright supostamente pediu para se unir aos Smiths em uma apresentação da canção no London Palladium, em outubro de 1986. O grupo não aceitou, apesar de sempre tirar sarro de Morrissey a cada transmissão, na época, com o tempo Wright se revelou um grande fã e convidou o cantor para seu programa na Radio 2 em 2004, onde eles chegaram a fazer piada com o sentimento de “Panic”.

Claramente voltada para a idiotice do pop da época, “Panic” ainda estava sendo mal interpretada por uma minoria de detratores na imprensa especializada como um ataque à cultura musical negra, principalmente por causa da palavra “disco”. Apesar de comentários de Morrissey em uma entrevista em setembro de 1986 no *Melody Maker* sobre a “conspiração do pop negro” não ter melhorado a situação, Marr logo saiu em defesa do vocalista, considerando idiotas as alegações feitas. “Não se pode intercambiar as palavras ‘música negra’ e ‘música disco’, disse ele. “Não faz nenhum sentido.”

Para Morrissey, a canção era simplesmente “muito engraçada... uma pequena revolução a seu próprio doce modo”, apesar de ele também confessar sentir “muita inveja” de DJs como Wright que inspiram sua crítica maldosa. “Simplesmente se sentar em uma cadeira na BBC todos os dias e tocar qualquer música que achar interessante... bem, eu achava que esse era o emprego mais sagrado e poderoso do universo. Para mim, era mais importante que a política. Quando eu era jovem, desejava ter esse poder – impor a coleção de discos de alguém às pessoas em lavanderias ou em cima de andaimas.”

Musicalmente, “Panic” foi o roubo mais explícito de Marr dentro dos Smiths, uma cópia do riff de “Metal Guru”, de Marc BOLAN, DO T.

REX, sucesso (1o lugar) de 1972 . O produtor John PORTER se lembra muito bem de um telefonema que recebeu de Marr antes da gravação para orientá-lo sobre “fazer um disco do T. Rex”. “É claro que foi intencional”, afirma Marr. “Mas ‘Panic’ não se parece com uma música do T. Rex. Continua parecendo o nosso som. Continua parecendo com o som dos Smiths.” A base glam simples recebeu uma mudança inesperada quando Morrissey pediu um coral de crianças para cantar o final de “Hang the DJ”. Porter logo reuniu alguns voluntários de uma escola de ensino fundamental que ficava perto do estúdio em Wood Green, no Norte de Londres (“Eu devia ter ido com um saco de pirulitos”, brinca ele). A imprensa também foi alertada a respeito da presença dos Smiths na área quando Morrissey foi visto na filial local da WH Smiths, em Wood Green, supostamente comprando uma revista sobre computadores e uma coletânea chamada Now That’s What I Call Music. “Para um parente.”

Primeiro single dos Smiths com a nova formação de quinteto, com a inclusão de Craig GANNON, “Panic” foi lançado enquanto estavam no exterior, em uma turnê pela América do Norte; auxiliados apenas pelo vídeo de Derek JARMAN na ausência deles, a música os levou bem perto do Top 10 britânico. Anos depois, Morrissey diria que ela é “a canção dos Smiths de que mais gosto”. [12, 17, 19, 27, 52, 134, 196, 208, 413, 422]

País de Aneidota, Um (Passport to Pimlico), Comédia de 1949 dos estúdios Ealing relacionada entre os filmes preferidos de Morrissey. Sarcasticamente dedicada à memória do racionamento dos tempos de guerra, o roteiro bastante satírico mostra uma comunidade de classe operária em Pimlico, Londres, onde uma bomba não deflagrada é encontrada. Quando um grupo de crianças travessas a ativa, a explosão revela a existência de um porão repleto de tesouros pertencentes a um duque francês do século XV. Entre os itens valiosos está um documento real assinado por Eduardo IV, declarando que o distrito está sob a jurisdição da Borgonha. Como ninguém soube da existência do documento por

quase 500 anos, seu decreto ainda precisa ser anulado pela coroa, ou seja, Pimlico é seu próprio estado borgonhês, separado do restante da Inglaterra. Os moradores aproveitam essa oportunidade para realizar uma anarquia econômica: saqueiam as novas riquezas, rasgam as cadernetas de racionamento e mantêm o bar da região aberto além do horário de fechamento porque, como eles dizem, “Estamos na Borgonha!”.

O filme é uma brincadeira carinhosa com o caráter nacionalista inglês, e seu espírito é resumido pela frase “We always were English, and we’ll always be English, and it’s just because we are English that we’re sticking up for our rights to be Burgundians!” (“Sempre fomos ingleses e sempre seremos ingleses, e é porque somos ingleses que estamos defendendo nosso direito de ser borgonheses!“. Morrissey mencionou *Um país de anedota* nas cartas para o amigo Robert MACKIE e voltaria a elogiar a produção quando entrevistado em 1989, chamando-o de “um filme triunfante repleto de rostos maravilhosos”. Esses rostos incluem o de Stanley Holloway, da favorita de Morrissey Margaret RUTHERFORD e mais uma de suas “pessoas estranhas” preferidas: Charles Hawtrey. Ao contrário do que diz o título original, o filme não foi filmado em Pimlico, mas do outro lado do rio Tâmis, em Lambeth, ao norte de VAUXHALL. [69, 168, 334, 540]

“Papa Jack” (Morrissey/Whyte), Do álbum MALADJUSTED (1997). É tentador pensar que Morrissey pode ter escrito “Papa Jack” como uma profecia pessimista sobre seu próprio destino: o de um astro sem brilho agora sofrendo com as velhas lembranças dos jovens fãs que ele, de certo modo, “afastou”. Pode também ser um fraco estudo de caráter sem suas observações normalmente inteligentes a respeito da natureza efêmera da fama (como em “PAINT A VULGAR PICTURE”), e o título pode ser um eco da obsessão pelo boxe de seu disco anterior, SOUTHPAW GRAMMAR: “Papa Jack” era o apelido de Jack

Johnson, primeiro negro peso-pesado campeão mundial de boxe, e também foi o título de sua biografia de 1983, escrita por Randy Roberts.

A melodia extremamente melosa de Whyte ia de uma balada acústica suave para um pomposo rock pesado, um pastiche do Who, e *provavelmente* é a faixa à qual o produtor Steve LILLYWHITE se referiu ao contar uma história de Morrissey sobre seus métodos singulares para explicar o som que desejava criar: “Estávamos trabalhando em uma canção e ele se virou para mim e disse: ‘Steve... The Who. Shepherds Bush. 1965’. E eu disse: ‘Sim, entendi!’” A música foi uma vitrine mais para a ambição musical de Whyte, que a leva até o fim com seus vocais harmônicos agudos, do que para Morrissey, que sai do palco pela lateral logo depois da metade. Um dos pontos mais fracos do álbum, “Papa Jack” foi um tapa-buraco vistoso, mas inexpressivo – uma faixa tão inexpressiva que foi limada da reedição *redux* de Maladjusted de 2009, assim como “ROY’S KEEN”. [40, 427]

Papai é do Contra (Hobson’s Choice), Comédia britânica de 1954 relacionada entre os filmes preferidos de Morrissey. Dirigido por David Lean (Ver também *OLIVER TWIST*) e baseado na peça de Harold Brighouse, a história se passa na Salford do século XIX, quase no fim da Revolução Industrial.

O viúvo dominador Henry Hobson (Charles Laughton) é dono de uma sapataria na qual trabalham suas três filhas, enquanto ele passa a maior parte do tempo no bar do outro lado da rua. Enquanto desperdiça tempo bebendo, ele não se dá conta de que o sucesso de sua loja se deve à habilidade do ingênuo sapateiro Willie Mossop (John MILLS) e ao talento para vendas de sua filha mais velha, Maggie. Quando Hobson ridiculariza Maggie por ser velha demais para se casar, ela arma uma revolta brilhante. Ela se casa com Mossop e, juntos, abrem um negócio concorrente ao de seu pai. Quando eles começam a roubar a clientela de Hobson, que fica indignado, ele se afunda ainda mais no alcoolismo e chega à beira

da falência, até Maggie e seu marido lhe oferecerem uma solução meio amarga. Os fãs dos Smiths devem prestar atenção à cena na qual Maggie leva Mossop para romper o namoro com a pobre Ada Figgins: a banda que passa diante do cortiço dos Figgins toca a introdução de "SHEILA TAKE A BOW", e a faixa que eles carregam – "Beware the wrath to come" – foi de onde Morrissey tirou a mensagem do vinil de lançamento de "BIGMOUTH STRIKES AGAIN". [168, 175, 176, 184, 510]

Paresi, Andrew (baterista de Morrissey 1987–91), Como já havia tocado com Jim Diamond, Sal Solo e Bucks Fizz, Andrew Paresi não era o candidato mais óbvio para trabalhar com Morrissey. Também não teria sido contratado, não fosse por Stephen STREET, que, em 1987, foi chamado para mixar um single de um novo contratado da CBS que havia tirado seu nome do romance de Thomas Hardy, *A Pair of Blue Eyes*. Ao ouvir uma gravação de "You Used to Go to my Head", Street ficou surpreso por descobrir que o baterista do grupo havia gravado a parte dele sem o apoio de marcação eletrônica. "Fiquei enormemente honrado", diz Paresi. "Stephen anotou meus contatos, mas não tive notícias dele por três meses. Então, do nada, ele telefonou para mim e perguntou se eu gostaria de tocar bateria em algumas faixas com Morrissey. Eu havia lido que os Smiths tinham se separado, mas fiquei muito surpreso. E em êxtase. Depois de fazer participações pequenas em diversas bandas, de repente tinha aparecido um negócio realmente importante."

Foi, também, uma aposta de Street. Com a tarefa de montar uma equipe adequada para criar o VIVA HATE, ele torceu para que seus escolhidos, o guitarrista Vini REILLY e Paresi, de algum modo combinassem com Morrissey no estúdio. Depois de "passar" pela primeira reunião informal com o cantor no apartamento de Street em Mortlake, Paresi estava dentro.

Paresi era tecnicamente bom e estava disposto a experimentar. Seu estilo era claro e preciso, forçado, mas discreto, independentemente de dar uma toada mais rítmica a "SUEDEHEAD" ou formando texturas de percussão delicadas em "LATE NIGHT, MAUDLIN STREET". "Sem dúvida fiquei muito mais confiante nas gravações à

medida que o tempo passava”, afirma Paresi. “Acho que todo mundo sentiu a mesma coisa. No começo, Morrissey ficava mais na dele, mas, com o tempo, se abriu mais. Éramos um grupo novo de pessoas para ele, ansiosos para fazer tudo funcionar, por isso não éramos ameaçadores. E todos gostávamos dele como pessoa. Brincávamos muito de charadas, divididos em equipes. Morrissey sempre escolhia filmes muito obscuros como *A MULHER QUE PECOU*. Às vezes, saíamos juntos em Bath, mas devíamos parecer a família Addams – Morrissey, e então Vini, depois Stephen, um cara normal, e então eu, com um suéter ridículo preto e braco, como um canal de TV fora do ar.”

Paresi reconhece que se tornou intensamente dedicado a Morrissey. Sandie SHAW, que esteve nas gravações de *Viva Hate*, fez a seguinte observação sobre o baterista em sua autobiografia de 1991, *The World at my Feet*: “Andrew era o mais profundamente afetado, um jovem bastante emotivo com problemas não resolvidos em número suficiente para encher um guarda-roupa inteiro – característica que origina os adoradores de Morrissey. Quando isso era canalizado de modo positivo em sua maneira de tocar a bateria, o resultado era um estilo vistoso e único. Quando não era, tudo se tornava cansativo para ele e para todos os outros.”

Em um esforço para fortalecer sua relação de trabalho, Paresi começou a enviar ideias musicais a Morrissey, para surpresa e irritação de Street. Ele continuou fazendo isso ao longo dos três anos ou mais em que trabalharam juntos, sempre sem sucesso. Apenas uma delas, diz ele, chegou a ser trabalhada até ganhar um título provisório por volta da época de *KILL UNCLE*. “Ela ia se chamar ‘Angie’. Ele começou um vocal para ela: ‘Oh, Angie, oh, Angie’. Mas não deu em nada. Houve outra que começamos, mas ele também não gostou dela.” Não se sabe mais nada a respeito da “Angie” perdida de Morrissey/Paresi, apesar de o título ser intrigante, certamente, por ser o nome da esposa de Johnny Marr, que tinha sido essencial na administração rotineira dos Smiths.

Depois de seu trabalho brilhante em *Viva Hate*, Paresi ficou chateado, e com razão, quando, no fim de 1988, foi cortado para que Mike Joyce gravasse “THE LAST OF THE FAMOUS INTERNATIONAL

PLAYBOYS” e “INTERESTING DRUG”. “Quando ele trouxe Mike de volta, pensei que fosse o fim”, diz Paresi. “Então recebi um cartão-postal estranho. Eu o ajudei com algo e ele enviou um cartão que dizia: ‘Andrew, você é uma das pessoas mais adoráveis que conheço (e, por favor, saiba que eu conheço poucas pessoas)’. As mensagens geralmente eram muito indiretas e meio misteriosas.”

Assim como no primeiro encontro acidental com Street, a volta de Paresi à banda de estúdio de Morrissey teve outro toque de sorte. No verão de 1989, Clive LANGER foi o produtor seguinte a receber a missão de encontrar músicos para a gravação de “OUIJA BOARD, OUIJA BOARD”. Langer chamou o guitarrista Kevin ARMSTRONG, que na época trabalhava com Paresi no álbum Hello Angel, de Sandie Shaw. Quando chegou a vez de Langer recrutar um baterista, Paresi se viu mais uma vez na equipe, onde permaneceu pelos dois anos seguintes, no disco interrompido BONA DRAG e em Kill Uncle.

Repetindo os comentários de Shaw a respeito de Viva Hate, seus colegas músicos se lembram de uma certa cobiça em relação a Morrissey. “Ele estava claramente apaixonado por Morrissey”, afirma Armstrong. “Às vezes, ele podia ser muito protetor e competitivo. Sempre dava ideias para canções que não eram usadas, e acho que o fato de as ideias de outras pessoas *serem* aproveitadas o deixava chateado.” Mark NEVIN concorda: “Ele definitivamente se via como o segundo em comando de Morrissey.”

Independentemente das tensões que sua lealdade a Morrissey podem ter criado, ainda que sem intenção, Paresi se mostrou igualmente versátil como músico nas gravações, injetando força sob “NOVEMBER SPAWNED A MONSTER”, fazendo uma batida rockabilly numa lata de lixo em “PREGNANT FOR THE LAST TIME” e até se juntando a Suggs, do MADNESS, nos vocais de apoio de “SING YOUR LIFE”. A última sessão de Paresi com Morrissey foi em “MY LOVE LIFE”, de 1991, e naquela época ele já tinha percebido que seria dispensado em breve.

“Eu me lembro com muita clareza”, explica ele. “Eu, Mark Nevin e mais umas pessoas estávamos no Camden Workers Social Club. Nós havíamos ido para lá porque era noite de rockabilly. Eu me lembro de ter entrado depois de Morrissey. Lá dentro tocava rockabilly bem

alto, havia rapazes com topete dançando, e ele se transformou. Recostou-se em uma parede e disse: 'Meu Deus, isto é o paraíso!' Naquele momento, eu soube que estava despedido! Porque era assim. A imagem de como as coisas eram apresentadas era muito mais importante para ele, e eu acho que ele estava se cansando de fazer discos e de tudo ficar parecido com uma "banda de estúdio". É engraçado o que Morrissey disse a mim, certa vez: 'Andrew, eu levaria você para tocar ao vivo, mas, sempre que você toca bateria, abre a boca'. Eu nunca tinha ficado tão envergonhado antes, mas olhei no espelho quando toquei de novo, e é verdade".

Morrissey contratou sua nova banda de turnê para o Kill Uncle com o baterista Spencer COBRIN. Paresi continuou tocando como músico de estúdio até adotar seu nome verdadeiro, Andrew McGibbon, e construir uma carreira de sucesso fazendo comédia no rádio. Ele usou suas experiências com Morrissey como base de um programa da Radio 4, de 2005, *I Was Morrissey's Drummer*. [1, 15, 22, 25, 39, 369]

Parlophone, Gravadora de Morrissey de 1994 a 1995, sua segunda dentro do grupo EMI. Foi sinônimo do reinado dos BEATLES nas paradas de 1962, até quando eles criaram o próprio selo, Apple, em 1968. Morrissey fugiu da Parlophone em 1987 pela "sugestão *mod* óbvia que eu não queria". Preferiu ressuscitar o selo já extinto HMV, da EMI, pelos seus primeiros cinco anos de carreira solo. Sua ida posterior para a Parlophone coincidiu com os últimos anos de seu contrato com a EMI, e lá ele lançou VAUXHALL AND I, a compilação WORLD OF MORRISSEY e cinco singles. Se ele já havia desfrutado do privilégio de ter a HMV só para ele, a Parlophone o reuniu com colegas de selo tão paradoxais quanto os Pet Shop Boys, o Radiohead e o ainda rentável cadáver de Freddie Mercury. Mas, apesar de sua aparente reticência, a Parlophone foi um lar espiritualmente perfeito para Morrissey, por ter sido o ex-selo de Cilla BLACK, do The Hollies de SALFORD LADS, do jovem David BOWIE (quando ainda era David Jones) e de dois singles da estrela Joan Sims, da novela *CARRY ON*. O último disco de Morrissey para a Parlophone foi o single "SUNNY", lançado em dezembro de 1995,

quando ele já havia deixado a EMI para um período breve na RCA VICTOR. [208]

“Pashernate Love” (Morrissey/Whyte/Day), Lado B de “YOU’RE THE ONE FOR ME, FATTY” (1992). No outono de 1991, o novo contratado Alain Whyte havia começado a enviar demos a Morrissey, na esperança de se tornar seu parceiro musical. A música de “Pashernate Love”, resultado de uma jam session com o baixista Gary Day, ficaria entre as primeiras faixas que Morrissey aceitou e a primeira canção nova de sua banda de turnê de KILL UNCLE a ser tocada ao vivo. A letra oferecia uma reflexão convencional de Morrissey sobre a imunidade à emoção explícita no título (a palavra *passionate*, apaixonado, intenso, em inglês, escrita foneticamente); um amor tão intenso que tem o poder de “fazer sua avó sair patinando da cova” (“your grandmother zoom roller-skating back from the grave”), mas que não consegue abalar seus sentidos. Sua base pesada e o fuzz estilo anos 1970 antecipam elementos muito cintilantes de glam rock que dominariam YOUR ARSENAL. Foi um lado B de pouco destaque, e o próprio Morrissey admitiu que não passava “de uma canção pop muito simples”. [422]

Pasolini, Pier Paolo, Diretor de filmes neor-realistas italiano citado em “YOU HAVE KILLED ME” com o título original (*Accatone*) de seu filme de estreia, *DESAJUSTE SOCIAL*, de 1961. Morrissey comparou seu contato com a obra de Pasolini a “descobrir a poesia”, afirmando que ele é “um gênio extremo”. “Ele foi um talento genuíno com muitas habilidades”, disse ele. “Filmes, romances, artigos... Nas entrevistas, ele era maravilhoso, nunca estava despreparado ou nervoso.”

Nascido em Bologna, em 1922, Pasolini se tornou uma das figuras mais controversas na história do cinema italiano como um comunista vociferante que não escondia sua homossexualidade. Seus filmes eram propositalmente chocantes, e ele passou grande parte da vida e da carreira lutando – às vezes literalmente – contra a extrema-direita italiana e a ortodoxia católica. Antes de dirigir *Desajuste Social*, aos 38 anos, Pasolini já havia se estabelecido como poeta, romancista, ativista político, crítico e roteirista. O retrato explícito da

vida e da morte de um cafetão nas favelas da Roma contemporânea foi considerado escandaloso. O filme seguinte, *Mamma Roma*, de 1962, com Anna MAGNANI, trouxe ainda mais acusações de imoralidade, e é até hoje o preferido de Morrissey. “Uma obra de arte”, elogiou. “Ainda é muito moderno. Eu não acho que [Pasolini] voltou a atingir esse nível.” O roteiro conta a história trágica de uma prostituta romana que, envelhecendo, tenta recomeçar a vida como comerciante. Seu orgulho e alegria é o filho adolescente retraído, Ettore (Ettore Garofolo que, estranhamente, se parece muito com Morrissey adolescente em fotos). Ele acaba por descobrir a verdade a respeito da antiga profissão da mãe e, em protesto, se junta a uma gangue de ladrões baratos, o que leva a sua conclusão angustiante.

O trabalho de Pasolini se tornou cada vez mais controverso a partir desse filme. Sua contribuição no filme de 1963, *RoGoPaG, Relações Humanas (RoGoPaG)* – que recebeu esse nome por causa de seus quatro diretores: Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti – trazia Orson Welles como um pomposo diretor de Hollywood filmando a vida de Cristo, e rendeu a Pasolini uma prisão e condenação (suspensa) a quatro meses de reclusão por blasfêmia. Sua reação criativa a isso foi fazer uma das biografias cristãs mais aclamadas da história do cinema, *O Evangelho Segundo São Mateus (Il Vangelo Secondo Mateo)*, de 1964, mas sua capacidade de irritar a Igreja estava longe de chegar ao fim. O filme *Teorema*, de 1968, com Terence STAMP, foi uma história simbólica a respeito da corrupção de uma família burguesa por um estranho que seduz sexualmente todos os moradores, tanto do sexo masculino quanto do feminino. Depois de receber o Prêmio do Júri no Festival de Veneza, este lhe foi tirado pelo promotor público por ordem do Vaticano.

Seus trabalhos posteriores foram igualmente surpreendentes – como *Pocilga*, de 1969, (em inglês, *Pigsty*, como na canção “LIFE IS A ...”), uma história alegórica a respeito do canibalismo medieval e dos nazistas modernos – e sexualmente explícitos. Principalmente sua última e mais provocadora obra, *Saló ou Cento e Vinte Dias de Sodoma (Salò o Le 120 Giornate di Sodoma)*, de 1975, uma adaptação perturbadora de *120 Dias de Sodoma*, do Marquês de

Sade, com encenações horripilantes de estupro, tortura e ingestão de fezes humanas. Depois de uma apresentação em um cineclube no Soho, em Londres, a Scotland Yard confiscou *Saló*, alegando se tratar de um filme obsceno, e só o liberou com a condição de que fosse reeditado de modo incompreensível e precedido por um longo prólogo de alerta.

Infelizmente, Pasolini não viveu o suficiente para responder pelas acusações de obscenidade motivadas por *Saló*. No dia 2 de novembro de 1975, seu corpo mutilado, ferido ao ponto de não ser reconhecido depois de ser atropelado diversas vezes por seu próprio carro, foi encontrado jogado perto da praia em Ostia, nos arredores de Roma. O jovem marginal Pino "Sapo" Pelosi confessou o crime e foi condenado a nove anos de prisão. Em 2005, duas décadas após sua libertação, Pelosi voltou atrás na confissão e disse que havia assumido o crime no lugar de três anticomunistas homofóbicos que ameaçaram aterrorizar sua família. Até mesmo o primeiro juiz admitiu em público que o assassinato de Pasolini provavelmente havia sido político, motivado por seus comentários agressivamente abertos contra as classes governantes da Itália.

O interesse de Morrissey por Pasolini pode ter sido despertado por PATTI SMITH, que o mencionou no encarte de *Easter*, de 1978 (ela mais tarde citaria *O Evangelho Segundo São Mateus* como a maior influência da reavaliação que fizera de Jesus como "figura revolucionária... um professor, um lutador, um guerrilheiro"). Além de citar o nome do diretor em "You Have Killed me", Morrissey escolheu um retrato marcante de Pasolini como pano de fundo de palco no fim da turnê de RINGLEADER OF THE TORMENTORS. "Eu compreendo [Pasolini] e aprecio sua arte", explicou. "Ele também era muito bonito e dava a impressão de não se impressionar com as outras pessoas. Ele não tinha que ser mais ninguém; estava sendo ele mesmo dentro do próprio mundo." [54, 159, 213, 335, 376, 461, 481, 527, 543]

Pavone, Rita, Ver "HEART".

Peel, John, Para os telespectadores distraídos do *TOP OF THE POPS*, John Peel era, segundo suas próprias palavras, “o cara que chega na Radio 1 tarde da noite e toca discos feitos por estudantes de arte belgas em porões, morrendo de tuberculose”. Para o restante de nós, ele foi um DJ e apresentador muito influente cujo apadrinhamento inicial e apoio constante aos Smiths desempenhou um papel importante no sucesso deles, como havia acontecido no passado com diversos outros artistas, de Marc BOLAN a The Fall e Joy Division. “Fiquei impressionado”, lembrou Peel, “porque, diferentemente da maioria das bandas – e eu já disse isso antes, porque ainda é verdade –, não dava para saber de cara quais discos eles estavam ouvindo. Isso é muito incomum, muito raro, na verdade. Fazia você pensar: ‘Como eles chegaram onde estão?’ e ‘De onde eles saíram?’. Esse era o aspecto dos Smiths que eu considerava mais impressionante.”

Os Smiths gravaram a primeira de quatro sessões para o programa diário de Peel na Radio 1 em maio de 1983: três de suas faixas foram incluídas posteriormente em *HATFUL OF HOLLOW*, além de todas as quatro do segundo. Em entrevista de 2003 a este autor, Peel modestamente deu créditos a seu produtor John Walters por fechar com o grupo depois de ver seu segundo show em Londres, no ULU, algumas semanas antes. É revelador que Morrissey tenha dito que Walters era o seu “ser humano mais maravilhoso” em enquete de 1984 da *NME*. Os Smiths também dominariam a enquete anual de Peel, a *Festive 50*, sagrando-se vencedores em 1984 com “*HOW SOON IS NOW?*”, e em 1986 com “*THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT*”, além de atingir o recorde de inclusões na lista com 11 músicas em 1987.

Para muitos fãs, o programa noturno de Peel na Radio 1 era a primeira oportunidade de ouvir uma prévia do material novo dos Smiths, fosse em sessões especiais ou em disco, semanas antes do lançamento oficial. No ar, suas demonstrações de carinho pelo grupo eram quase sempre extasiantes: depois da primeira transmissão da gravação de estreia, no dia 31 de maio de 1983, enquanto os gritos estridentes de Morrissey desapareciam no fim de “*WHAT DIFFERENCE DOES IT MAKE?*”, Peel suspirou e disse: “Ah! O pio distante da gaivota

pratea-da". Marr também se lembra da noite em que ele transmitiu seis faixas de MEAT IS MURDER como um grande incentivo a sua autoconfiança. "Eu não tinha certeza se ele ia adorar as canções", diz Marr, "e certamente não pensei que ele fosse tocar seis ou sete faixas. Mas eu me lembro de ele ter elogiado muito 'NOWHERE FAST', dizendo 'tiro o chapéu para os Smiths' depois de tocá-la. Sua empolgação com o disco era evidente. Isso foi muito importante para nós na época."

Ao escrever sobre o grupo no *The Observer*, em 1987, Peel disse: "Várias letras de Morrissey me fizeram rir. A capacidade que ele tem de indicar uma maneira de viver ao destacar brevemente um canto sombrio dessa vida só se equipara a sua habilidade de interpretar as letras de um modo que não dá opção a quem ouve, além de prestar muita atenção ao que está sendo cantado. São dons raros na música popular."

Peel certa vez compilou uma fita de skiffle para Morrissey, mas o relacionamento cordial que mantinha com o cantor foi diminuindo quando os Smiths estavam próximos de se separar. Uma sessão solo de Morrissey, gravada no fim de 1987 como precursora de VIVA HATE não chegou a ser lançada devido a conflitos do cantor com os técnicos de estúdio que, como ele disse, trataram a ele e seus músicos "como se fôssemos um grupo insignificante e sem contrato de Poole". Peel faleceu em outubro de 2004, com apenas 65 anos, deixando um espaço impossível de ser preenchido como DJ e apresentador, e em especial como divulgador das novidades da música. Sua morte ocorreu depois da de John Walter, que faleceu três anos antes, aos 62 anos. [26, 182, 203, 350, 468]

Perry, Ivor, Guitarrista e compositor de Manchester que foi convidado por Morrissey para entrar nos Smiths em julho de 1987, no lugar de Johnny Marr, que acabara de partir.

Perry e Morrissey se conheciam desde a adolescência. Os dois cresceram na Kings Road, em Stretford, mas nunca foram grandes amigos. Quando os Smiths estavam se formando no outono de 1982, Perry, que também estava formando sua banda na região, escutou a primeira demo deles, de "THE HAND THAT ROCKS THE CRADLE"

e "SUFFER LITTLE CHILDREN", mas considerou a maneira de Morrissey cantar "sem graça" e a música, "esquisita".

No verão de 1983, a dúvida de Perry a respeito da empreitada musical de Morrissey deu espaço à admiração, depois de ver os Smiths desabrocharem com o lançamento do single de estreia pela Rough Trade, "HAND IN GLOVE". Nesse ínterim, Perry formara seu grupo com o irmão mais novo, Andy, altamente politizado. Eles decidiram adotar o nome Easterhouse, um projeto habitacional notoriamente pobre e violento em Glasgow. Sem nada a perder, Perry reuniu a coragem para bater à porta de Morrissey, que ainda vivia com a mãe no número 384 da Kings Road, e perguntou se haveria a chance de o Easterhouse abrir um dos shows dos Smiths. Morrissey concordou com simpatia, e marcou para que eles abrissem o primeiro show deles em Londres no Dingwalls, no começo de agosto.

Em comparação com a música animada dos Smiths, a do Easterhouse era muito mais áspera e frequentemente melancólica para combinar com as letras sérias moldadas pela ideologia comunista de Andy Perry. Além de apenas condenar a administração THATCHER no poder, Perry abraçava o socialismo linha-dura que também demonizava o Partido Trabalhista. Como a época de meados dos anos 1980 foi marcada por um clima extremamente politizado na música britânica, o grupo logo encontrou um público atento e, por fim, seguiu os passos dos Smiths e assinou com a ROUGH TRADE, em 1985. O EP de estreia deles, In Our Own Hands, foi lançado logo após outro convite para abrir os shows dos Smiths em uma turnê de sete dias na Escócia naquele mês de setembro. Depois disso, em janeiro de 1986 ocorreu o melhor momento dos irmãos Perry, "Whistling in the Dark", que expunha o apelo forte de Andy à crise dos sindicatos em cima da levada dura da guitarra de Ivor, como em "London Calling", do Clash. A capa do single mostrava uma imagem de mineradores em greve brigando com a polícia, e a contracapa exibia o decreto escrito por Andy Perry para "extinguir a influência do Partido Trabalhista", ao lado de uma foto de Arthur Scargill.

O álbum de estreia deles, Contenders, estava cedendo sob o peso de um discurso político parecido (palavras de abertura: "Here comes

a union leader with a brand new deal” – “Lá vem um líder sindical com uma proposta totalmente nova”). Chegou ao 3o lugar nas paradas independentes, mas, antes do fim de 1986, a rivalidade fraternal entre os Perry chegou ao ápice. Depois de uma discussão acalorada, mais uma de muitas, Ivor saiu, levando o baterista Gary Rostock com ele para formar o The Cradle com o recém-dispensado “quinto Smith” Craig GANNON. Andy Perry continuaria sozinho com o Easterhouse e gravou um segundo e último álbum com uma formação totalmente nova (Waiting for the Red Bird, de 1989).

Enquanto isso, o The Cradle lançou seu single de estreia pela Rough Trade, “It’s Too High”, em maio de 1987, quando os Smiths estavam se separando. Naquele mesmo mês, Perry disse à imprensa acreditar que ele e Morrissey eram espíritos afins. “Não sou uma pessoa feliz”, admitiu ele. “A vida é um teste, eu tenho a banda, mas, se estivesse trabalhando, eu me mataria. Morrissey tem razão, não faz sentido levar uma vida medíocre. Eu era estagiário de contabilidade. Cara, era horrível.”

Perry soube do que havia acontecido com os Smiths por boatos em Manchester, mas se surpreendeu quando, em julho de 1987, foi chamado para o lugar de Marr como guitarrista e compositor, ainda mais porque ainda estava comprometido com o The Cradle. A opinião dele, de que Marr era insubstituível, era compartilhada por outros candidatos, como Kevin ARMSTRONG, mas, quando a gravadora solicitou ideias para novos lados B dos Smiths, Perry enviou amavelmente a Morrissey uma fita com levadas de guitarra em estado bruto. Possivelmente por desespero, Morrissey decidiu que elas eram boas o suficiente para marcar uma sessão de gravação com o produtor Stephen STREET naquele mesmo mês no estúdio Power Plant, em Willesden, Norte de Londres.

Para Morrissey, pelo menos, o grupo ainda era “Os Smiths”, com ele, Perry, Andy Rourke e Mike Joyce. Mas juridicamente, se o grupo tivesse sido um sucesso, Marr nunca teria permitido que eles usassem o nome.

“Eu me arrependo muito por ter concordado com a ideia”, diz Rourke. “Eu estava chocado e tentando me agarrar aos destroços. Nada contra Ivor, não foi culpa dele, poderia ter sido qualquer

pessoa, mas não era Johnny, por isso não podia dar certo. Foi mais triste fazer aquela sessão do que a separação em si, porque estávamos esfregando aquilo em nossa cara. Eu me senti um idiota só por tentar.”

A passagem de Perry pelos Smiths durou 24 horas, tempo suficiente para gravar duas faixas. A primeira foi uma instrumental lenta e indolente guiada pelo baixo de Rourke (quase no mesmo tempo que “I KNOW IT’S OVER”, mas uma melodia muito mais alegre). Ela permaneceu sem título, uma vez que Morrissey nunca conseguiu fazer um vocal.

A segunda foi um rascunho de “BENGALI IN PLATFORMS”, com letra parecida com a posterior VIVA HATE em cima de um riff típico de Perry, não muito diferente de “Whistling in the Dark”, do Easterhouse. Como se não fosse difícil o bastante lidar com a estranheza pela falta de Marr, as tensões entre Street e Perry aumentaram o clima de tristeza e futilidade. Apesar de seus caminhos terem se cruzado antes, na época do Easterhouse, houve pouca admiração mútua. “Eu simplesmente não gostava do Ivor”, admite Street. “Nós não nos dávamos bem socialmente, e eu achava que ele era a pessoa mais errada para trabalhar com Morrissey. De jeito nenhum ele poderia substituir Johnny Marr.”

Ao sentir que aquela sessão estava perdida, ao final do primeiro dia Morrissey desistiu. Tomando a atitude comum de não entrar em conflito, pediu que Mike Joyce conversasse com Perry em seu nome, no hotel. “Ivor começou a entrar na defensiva e a gritar: ‘Por que ele mesmo não pode contar?’”, relembra Joyce. “Ele perdeu o controle. Começou a ameaçar ir ao apartamento de Morrissey naquela noite. Precisei acalmá-lo.”

Foi uma experiência amarga para todos os envolvidos, principalmente Perry, que mais tarde seria ironizado por ter sido um “quase-Smith”. Na verdade, como Rourke destacou, a tarefa dele foi a de um bode expiatório predestinado cujas habilidades como músico e compositor (como o álbum *Contenders* do Easterhouse mostra) foram irrelevantes ao destino da sessão no Power Plant. Se Morrissey secretamente já temia que os Smiths sem Marr eram uma causa perdida, o ocorrido com Perry o forçou a encarar esses medos

de frente e a aceitar a derrota. Ironicamente, foi a experiência ruim com aquela sessão que fez com que Stephen Street enviasse a Morrissey suas ideias musicais. Pensando nisso, Perry deveria ser lembrado não como o homem que definiu o destino dos Smiths; em vez disso, foi o catalisador involuntário do renascimento de Morrissey como artista solo. [13, 17, 19, 29, 38, 39, 72, 362]

PETA (People for the Ethical Treatment of Animals), Ver DIREITOS DOS ANIMAIS.

“Piccadilly Palare” (Morrissey/Armstrong), Sétimo single solo de Morrissey, lançado em outubro de 1990, chegou ao 18o lugar na parada britânica. Inspirou-se parcialmente nos esquetes de Julian e Sandy da série da rádio BBC, dos anos 1960, *Round the Horne*. Palare (ou polari) era uma linguagem informal gay que funcionava como código secreto em uma época em que a homossexualidade era ainda um crime na Grã-Bretanha. Morrissey a descreveu timidamente como “uma linguagem particular entre pessoas... para discutir quem está abordando, quem deveriam evitar... Para que ninguém que esteja escutando entenda o que estão dizendo.”

O palare tem raízes muito complexas, incorporando italiano, ídiche e inglês invertido (por exemplo, “hair” se torna “riah”), e era usada especialmente entre profissionais de teatro. Os personagens de Julian e Sandy eram atores cujo uso da gíria era a base de seus esquetes histéricos repletos de insinuações vulgares.

A letra da música chegou a parafrasear o bordão em palare que Sandy sempre reproduzia para Kenneth Horne – “lovely to vada your jolly old eek”, base para a frase de Morrissey: “so *bona* to vada ... your lovely *eek* and your lovely *riah*” (algo como “tão bom ver seu *rosto* adorável e seu *cabelo* lindo”).

Mas, apesar de sua inspiração cômica, “Piccadilly Palare” não provocava sorrisos ao contar a história de um jovem fugido de casa que é atraído para o submundo da prostituição masculina em Londres, com detalhes explícitos sem qualquer pudor. Morrissey admitiu ter escutado palare entre os jovens garotos de programa nos anos 1970, citando também a influência de *Johnny Go Home*,

um documentário de duas partes da ITV sobre os perigos enfrentados por adolescentes do Norte que tinham fugido para Londres, exibido pela primeira vez em 1975. “No Norte, entre a maioria das pessoas que conheço, havia algo estranhamente romântico a respeito dessa coisa toda”, explicou ele. “Era sinônimo de liberdade. Pegar um ônibus e passar um dia em Piccadilly era extraordinário.”

“Piccadilly Palare” seria o único single de Morrissey escrito em parceria com o guitarrista Kevin Armstrong. “Cresci escutando Julian e Sandy”, disse Armstrong, “então foi ótimo encontrar alguém na música pop fazendo aquilo”. Gravada no Hook End durante as sessões originais de BONA DRAG, o riff de guitarra inicial de Armstrong foi remodelado pelo produtor Clive LANGER em uma base forte de piano que lembrava muito seu trabalho anterior com o MADNESS. Para aumentar ainda mais essa conexão, Langer chamou Suggs, vocalista do Madness, para fazer o *backing vocal* e as partes de diálogo falado. “Todo mundo sabia que parecia o Madness”, confessa Langer. “Mas Morrissey não se importou com isso.” Antes do lançamento, a master de quatro minutos seria editada para excluir um terceiro verso que descrevia os aposentos sem água (“cold water room”) do protagonista e partes do fim, nas quais Morrissey soluça “Não, papai, não estarei em casa amanhã”.

“Piccadilly Palare” tinha o fedor da madrugada de mijo, diesel e chá ralo em uma rodoviária. Ela foi um *popumentário* convincentemente sério, apesar de Morrissey ter demonstrado surpreendente falta de confiança, dizendo à imprensa que aquele não tinha sido “um disco especialmente forte... nem surpreendente [e] o assunto já está até um pouco ultrapassado”. Sem um clipe para acompanhar e com pouca divulgação, o fato de ele ainda assim ter conseguido entrar no Top 20 foi uma vitória. [1, 15, 70, 138, 437]

plágio, Como muitos verbetes deste livro deixam claro, Morrissey é conhecido por se inspirar em letras e frases de seus livros, filmes e discos preferidos, ao que ele faz uma alusão bem humorada em “CEMETRY GATES”. Consequentemente, alguns críticos fustigaram Morrissey pelo que veem como “plágio”, considerando-o mais um

compilador de referências culturais que um artista original. Esses críticos, porém, estão sendo simplistas tanto em sua ignorância em relação à história das artes criativas quanto ao uso equivocado do termo plágio.

Por definição, um plagiador é alguém que assume como seu o trabalho de outra pessoa. Se Morrissey tivesse copiado *Um Gosto de Mel*, de Shelagh DELANEY, palavra por palavra, e a tivesse apresentado como uma peça escrita por ele mesmo, isso seria plágio. Mas o fato de Morrissey ter copiado alguns diálogos de *Um Gosto de Mel*, usando-os em novo contexto artístico – em uma canção pop, não em uma peça – e então chamar sua obra de “THIS NIGHT HAS OPENED MY EYES” (um título retirado de uma fonte teatral completamente diferente, *LONGA JORNADA NOITE ADENTRO*, de Eugene O’Neill) não se trata na verdade de plágio, mas de apropriação e colagem. Ele também poderia ser acusado de plágio se negasse que a canção tivesse sido inspirada em *Um Gosto de Mel*, mas ele admitiu isso abertamente, como fez com muitas de suas outras referências: “Sempre sou bem honesto quando ‘roubo’ as palavras que uso.”

É a mesma coisa que ocorre se você entrar em qualquer livraria que se preze, for até a seção de clássicos e nas edições mais modernas dos grandes romancistas, como DICKENS e ELIOT, encontrar um anexo de notas de capítulo que detalham frases no texto retiradas de Shakespeare, da Bíblia e de poetas clássicos. A história da arte, de todas as artes, é de influência, palavras e imagens passadas através dos séculos, adaptadas, reformuladas e reinventadas por cada geração. Nesse aspecto, Morrissey é o artista consumado que aborda a música pop, da mesma forma com que Eliot abordava o romance. Como ele disse em 2006, “Eu sempre considerei que a grande mistura de todas as minhas influências havia surgido em mim como algo que era único o suficiente.”

Infelizmente, como consequência inevitável do hábito que Morrissey tem de se apropriar de outros textos, suas letras costumam ser superanalisadas, a ponto de alguns fãs e críticos usarem as semelhanças mais tênues entre suas palavras e as de outros como meio de atribuir fontes completamente falsas como

influência. Por mais confuso e divertido que possa ser imaginar se "HAIRDRESSER ON FIRE" tem alguma conexão com o romance de Joe Orton *The Boy Hairdresser* (não tem, a propósito), usando a mesma abordagem do tipo "dois e dois são cinco", em uma única palavra seria como acreditar que a mesma canção também deva seu título a "Fire" do *The Crazy World of Arthur Brown* ou, talvez, seja uma homenagem velada à dona do salão de CORONATION STREET, Audrey Roberts. A falta de bom senso e de preocupação cronológica já resultou em dezenas de bobagens parecidas, demais (e muito tolas) para serem mencionadas. Apesar de não haver mal em especular – e este livro está repleto de especulações –, é preciso tomar cuidado em todas essas afirmações para não turvar ainda mais as águas já poluídas dos estudos mozológicos. [159, 206, 435]

Phoenix, Pat, atriz nascida em Manchester mais conhecida pelo papel de Elsie Tanner em CORONATION STREET. Foi estrela de capa do single dos Smiths "SHAKESPEARE'S SISTER". Na época desse lançamento, no começo de 1985, Morrissey entrevistou Phoenix, na época com 61 anos, para a revista *Blitz*. "Elsie [Tanner] foi a primeira 'jovem revoltada' das telas", escreveu Morrissey em sua introdução. "Um furacão sem papas na língua, esperta, cheinha e inteligente, que usa vestidos baratos e apertados e sofre com sua pobreza severa. Defende seus filhos sem pai com intensidade, enquanto devora uma nevasca de maridos temporários nos projetos habitacionais deprimentes de Salford. Foi o talento dramático de Pat que conquistou para Elsie – como mãe, irmã e amante – o respeito de milhões de pessoas."

Durante a entrevista, Morrissey e Phoenix discutiram seu papel como prostituta em *A MULHER QUE PECOU*, sua herança irlandesa, o "estupro" de Manchester, Bette DAVIS, Anna MAGNANI, James DEAN (Phoenix trabalhou por um tempo sob o pseudônimo de Patricia Dean) e a vida além de *Coronation Street*, pois ela já havia deixado a novela. Morrissey mais tarde revelou que, no fim da entrevista, Phoenix disse a ele: "Você é uma pessoa muito infeliz."

“Fiquei congelado por um tempo”, explicou ele. “Acho que ela passou o tempo todo analisando o meu jeito de ser. Escutá-la por meia hora foi algo muito solene para mim, porque ela foi muito precisa. Parecia que naquele momento havia muito mais nela do que eu pensava existir – sua habilidade e capacidade de observação eram excelentes.”

Phoenix morreu de câncer de pulmão aos 62 anos, em setembro de 1986. Uma semana antes de sua morte, ela se casou com o ator Anthony Booth, que havia feito uma pequena participação em *A Mulher que Pecou*. Morrissey foi ao velório dela na Holy Name Church, em Manchester. Também estavam presentes o genro de Booth e futuro primeiro-ministro, Tony Blair. [146, 181, 290, 374]

“Please Help the Cause Against Loneliness” (Morrissey/Street), Sobra das sessões de gravação de *VIVA HATE*, de 1987, que foi posteriormente interpretada por Sandie SHAW. Foi um grito simples por afeto enterrado sob cartazes com os slogans de um falso protesto e a sonoridade de uma canção leve da Motown (não muito diferente de “I DON’T MIND IF YOU FORGET ME”). “Please Help the Cause” era um *vaudeville* pop simples e livre. Morrissey havia convidado Shaw para colaborar em *Viva Hate*, especificamente para cantar os vocais harmônicos na faixa, que depois foi descartada na primeira peneira entre diversas outras candidatas. Como consolo, ele sugeriu que Shaw pegasse a canção para si, o que ela fez, gravando-a em seu álbum de 1988, *Hello Angel*. “Não havia espaço suficiente [para a música no *Viva Hate*], e ela tinha ficado ‘congelada’”, explicou Morrissey. “Sandie a pegou e botou no forno de micro-ondas.”

Tirando a subida para um tom acima, a versão de Shaw foi idêntica à do protótipo de Morrissey, produzido por Street e com Andrew PARESI na bateria e Kevin ARMSTRONG na guitarra. Apesar de lançada como single em setembro de 1988, no ápice da mozmania e no rastro de *Viva Hate*, a versão de Shaw não conseguiu entrar para a parada, justificando a decisão inicial de Morrissey de cortá-la. No

clipe, Sandie Shaw dançava ao redor de uma série de celebridades recortadas em papelão, incluindo Morrissey de joelhos e com asas de anjo. Por coincidência, o lado B do single de Shaw foi "Lover of the Century", uma faixa escrita em parceria com o futuro parceiro musical de Morrissey Mark NEVIN. [25, 39, 203, 369]

"Please Please Please Let me Get What I Want"

(Morrissey/Marr), Lado B de "WILLIAM, IT WAS REALLY NOTHING" (1984).

"Como um soco bem rápido na cara": assim Morrissey descreveu essa faixa curta dos Smiths que resumia sua grandiosidade melancólica em um minuto e 50 segundos; um fio delicado de esperança desaparecendo suavemente em uma nevasca de desengano. Levando em conta que em entrevistas da época Morrissey falava de modo pessoal dos sucessos do grupo na parada naquele período como "bons tempos", "Please Please Please" parecia sua oração simples para que os bons tempos nunca terminassem, ainda que o desespero de seu apelo revelasse o medo do seu pessimismo nato.

Marr esboçou sua melodia folk pensando na namorada e futura esposa, Angie, e também se inspirou nas lembranças de infância da música favorita de seus pais, "The Answer to Everything", um lado B de Del Shannon em 1962. "Tentei captar a essência da melodia de Del Shannon em termos de seu mistério e seu sentido de anseio e desejo", diz ele. Seu arranjo final radiava um fim único e sensual, e os sussurros desejosos de Morrissey iam desaparecendo ao toque trêmulo de um bandolim, uma colaboração sem crédito do produtor John PORTER. O final repentino causou certa preocupação nos corredores da gravadora ROUGH TRADE. "Eles ficavam perguntando: 'Onde está o resto da música?'" , explicou Morrissey, que insistiu que "prolongá-la teria sido, na minha opinião, explicar o óbvio".

Morrissey, inicialmente, se arrependeu, dizendo que tê-la "escondido em um lado B era um pecado", o que não mais se justifica diante da estima duradoura entre fãs e críticos, que frequentemente a colocam entre uma das gravações mais sagradas dos Smiths. À exceção da colaboração de Sandie SHAW, a canção também foi a primeira faixa de Morrissey/Marr a ser interpretada por

outro artista, lançada em versão estendida de três minutos como um lado B do The Dream Academy, em 1985. “Todos a criticaram, e ela chegou ao 81o lugar, o que é quase um sucesso”, resmungou Morrissey, que gostou da versão deles o bastante para incluí-la nas fitas de intervalo dos shows dos Smiths. “Please Please Please” desde então se tornou uma das canções da banda mais usadas em trilhas sonoras de filmes, o que ocorreu pela primeira vez no filme *A Garota de Rosa Shocking (Pretty In Pink)*, de John Hughes, em 1986.

Apesar de ser uma canção muito simples, os Smiths não conseguiam apresentá-la bem em shows, o que só aconteceu com a chegada de Craig GANNON, em 1986. Sua presença finalmente liberou Marr para recriar na guitarra o final de bandolim. Desde então, tanto Morrissey quanto Marr têm tocado “Please Please Please” nos shows solo. Em junho de 2005, Marr a tocou com o The Healers no festival MELTDOWN de PATTI SMITH, no Royal Festival Hall, de Londres, apresentando-a como “uma canção *folk* do Norte”. Morrissey fez uma tentativa prematura de usá-la no show de abertura de sua turnê de 2002 nos Estados Unidos, mas só a pôs de volta no seu repertório de shows em 2006. Nessa versão, Morrissey fez uma correção sexualmente sugestiva na letra de “let me *have who* I want” (“deixe-me ter quem eu quiser”), acabando com grande parte da beleza original. [17, 19, 27, 144, 203]

Poço da Solidão, O (Well of Loneliness, The). Romance de 1928, de Radclyffe Hall. Famoso por ser considerado a “Bíblia do lesbianismo”, é um dos livros preferidos de Morrissey. Apesar de no livro não haver menção das palavras “lésbica” e “homossexual”, nem mesmo qualquer descrição clara de sexo gay, sua publicação original provocou um processo por obscenidade. A primeira causa alegada de ofensa foi a insinuação de que os homossexuais eram vítimas de uma sociedade sem sentimentos e que o amor entre eles era natural, não uma perversão incomum. O processo definiu que, ao defender a homossexualidade, o livro era moralmente corrupto e, pela lei, obsceno. Apenas depois da morte de Hall ele foi republicado no Reino Unido, em 1949.

O romance acompanha a história de Stephen Gordon, filha única de uma família abastada de Worcestershire que, por querer um menino, já havia escolhido um nome masculino para ela antes mesmo de seu nascimento. Stephen age como menino, demonstra interesse por esgrima e caça e desenvolve um relacionamento próximo com seu pai. Sua paixão inexplicável por uma criada da casa é um sinal inicial de que Stephen é, como posteriormente descreverá, uma "invertida" sexual. Secretamente, seu pai percebe a mesma coisa, mas ele morre em um acidente antes de conseguir conversar com ela ou com a mãe de Stephen, que se preocupa cada vez mais.

O restante do livro acompanha Stephen na fase adulta, quando ela aprende, da maneira mais difícil, "que o local mais solitário neste mundo é a terra de ninguém do sexo". Ela se apaixona perdidamente por uma americana casada que acaba contando sobre Stephen ao marido para impedir que ele descubra um caso extraconjugal que ela mantinha com outro homem. Para evitar um escândalo, Stephen é mandada para longe. Ela acaba se tornando uma escritora famosa em Londres, mas decide servir ao rei e à pátria quando a Primeira Guerra Mundial eclode, e entra para uma equipe feminina de resgate na França. Ali, ela conhece e começa um relacionamento com uma jovem e inocente galesa, Mary, que se une a Stephen em Paris depois da guerra. Com o tempo, Stephen se convence de que nunca conseguirá fazer Mary feliz, uma vez que, mesmo na alegre Paris, o mundo tem preconceito contra pessoas de seu tipo. Para complicar as coisas, Martin, um menino que havia cortejado Stephen na adolescência, retoma contato e se apaixona por Mary. Assumindo isso como um sinal de que ela e Mary não devem ficar juntas, Stephen realiza um grande ato de autossacrifício, dizendo a Mary que foi infiel com uma amiga lésbica das duas, sabendo que, assim, Mary procurará Martin para consolá-la e, por fim, terá "uma vida normal". As últimas páginas do livro são um apelo político feito pela magoada Stephen para Deus, mas, essencialmente, de Hall para a sociedade de modo geral, exigindo que os homossexuais sejam aceitos. "Aceite-nos, oh Deus, perante o mundo. Dê-nos o direito à nossa existência!"

É fácil entender por que Morrissey se referiu a *O Poço da Solidão* como um livro que gerou “grande paixão” dentro dele, não apenas como uma obra-prima de polêmica gay, mas por conta de seus temas centrais de ostracismo, martírio romântico e rejeição da definição sexual rígida (o terceiro sexo de Hall), endêmicos em sua própria maneira de escrever. Excetuando a diferença de duas letras, a coincidência do nome do protagonista com o seu acrescenta um simbolismo ainda maior, como observou o escritor Michael Bracewell, que citou um trecho de apresentação à foto promocional de Linder STERLING da turnê KILL UNCLE, de 1991, *Morrissey Shot*. O personagem andrógino de Stephen Gordon, assim como o de Radclyffe Hall, também guarda semelhanças com a pintora favorita de Morrissey, Hannah GLUCKSTEIN, que leu o livro alguns anos depois de sua publicação.

Morrissey citou Radclyffe Hall como uma de suas escritoras preferidas em diversas ocasiões. Apesar de ser mais conhecida por *O Poço da Solidão*, ela escreveu outros sete romances e diversos livros de poesia. Seu nome estranho é uma derivação de seu nome verdadeiro de família, Marguerite Radclyffe-Hall. Ela nasceu em 1880 e faleceu em 1943, aos 63 anos, e está enterrada no lado oeste do Highgate Cemetery, de Londres, perto do túmulo de outra das escritoras preferidas de Morrissey, George ELIOT, que foi enterrada ao leste. Uma placa no túmulo de Hall, dedicada a sua amante Una Troubridge, traz uma frase de Elizabeth Barrett Browning: “... and, if God choose, I shall but love thee better after death” (“...e, se Deus quiser, pode ser que eu ame você melhor depois da morte”). (Ver também A FAMÍLIA BARRETT.) [141, 154, 322, 377]

Pomfret, Steven, Guitarrista iniciante de Manchester que ficou amigo de Morrissey em 1977, e que mais tarde acompanharia Marr quando este foi até a casa de Morrissey sem ser chamado no verão de 1982, em uma ocasião histórica. Segundo o livro *THE SEVERED ALLIANCE*, que contou a história pela primeira vez, Pomfret havia ensaiado com outro guitarrista de Wythenshawe como ele, Billy DUFFY, e com Morrissey, que tinha 18 anos no outono de 1977, com o nome de Sulky Young, e, depois, The Tee-Shirts. Apesar de

Pomfret ter tentado compor com Morrissey, os ensaios não deram em nada. Duffy e Morrissey foram tocar com o THE NOSEBLEEDS na primavera seguinte. O jovem Marr também conheceria Pomfret, ou "Pommy", como ele o chamava, como integrante do grupo mais velho de Duffy, de colegas de Wythenshawe, que gostavam de The Stooges e NEW YORK DOLLS.

Em 1982, quando Marr decidiu que já tinha ouvido falar o bastante de Morrissey para tomar sua atitude, perguntou a Pomfret (o único amigo em comum disponível, agora que Duffy havia se mudado para Londres) se ele podia levá-lo à casa do cantor. O fato de Marr não estar sozinho quando apareceu na casa de Morrissey não costuma ser contado na mitologia dos Smiths, uma vez que Morrissey e Marr convenientemente deixaram de citar Pomfret nas vezes em que recontaram a história de como se conheceram. No entanto, Marr não nega a presença do Pomfret. "Pommy estava junto", confirma ele, "mas, assim que Morrissey apareceu na porta, Pommy recuou dois passos firmes, e isso foi uma das coisas que me fizeram falar tão depressa. Foi entusiasmo puro e simples".

Apesar de Pomfret ter tido a impressão de que também faria parte do grupo que Morrissey e Marr formassem, depois de alguns ensaios ele percebeu que não tocava guitarra muito bem e tomou a iniciativa de sair fora. Na formação dos Smiths, o papel de Pomfret foi o último elo, porém o mais essencial na corrente de Marr a Morrissey, uma ligação que começou com as histórias que ele escutara a respeito de Billy Duffy, e se desenvolveu sob os auspícios de Joe Moss e sua obsessão com LEIBER E STOLLER. Hipoteticamente, se Pomfret não estivesse por perto para apresentar os dois, a determinação de Marr certamente o teria levado a encontrar outra maneira – qualquer uma – de chegar a Morrissey. Felizmente, o amigo "Pommy" tornou o inevitável um pouco mais fácil. [17, 362]

Popcorn Venus, Estudo feminista de 1973 realizado por Marjorie Rosen, foi relacionado entre os livros preferidos de Morrissey no começo dos Smiths e uma influência em algumas de suas primeiras letras.

Com o subtítulo “Women, Movies & The American Dream” (“Mulheres, filmes e o sonho americano”), é uma história exaustivamente pesquisada e muito bem escrita por Rosen sobre as mulheres no cinema. O livro traça a representação delas na tela e seu impacto sociológico do final dos anos 1800 até o começo dos anos 1970. Com *FROM REVERENCE TO RAPE*, de Molly Haskell, publicado um ano depois, *Popcorn Venus* formou a base para uma teoria feminista do cinema. É importante registrar que Morrissey citaria as duas autoras e os dois livros como influências.

O texto de Rosen se refere a diversos filmes que ele usaria posteriormente para dar nome a canções – “THE HAND THAT ROCKS THE CRADLE”, “LITTLE MAN, WHAT NOW?”, “ANGEL, ANGEL, DOWN WE GO” – ainda que a ligação mais notável com os Smiths ocorra no Capítulo 21, “Flower Children”. Discutindo os filmes de jovens na praia nos anos 1960, Rosen escreve: “À primeira vista, esses garotos inocentes preciosos pareciam estar a mundos de distância dos modernos e agressivos *teenyboppers* ou dos *swingers* alienados que assistiriam a filmes pop. Na verdade, a diferença estaria nos níveis de impaciência quando perguntas não formuladas eram testadas: *Com que rapidez podemos ser recompensados? Quão cedo é 'agora'?* (*How immediately can we be gratified? How soon is now?*)”

Rosen também descreve a atriz Anita Ekberg “girando” (“reeling around the fountain”) em *A Doce Vida*, de Fellini, apesar de haver outras possíveis fontes líricas mais sutis no livro, seja no eco distante de “HANDSOME DEVIL” em “Who would subjugate whom? Who would crack the whip?” (“Quem dominaria quem? Quem bateria o chicote?”), seja na frase de Rosen do livro de 1973 *The Year of the Women* – “Mine eyes have seen the glory of the flame of women’s rage” (“Meus olhos já viram a glória da chama da ira das mulheres”) –, que pode ter tido influência em “THESE THINGS TAKE TIME”. Vale a pena dizer que todas essas frases, menos “HOW SOON IS NOW?”, têm relação com as primeiras letras dos Smiths escritas por Morrissey no período entre o outono de 1982 e a primavera de 1983, aumentando a probabilidade de *Popcorn Venus* ter sido uma fonte de inspiração favorita na época. Em outras partes, Rosen analisa muitos dos filmes preferidos de Morrissey, além de astros de filmes, desde *THE LEATHER*

BOYS e *TRÊS MULHERES NA INTIMIDADE* (que Rosen detesta) a James DEAN, Bette DAVIS e o astro de capa dos Smiths Joe DALLESANDRO. Ainda por cima, há até uma breve menção aos NEW YORK DOLLS. [166, 184, 363]

“Poppycocteau”, Verso curto escrito por Morrissey (escrito em “August/Winter Eighty-hate”) descrevendo uma cena cômica na qual ele é forçado a entregar a calça a dois marinheiros que o abordam perto de um clube noturno de Liverpool. Publicado pela primeira vez com a caligrafia de Morrissey no verso de um flexi-disc de “LONDON”, do álbum RANK (gratuito com a edição de setembro de 1988 da revista *Catalogue*), posteriormente foi incluído em *Peepholmism*, de Jo Slee. [374]

Porter, John (produtor dos Smiths 1983-87), O midas do som responsável por levar os Smiths às paradas de singles britânicas foi o produtor e músico John Porter. Nascido em Leeds, enquanto estudava em Newcastle, no fim dos anos 1960, conheceu Bryan Ferry, na época em que tocava guitarra em sua banda de R&B, The Gas Board. Porter se mudou para Londres no começo dos anos 1970, e foi morar na comunidade hippie perto de Portobello Road, onde começou uma amizade improvável com o ator e criminoso John BINDON. Enquanto isso, Ferry também já havia viajado para o sul para formar o ROXY MUSIC. Depois de dispensarem seu primeiro baixista, o colega de Gas Board Graham Simpson, Ferry levou Porter para tocar no segundo álbum do grupo, *For your Pleasure*, de 1973. Foi o começo de uma longa parceria com a turma do Roxy que o levou a trabalhar em diversos projetos solo nos anos seguintes, desde os primeiros quatro álbuns de Ferry ao *In Search of Eddie Riff*, de Andy Mackay; este, que recebeu seu nome em homenagem a um cantor obscuro de R&B dos anos 1950, também forneceria elementos para a arte de capas de Morrissey e daria a ele o

pseudônimo com que se registraria em hotéis no começo dos anos 1990.

Pouco antes dos Smiths, Porter tinha trabalhado com o Killing Joke e já havia se estabelecido como produtor de sessões de gravação para programas de rádio da BBC. Foi como produtor que ele conheceu os Smiths, no fim de agosto de 1983, em uma gravação para David Jensen, no momento em que o grupo finalizava seu disco de estreia com o produtor Troy TATE. Nas duas semanas seguintes, dúvidas em relação à qualidade das fitas de Tate fizeram com que Porter recebesse um pedido de Geoff Travis, da ROUGH TRADE, para remixá-las. O veredito de Porter selou o destino de Tate, ao informar a Travis que seria mais fácil começar de novo, conseguindo, assim, para si o trabalho de produtor dos Smiths pelos 12 meses seguintes.

“Na verdade, senti que éramos espíritos afins”, diz Porter sobre os Smiths. “Eu havia chegado a Londres, vindo do Norte, e era muito imaturo, não tinha ideia das coisas quando era mais jovem. Eu os reconheci como muito parecidos. Tinham acabado de chegar do Norte, e eles não faziam ideia das coisas. Mas fiquei impressionado com o talento de Johnny. Ele se tornou um irmão mais novo para mim.”

A importância do incentivo fraternal de Porter e da orientação técnica dada a Marr para o desenvolvimento musical dos Smiths não poderia ser maior. “Eu sempre tive a sensação de que John estava lá para apoiar Johnny”, comenta Mike Joyce. “Eles trabalhavam juntos perfeitamente bem, e, quando Johnny estava feliz, nos transmitia sua satisfação e inspiração. Johnny aprendeu muitas coisas que guardou durante anos. Houve montes de coisas pequenas e sutis que nunca teríamos feito sem a orientação de John Porter.”

Entre os principais legados de Porter estava a superposição de sons para criar a “Marrquestra”. “No começo, eles deixaram claro que não queriam outros instrumentos nos discos”, diz Porter. “Não permitiriam vocalistas de apoio nem nada do tipo. Mozzer foi claro em relação a isso, então foi um caso de ‘certo, qualquer som de que precisemos teremos de fazer com guitarras’. Então, eu e Johnny as ajustávamos, gravávamos pedacinhos. Nós nos divertíamos fumando

muita maconha e passando a noite em claro fazendo barulhos engraçados.”

Apesar de sua produção do álbum *THE SMITHS* de 1984 ter sido criticada, Porter é o primeiro a admitir os pontos negativos do disco, em parte por conta do pouco tempo e do baixo orçamento. Para sua decepção, ele nunca mais teria a chance de fazer um álbum com o grupo, apesar de ainda ter feito uma grande contribuição, registrando alguns de seus melhores momentos em 45 rpm.

“Acabamos criando uma fórmula para os singles”, explica. “Colocávamos introduções de guitarra porque eu era maluco por elas. Quando era moleque, comprava um disco com base na intensidade da introdução de guitarra. As pessoas tinham parado de fazer isso, por isso foi outra coisa que eu sugeri a Johnny. Tínhamos muitas outras convenções musicais. Não permitíamos, por exemplo, que nenhuma nota musical fosse mais alta do que a voz durante os versos, por isso havia um tipo de compensação nos refrões quando juntávamos várias levadas. Em “*WILLIAM, IT WAS REALLY NOTHING*”, já tínhamos ficado muito bons nessa fórmula, colocando várias partes de guitarra de trás para a frente, os pratos de trás para a frente, todas as coisas que usaríamos em todos os discos em algum momento, coisas que se tornaram marcas registradas. Às vezes, elas eram quase periféricas, mal dava para ouvi-las.”

Apesar de Morrissey ter afirmado em entrevista a uma rádio, em janeiro de 1984, que eles pretendiam manter Porter no álbum seguinte, não demorou para que o produtor percebesse que seu relacionamento próximo com Marr colocava em risco seu futuro a longo prazo com o grupo. Durante a gravação de “*HEAVEN KNOWS I’M MISERABLE NOW*” no estúdio *Fallout Shelter*, da *Island Records*, naquele mês de março, Morrissey começou a prestar atenção em um engenheiro que trabalhava lá, *Stephen STREET*. “Vi bem ali o que aconteceria”, diz Porter. “Acho que Mozzer estava começando a se ressentir por Johnny e eu termos nos tornado bons amigos... acho que ele não gostava daquilo. Percebi também que em *Stephen Street* ele via alguém que podia ser o *amigo dele*. O que era bastante justo.” O próprio *Street* concorda. “Eu acho que Johnny formou um relacionamento mais forte com *John Porter* do que

comigo. Eles definitivamente se entendiam muito bem e se uniram. Morrissey provavelmente sentia ciúmes daquilo.”

A química especial entre Marr e Porter chegou ao ápice criativo em “How SOON IS NOW?”. Naquela época, o aprendizado de estúdio de Marr estava completo e, a partir de então, os Smiths basicamente se autoproduziram sob a orientação de Street, com exceção dos últimos singles de Porter, “PANIC” e “ASK”. Para surpresa bem documentada de Porter, a segunda foi remixada por Steve LILLYWHITE sem que ele soubesse. Destino pior tiveram seus dois últimos lados A dos Smiths. “YOU JUST HAVEN’T EARNED IT YET, BABY” seria substituída como single por “SHOPLIFTERS OF THE WORLD UNITE”, enquanto sua versão de 1987 de “SHEILA TAKE A BOW” foi limada em favor de regravação com Stephen Street, que sampleou uma pequena parte de sua estrutura.

“Pensando bem, eu diria que fiquei mais desapontado do que qualquer outra coisa”, conclui Porter. “Senti que nunca consegui fazer um álbum direito com os Smiths porque aquele primeiro foi muito corrido. Eles estavam melhorando o tempo todo, mas eu não acho que chegamos a ser tão bons quanto podíamos ser. Tudo pareceu um ensaio para o grande álbum que nunca fizemos. Esse é meu único arrependimento. Mas eu entendi todas as babaquices. Afinal, é a indústria da música – merdas acontecem! Assim que uma banda faz sucesso, bem, o dinheiro muda tudo, como já disseram.” [12, 17, 18, 27, 28, 294, 431]

Posey, Sandy, Ver “I TAKE IT BACK”.

Pratt, Guy, Baixista de estúdio que, por um breve período, em junho e julho de 1986, ensaiou com os Smiths como candidato em potencial a substituto de Andy Rourke para a turnê na América do Norte naquele verão. Apesar de Rourke ainda estar no grupo, sua recente detenção em um caso envolvendo drogas em Oldham colocou em risco suas chances de conseguir um visto de trabalho para os Estados Unidos. Pratt foi apresentado por Marr, como um plano de emergência para garantir que a turnê rolasse mesmo se Rourke não conseguisse o visto.

Filho do ex-compositor e ator Mike Pratt, astro da série do fim dos anos 1960 *Randall and Hopkirk (Deceased)*, Pratt conheceu Marr quando o guitarrista foi contratado pelo cantor do ROXY MUSIC, Bryan Ferry, para tocar em "The Right Stuff", uma regravação de "MONEY CHANGES EVERYTHING", dos Smiths. Pratt, já membro da banda de Ferry, rapidamente se tornou amigo de Marr. Logo depois dessa sessão, com a indecisão ainda pairando sobre o visto de Rourke, Marr convidou Pratt para os ensaios em casa, não em estúdio, dos Smiths na Stanbridge Farm, área rural de Sussex, perto do aeroporto Gatwick.

Em sua autobiografia de 2007 *My Bass and other Animals*, Pratt pinta uma imagem extremamente sincera dos excessos do rock'n'roll a que ele e Marr se entregaram naquela época, relatando que o técnico de guitarra de Marr, Phil Powell, dirigia até Londres e voltava para comprar cocaína e ácido, além de contar que os Smiths gostavam de beber "um coquetel feito com conhaque e champanhe com um pouco de açúcar". Rourke estava ali para ensinar a Pratt as partes necessárias de baixo, enquanto o velho amigo de Marr, de Manchester, Andrew Berry transformou seus cabelos compridos em "um corte Billy FURY pós-moderno" para complementar a imagem dos Smiths. No fim das contas, Rourke conseguiu o visto, e o recém-chegado Pratt não foi necessário, o que talvez tenha sido bom, pois Morrissey não gostou dele desde o começo. "Eu acho que ele não foi com a minha cara desde o início", disse Pratt, que admite ter acabado com qualquer chance de simpatia quando, certa manhã, bateu muito cedo por engano à porta do cantor, acreditando ser o quarto de Marr, depois de passar a noite na farrá. Morrissey pegou o trem para Londres uma hora depois.

Foi uma pena Morrissey e Pratt nunca terem se dado muito bem, porque eles tinham algumas coisas em comum. Por conta da carreira de seu pai na televisão, na infância, Pratt costumava visitar os sets de *Man in a Suitcase* e *The Champions* (respectivamente com os astros de capa dos Smiths Richard BRADFORD e Alexandra BASTEDO). Ele também, por pouquíssimo tempo, tocou baixo com o ex-NEW YORK DOLL Sylvain Sylvain. Depois de sua não participação nos Smiths, Pratt voltou a trabalhar com Marr no álbum de Kirsty

MACCOLL de 1989, Kite, e em *Raise the Pressure*, álbum de 1996 do *Electronic*, depois se tornando baixista de turnê do Pink Floyd. [18, 28, 112, 352]

“Pregnant for the Last Time” (Morrissey/Nevin), Décimo single solo de Morrissey, lançado em julho de 1991, chegou ao 25o lugar na parada britânica. Foi sua tentativa mais explícita de gravar um disco completo de rockabilly (“não de rockabilly extremista”, disse ele, “apenas um tempero”). “Pregnant for the Last Time” é para a discografia solo de Morrissey o que “SHAKESPEARE’S SISTER” foi para os Smiths: um single que não fez parte de um álbum voltado para as primeiras vibrações do rock’n’roll, completamente diferente de tudo o que estava nas paradas da época. Exemplo arquetípico da singularidade de Morrissey como letrista pop, ela enfatizava os aspectos mundanos da gravidez a partir da experiência de uma mãe solteira de vários filhos cuja necessidade constante de ter “alguém novo” a colocou novamente no caminho da família. Em uma época em que as mães solteiras eram sempre atacadas pela imprensa de direita por serem mendigas do seguro social, “Pregnant for the Last Time” foi uma reparação maravilhosamente cômica: a menção da revista *The People’s Friend* na sala de espera do consultório médico, os desejos irracionais por “batata com creme” e a abertura muito original, mencionando “lapelas com baba de bebê”.

Quando Mark Nevin enviou a Morrissey uma demo bruta da música, ele imediatamente recebeu uma carta de resposta entusiasmada. “Deu certo de novo!”, escreveu Morrissey. “Estou assoviando, estalando os dedos e dançando.” Sua gravação dela foi um fardo para o cantor – e a única faixa salva da tentativa, em dezembro de 1990, de produzir um minialbum de inspiração rockabilly com os novos músicos Boz BOORER, Jonny BRIDGWOOD e Alain WHYTE. Este participou da sessão não como guitarrista, mas como “gaitista”, apesar de sua parte ter sido cortada da master de “Pregnant for the Last Time”. Nevin e Andrew PARESI também participaram da faixa, mas, na época de seu lançamento, eles já estariam fora da banda de Morrissey. Sempre uma loucura nos

shows, uma versão frenética apareceu posteriormente no 12 polegadas de "WE HATE IT WHEN OUR FRIENDS BECOME SUCCESSFUL".

Apesar de a *NME* tê-la agraciado entusiasticamente com o prêmio "Single da semana", a canção costuma ser ignorada em críticas à produção solo de Morrissey, e até mesmo ele se referiu a ela como "bem fraquinha". Porém, ao contrário disso, "Pregnant for the Last Time" mostra Morrissey em seu momento mais gloriosamente enigmático, juntando *Up the Junction*, de Nell Dunn, à melodia de "Be Bop a Lula", de Gene Vincent, um momento fugaz de criatividade pop gomalinada. [4, 15, 22, 25, 194, 437]

prêmios, Até hoje, o prêmio de música de maior prestígio recebido por Morrissey foi um Ivor Novello por Excelente Contribuição à Música Britânica, da PRS (Performing Rights Society). Morrissey participou da cerimônia no Grosvenor House Hotel, em Londres, no dia 28 de maio de 1998, na qual Anthony NEWLEY lhe entregou um troféu. Em seu discurso, ele agradeceu a "John Marr de Wythenshawe por me colocar onde estou hoje... o que traz a pergunta: 'Onde estou?'"'. Quando um jornalista da MTV perguntou a ele o que o trouxe àquele evento, o cantor respondeu: "O ônibus 138 vindo da Streatham Hill."

Entre os outros prêmios, estão "Melhor Compositor", pela revista *Q*, em 1994, um "Inspiration Award", da Silver Clef, em 2004, e o "Icon Award", no mesmo ano, da revista *MOJO*. Ele foi nomeado duas vezes para o Brit Award por "Melhor Artista Britânico Solo do Sexo Masculino", em 1995 (por VAUXHALL AND I) e 2005 (por YOU ARE THE QUARRY). Ele perdeu nas duas ocasiões, e seus comentários criticando os organizadores – de que "vocês nunca me verão no Brits" – provavelmente acabaram com qualquer esperança de ele vencer no futuro. A única indicação de Morrissey ao Grammy americano até hoje foi por "Melhor Álbum Alternativo", em 1993, por YOUR ARSENAL.

O número modesto de prêmios na estante de Morrissey provavelmente tem menos importância para o cantor do que o raro Linda McCARTNEY Memorial Award que ele recebeu da PETA no aniversário de 25 anos da instituição, em 2005. Em dezembro de

2006, ele também chegou perto de receber o título de maior “Ícone Vivo” da Grã-Bretanha, no programa de artes The Culture Show, da BBC2, derrotando Paul McCartney, mas ficando em segundo lugar, atrás do repórter e naturalista Sir David Attenborough. Infelizmente, ao ser derrotado por conta da contribuição de Attenborough ao conservacionismo, à história natural e à conscientização do meio ambiente, Morrissey não foi um bom perdedor, e acusou Sir David de hipocrisia por ser um zoólogo que comia carne. [68, 444]

Presley, Elvis, O incontestável Rei do Rock’n’roll, astro de capa do single dos Smiths “SHOPLIFTERS OF THE WORLD UNITE” e uma das principais influências musicais de Morrissey.

Durante a explosão do rock’n’roll britânico do fim dos anos 1950, diversos cantores se denominaram “o Elvis inglês”, de Cliff Richard a Billy FURY. Mas pode-se dizer, talvez sem total segurança, que o verdadeiro herdeiro do título de “Elvis inglês” apareceu apenas nos anos 1980, com a chegada de Morrissey. Há muitas semelhanças com Presley: os dois tinham raízes na classe trabalhadora, um relacionamento próximo com a mãe e, claro, uma combinação resplandecente de topete e costeletas. Há elementos ainda mais fundamentais. A estreia de Presley na RCA VICTOR, “Heartbreak Hotel”, pode ser vista como uma escritura sagrada mozzariana que, com sua parábola simples de rejeição amorosa e solidão suicida, estabeleceu uma estrutura para toda a futura obra lírica dos Smiths.

Em contraste com as referências sutis e às vezes obscuras a alguns de seus outros ídolos, as homenagens de Morrissey a Elvis quase sempre foram muito explícitas, começando em 1985 com o *cover* que os Smiths fizeram de “(MARIE’S THE NAME) HIS LATEST FLAME”, em um medley ao vivo com a música deles, influenciada por Elvis, “RUSHOLME RUFFIANS”. Marr também citou as primeiras gravações de rockabilly de Presley pela Sun Records como um guia consciente para sua guitarra em “IS IT REALLY SO STRANGE?”, que ficava a uma palavra do *cover* que Elvis fez em 1957 da canção “Is it so Strange?”, de Faron Young.

A capa de “Shoplifters” (1987) mostrava a primeira fotografia oficial de divulgação de Presley, feita logo depois que assinou com a

Sun, em meados dos anos 1950. As especulações de que Morrissey havia escolhido a imagem de propósito para destacar a leve semelhança dele com o jovem Elvis foram intensificadas por uma sessão de fotos para a revista *Record Mirror*, na qual ele tentou recriar a mesma com olhos bem delineados por maquiagem, mas acabou ficando parecido, como ele disse, “com um cafetão”. Havia, também, uma referência mais sutil a Elvis no single anterior dos Smiths, “Ask”, no qual o trocadilho “Are you loathsome tonight?” (com *loathsome*, repugnante, no lugar de *lonesome*, solitário) foi gravado no fim do vinil.

No que se tornou a última sessão de gravação dos Smiths em maio de 1987, o grupo tentou mais um *cover* de Elvis, “A FOOL SUCH AS I”, 1o lugar na parada britânica na semana em que Morrissey nasceu, em maio de 1959. Alguns meses antes, ele falou para a *NME* sobre o seu amor por Elvis. “Já apareceu alguma voz mais maravilhosa?”, perguntou Morrissey, admitindo também que ele adorava o “look de couro, mesmo que eu não consiga vestir algo que tenha caminhado pelos campos”. Ele citou como uma de suas músicas favoritas “Don’t”, de 1956, escrita por LEIBER E STOLLER (“A intensidade é tamanha que certamente não se pode escutar essa música sem se casar com a própria mãe”), mas desdenhou da canção “Polk Salad Annie”, de 1970 (“com todo o seu clima gracioso de um livro de orações largado”). O fato de Morrissey ter se referido a *O Bacana do Volante*, de 1968, como um de seus filmes preferidos também merece consideração como uma influência na faixa homônima de VAUXHALL AND I, de 1994.

O espectro de Elvis ainda paira sobre a carreira de Morrissey pós-Smiths, principalmente nos shows. Além das eventuais músicas de Elvis em suas fitas de intervalo – de “I Need your Love Tonight” (lado B de “A Fool Such as I”) à furiosa “Tiger Man” – outra imagem do começo da carreira de Elvis foi usada como pano de fundo da turnê de 1992 de YOUR ARSENAL. Enquanto excursionava pela América Latina no ano 2000, Morrissey adotou uma réplica sintética do já mencionado “look de couro” usado por Presley no programa de 1968 *Comeback Special*. As letras luminosas que formavam o nome “MORRISSEY” no palco da turnê de 2004 de YOU ARE THE QUARRY

foram outra homenagem palpável ao icônico logo “ELVIS” no mesmo estilo.

Conforme o tempo passa, a admiração de Morrissey por Presley parece aumentar. Deixando de lado a estética visual, é a voz marcante de Elvis que continua a encantá-lo, quase certamente a maior da história da música popular e o motivo pelo qual Morrissey coloca Elvis entre seus “três reis” sagrados, ao lado de FRANK SINATRA e dos NEW YORK DOLLS. [52, 69, 150, 225, 240]

“Pretty Girls Make Graves” (Morrissey/ Marr), Do álbum THE SMITHS (1984). É um conto amargo de Morrissey sobre sua perda da “fé na feminilidade” (“faith in womanhood”). “Pretty Girls Make Graves” foi um de seus registros mais explícitos sobre o fracasso sexual. A cena: um lugar no litoral, não especificado. A protagonista: uma mulher sexualmente voraz que não para de pressioná-lo para sucumbir a seus desejos carnis. A tragédia: o desconforto dele, que acaba por levar a mulher para os braços de outro amante, mais desejoso e disposto. Moral da história: a conclusão triste de ter sido maltratado pela natureza.

Um dos versos finais pode ter sido inspirado por uma frase no filme de Dirk BOGARDE *MEU PASSADO ME CONDENA* (“nature played me a dirty trick” – “a natureza jogou sujo comigo”), enquanto a crucial “I’m not the Man you Think I Am” teve origem em um dos singles dos anos 1960 preferidos de Morrissey, “I’VE BEEN A BAD, BAD BOY”, de Paul Jones. O título em si aparece no romance autobiográfico de Jack Kerouac de 1958, *The Dharma Bums*, no qual o alterego do autor, Ray Smith, discute seu celibato, descrevendo que, sempre que via uma moça bonita, ele lembrava a si mesmo de que “garotas bonitas levam ao túmulo” (“pretty girls make graves”).

Foi uma das últimas canções escritas para o disco de estreia deles, um protótipo estranhamente medieval gravado com o produtor Troy TATE no verão de 1983, marcado por um ritmo galopante e pela violoncelista convidada Audrey Riley, que deixou ainda mais sombrio o toque melancólico de Marr. Essa versão foi lançada em 1987 como lado B do penúltimo single dos Smiths, “I STARTED SOMETHING I COULDN’T FINISH”. Em sua forma final, “Pretty Girls Make Graves”

assumiu um tempo mais regular, mesmo com o distúrbio dos esporádicos uivos de agonia de Morrissey. Assim como na versão de Tate, a convidada Annalisa JABLONSKA fez o irônico “Oh, really?”. A atmosfera relaxante final em que Morrissey repete as frases de abertura de “HAND IN GLOVE” ficou ainda melhor graças ao produtor John PORTER, que transformou os acordes improvisados de Marr em uma tapeçaria sonora mais organizada.

De acordo com o designer da capa, Jo Slee, Morrissey queria que a canção fosse o terceiro single do grupo no lugar de “WHAT DIFFERENCE DOES IT MAKE?” – um conceito ousado, apesar de comercialmente desastroso, que felizmente nunca se tornou realidade. Com “THESE THINGS TAKE TIME” e “MISERABLE LIE”, do mesmo disco, “Pretty Girls Make Graves” ganhou ainda mais destaque por consolidar na imprensa sua imagem de um jovem marcado por alguns acontecimentos calamitosos e que agora procurava refúgio NO CELIBATO. [17, 27, 329, 559]

processo (Joyce X Morrissey e Marr), Sujando o legado até então imaculado dos Smiths, o processo de 1996, aberto – e vencido – pelo baterista Mike Joyce, contestava sua participação nos lucros do grupo contra Morrissey e Johnny Marr. A decisão favorável a Joyce foi especialmente prejudicial a Morrissey, que passaria a década seguinte contestando o veredito. A recusa do cantor em reembolsar Joyce de acordo com a decisão judicial também precipitou sua decisão de trocar o Reino Unido pelos Estados Unidos, fora da jurisdição do tribunal. As consequências emocionais ruins do caso continuam a assombrar os Smiths, e ainda são um assunto extremamente delicado entre os envolvidos, principalmente para Morrissey, que continua a negar o veredito e a acusar Joyce sempre que lhe fazem perguntas sobre o caso em entrevistas.

Os fatos do processo civil (não criminal) são explicados a seguir. O objetivo de Joyce era questionar sua participação nos lucros líquidos da SMITHDOM Ltd, uma empresa aberta no início de 1984 para a qual toda a renda do grupo era direcionada, à exceção da renda obtida com direitos autorais e de publicação das canções (o que só cabia a Morrissey e a Marr). O processo dele partia da premissa de que,

como havia quatro membros no Smiths, de acordo com a Lei de Sociedades de 1890, ele tinha direito a uma participação igualitária de 25%. A defesa de Morrissey e de Marr afirmava que, ao longo de toda a história do grupo, Joyce e Rourke haviam concordado, verbalmente, em aceitar uma participação de apenas 10%.

O motivo pelo qual o juiz decidiu em favor de Joyce foi porque não foi firmado nenhum contrato por escrito estipulando essa suposta divisão 40-40-10-10. Conforme a decisão do tribunal, Morrissey e Marr não conseguiram “[refutar] a *presunção* (meu grifo) de legitimidade contida na seção 24 da Lei de Sociedades”. Ou seja, Joyce não precisou provar que ele tinha direito a 25%, mas Morrissey e Marr precisavam provar que ele *havia* concordado com uma participação de menos de 25%. Consequentemente, sem evidências por escrito para apoiar os dois, a lei automaticamente pesou a favor do baterista, por “presunção de legitimidade”. Subsequentemente, Marr descreveria o fato de ele e Morrissey não terem feito um acordo formal com os quatro membros como o maior erro dos Smiths. “É o único arrependimento que tenho”, disse ele em 2004. “A falha de não termos assinado embaixo do acordado. Um de nós pensou que estávamos sendo espertos em não fazer o contrato, e isso acabou estourando na cara de todo mundo.”

O processo por lucros devidos foi depois da separação deles, em 1987; durante o julgamento, o fim oficial do grupo foi estabelecido no dia 31 de maio de 1987, o momento em que a “parceria foi desfeita”. Um ano depois do rompimento, Joyce, Rourke e Craig GANNON deram início a ações judiciais contra Morrissey e Marr contestando sua participação nos lucros (ou pagamentos pendentes, no caso de Gannon). Estranhamente, todos os três ainda estavam brigando na justiça contra Morrissey quando foram recontratados para fazer parte da banda de apoio dele no verão de 1988, para o show em WOLVERHAMPTON e a gravação dos singles “THE LAST OF THE FAMOUS INTERNATIONAL PLAYBOYS” e “INTERESTING DRUG”. Em março de 1989, Joyce e Gannon deixaram Morrissey. Ambos se recusavam a retirar o processo, e isso tornava a permanência deles na banda insustentável. “O que eu acho especialmente horrível é o fato de Joyce ter iniciado o processo no fim dos anos 1980 [e então]

trabalhado comigo por um tempo, período no qual ele não mencionou o caso. Quando eu disse que não queria mais trabalhar com ele, [Joyce] reativou o caso.”

Apenas Andy Rourke, que precisava de dinheiro e que se casaria em breve, aceitou a oferta de Morrissey e fechou um acordo fora dos tribunais de cerca de £83 mil. Isso garantiu a ele permanência na banda como baterista e a parceria em algumas canções, o que durou mais um ano, até o cantor não precisar mais do serviço dele nessas áreas. Gannon conseguiu vencer o processo contra Morrissey e Marr, em 1999, e recebeu £42 mil. Enquanto isso, Joyce teve de esperar mais sete anos até sua ação finalmente ser julgada. Nesse ínterim, no início dos anos 1990, o grande ressentimento de Morrissey em relação a seus diversos processos (Stephen STREET também havia dado início a uma ação judicial contra o cantor) começou a transbordar em suas entrevistas. Entre seus comentários mais maldosos a respeito do sucesso dos Smiths, estava sua declaração de 1992, na qual dizia que eles apenas tiveram “sorte”, sugerindo que “se Andy Rourke e Mike Joyce tivessem trabalhado com outro cantor, eles não teriam passado do shopping center Salford”.

Joyce, posteriormente, contou uma história surpreendente de que, pouco depois do comentário a respeito do “shopping center”, ele encontrou o cantor perto de sua casa, em Altrincham, Greater Manchester, aproximadamente em 1993, e acabou “levando-o para beber uma”. Quando o baterista tocou com cuidado no assunto do processo, parece que Morrissey preferiu mudar deliberadamente de assunto. Se a versão de Joyce for verdadeira, isso significa que, ou Morrissey conseguiu temporariamente deixar de lado sua preocupação com o processo pelos velhos tempos, ou ele ainda precisava encarar a consequência da atitude de Joyce com a seriedade necessária. Apenas em novembro de 1995 o cantor e Marr tentaram evitar levar o caso ao tribunal, formalmente admitindo que havia ocorrido um acordo de parceria entre os quatro membros da banda. Eles sugeriram um acordo em que pagariam £273 mil a Joyce por sua participação, que ainda foi acrescido de 10%. “Ele queria mais”, diria Morrissey depois no tribunal, [e] eu achei o fato de ele

tentar me processar extremamente injusto". Sem querer abrir mão do pedido original de 25%, Joyce manteve o processo.

No dia 2 de dezembro de 1996, segunda-feira, no Tribunal Superior da Corte Real de Justiça, na rua Strand, no centro de Londres, os quatro ex-integrantes da banda voltaram a se encontrar sob o mesmo teto pela primeira vez em mais de nove anos para a abertura da audiência. De acordo com Joyce, apesar do dinheiro em jogo, a atmosfera entre os quatro antes de entrarem no tribunal foi de surreal descontração. "Foi esquisito", diz ele. "Não foi uma situação de troca de olhares acusadores, mas de cumprimentos entre todos. Estranhamente simpática. Quando fomos chamados ao tribunal, Morrissey caminhou na minha frente. Ele fez aquela brincadeira de abrir a porta para alguém e então fingir que deixaria que ela batesse em meu rosto. Ele sorria de modo esquisito. Talvez porque ele não acreditasse que perderia." Foi no primeiro dia que o advogado de defesa de Joyce, Nigel Davis, observou que Morrissey tratava Joyce e Rourke como "meros músicos de estúdio, substituíveis com a mesma facilidade com que são trocadas as peças de um cortador de grama". Em muitos relatos subsequentes ao caso, a frase seria erroneamente atribuída a Morrissey. Em 2002, o cantor disse: "Eu nunca disse isso... mas concordo com a frase."

Dependia da equipe de defesa de Ian Mill (para Morrissey) e de Robert Englehart (para Marr) convencer o Juiz John Weeks de que Joyce havia concordado com o acordo especificado de 10% de lucro, excluindo ganhos com composições e publicações. O argumento de Morrissey e Marr se baseava em grande parte apenas em depoimentos, e eles citaram diversos momentos em que Joyce de algum modo discutiu ou contestou sua participação de 10%, confirmando que ele compreendia o aspecto financeiro de seu trabalho. Da defesa deles surgiram revelações surpreendentes, entre elas a de que supostamente, em 1986, Joyce havia perguntado a Morrissey se ele podia obter 25% de lucro assumindo o posto de empresário do grupo. No entanto, o ponto crucial do acordo 40-40-10-10 girava em torno de um acidente durante a produção do disco THE SMITHS no estúdio Pluto, em Manchester, em outubro de 1983. Após um interrogatório, ficou claro que Morrissey havia ameaçado

deixar o grupo, a menos que Marr convencesse Rourke e Joyce a aceitarem 10% de participação. Marr, supostamente, informou sobre a situação a Rourke e Joyce, dizendo que ele também pensava em sair do grupo por causa da exigência de Morrissey. Para impedirem a saída de Marr e salvarem Os Smiths, Rourke e Joyce concordaram com a divisão de lucros estipulada por Morrissey de 10%. Infelizmente, em nenhum momento durante as reuniões subsequentes com os advogados e contadores da ROUGH TRADE Morrissey ou Marr formalizaram a divisão 40-40-10-10 em um documento assinado.

De modo parecido, a defesa deles também se baseou no relato de outro caso ocorrido durante a produção de STRANGEWAYS, HERE WE COME no The Wool Hall, perto de Bath, na primavera de 1987. Quando o novo advogado do grupo, Patrick Savage, da empresa O. J. Kilkenny & Co., visitou o The Wool Hall para uma reunião de negócios com Morrissey e Marr, ele teria conversado com Rourke e Joyce na cozinha do estúdio. Savage afirmou ter perguntado a Rourke, na presença de Joyce, qual porcentagem eles recebiam. Rourke supostamente disse "Recebemos 10%", e Joyce não disse nada para contradizer a afirmação. Rourke e Joyce negaram que essa conversa tenha ocorrido e o juiz não deu crédito à história de Savage.

No quarto dia de julgamento, 5 de dezembro, quinta-feira, Morrissey deu seu depoimento. Sua reação às perguntas do advogado de Joyce – não colaborando, agindo de modo estranho e ofensivo (dizendo ao advogado "[suas perguntas] demoram demais") – custou caro a ele. Quando o veredito foi dado, até mesmo o advogado dele admitiu que o cantor havia "ultrapassado o limite da arrogância". Na audiência de recurso de 1998, a conclusão foi de que "o sr. Morrissey foi um litigante que caiu na armadilha comum de considerar o processo como uma obrigação, ou algo que daria a ele a oportunidade de travar uma guerra de palavras com quem o interrogou. Como muitos processos famosos demonstraram, por mais inteligente e talentoso que seja o acusado, a base na qual o processo ocorre é tão desigual que ele se torna inevitavelmente

pior. Ao interpretar de modo errado o seu papel, o sr. Morrissey claramente perdeu a compreensão do juiz.”

As semelhanças entre seu processo e o de seu ídolo, Oscar WILDE, não passariam despercebidas por Morrissey, e é razoável sugerir que, assim como Wilde, ele tenha considerado seu desempenho no banco dos réus literalmente assim: como uma atuação em uma disputa psicológica de inteligências para uma plateia. Depois do julgamento, Andy Rourke fez uma análise surpreendentemente compreensiva do comportamento do cantor. “Ele se posicionou de forma ruim no tribunal”, disse Rourke. “Ele simplesmente se mostrou como Morrissey, mas, para um juiz, tal atitude provavelmente é truculenta. Não acho que ele se ajudou. Foi uma situação difícil, mas penso que ele considerou mais difícil do que todos nós.”

O caso foi encerrado no dia 10 de dezembro, terça-feira, com um resumo do advogado de defesa de Marr, enfatizando que seu cliente “havia passado a imagem de pessoa muito decente e honesta – de escrúpulos – que não ia enganar seus amigos. O tribunal compreendeu que Michael Joyce e Andy Rourke aceitaram, desde o começo, o fato de que Morrissey e Marr receberiam mais do que eles”. No dia seguinte, 11 de dezembro, quarta-feira, o juiz John Weeks leu o extenso veredito em favor de Joyce. Morrissey não apareceu no tribunal para escutar o valor a ser pago, estimado em um milhão e duzentos e cinquenta mil libras, além das despesas legais. Marr compareceu e, de acordo com a *The Times*, saiu do tribunal aparentando “choque, palidez e recusou-se a comentar”.

Weeks considerou Joyce e Rourke “sinceros e honestos, não sofisticados intelectual e financeiramente, nem conscientes”. Marr foi analisado por Weeks como “uma pessoa mais envolvida, mais razoável e provavelmente o mais inteligente dos quatro, mas me pareceu disposto a enfeitar suas provas a um ponto menos crível”. Weeks reservou sua análise mais dura de personalidade ao cantor ausente, dizendo os três adjetivos que dominariam toda a cobertura da imprensa a respeito do caso e aquela que se tornaria uma frase muito repetida por diversos difamadores: “Morrissey foi mais complicado e não considerou uma experiência fácil, tampouco

agradável dar provas”, afirmou Weeks. “Ele foi traiçoeiro, truculento e desonesto quando seus interesses estavam em jogo.”

Morrissey imediatamente deu uma declaração, expressando sua decepção e surpresa com o veredito, “especialmente pelo peso das provas contra a afirmação de Mike Joyce... analisarei os termos do julgamento com meus advogados para verificar possíveis recursos”. Posteriormente, ele disse que, “na semana seguinte, a palavra ‘truculento’ foi pintada na porta da casa de minha mãe”. Em janeiro de 1997, um mês depois da audiência, Morrissey retornou ao estúdio para gravar o disco *MALADJUSTED*, extravasando parte de sua indignação na controversa faixa “SORROW WILL COME IN THE END”. Ao promover o álbum mais tarde naquele mesmo ano, ele soltou a primeira de muitas frases maldosas a respeito da vitória de Joyce e do tratamento recebido por ele do sistema judiciário britânico. “Foi um julgamento presidido por um juiz que não tinha qualquer conhecimento a respeito da indústria da música”, afirmou ele. “Era preciso que alguém explicasse a ele o que era o *TOP OF THE POPS*. A questão era ‘Pegue o Mozzer. Leve-o ao banco dos réus e dê uma enquadrada nele’. As palavras de Weeks poderiam ter acabado com a minha vida. Mas ele quis fazer aquilo por saber que a imprensa estava escrevendo sobre o caso, e todos os juízes querem ser famosos. Faz com que eu tenha a impressão de que, se você tiver que encarar um juiz ou se tiver que se sentar no banco dos réus, o melhor que tem a fazer é mentir. Não se importe em dizer a verdade.”

“O julgamento foi uma história resumida da vida dos Smiths”, ruminou ele. “Mike, falando constantemente, sem nada dizer. Andy, incapaz de se lembrar do próprio nome. Johnny tentando agradar a todos e, conseqüentemente, não conseguindo agradar a ninguém. E Morrissey sob o holofote cegante no meio, sendo sugado. ‘Como você ousa ser bem-sucedido? Como ousa seguir em frente?’ Para mim, os Smiths eram uma coisa bonita, e Johnny saiu, e Mike a destruiu... Foi como ver um acidente aéreo. E eu olhava para o rosto de Johnny, depois para o rosto de Mike e Andy, e pensava: ‘A vida provavelmente não pode ser muito mais triste que isso.’”

Seu desespero foi piorado em novembro de 1998, quando seu apelo contra a decisão – Marr não contestou – foi rejeitado. Além de manter o veredito original em favor de Joyce, o juiz recusou-se a aceitar a apelação do novo advogado de Morrissey, Murray Rosen, de que a descrição de Weeks, usando as palavras “traíçoeiro, truculento e desonesto”, foi “um ataque gratuito e não autorizado ao caráter”. A decepção de Morrissey tornou-se uma teoria de conspiração paranoica. “Precisamos levar em conta que esse juiz [Weeks] é um Senhor da Caça, [e] eu mesmo já disse coisas sobre isso antes”, declarou ele. “[Ele] obviamente havia analisado a minha personalidade, e disseram a ele que eu havia escrito a respeito de THATCHER e da Rainha. É possível que Thatcher o tenha indicado.” Weeks viria em segundo lugar na lista de desafetos de Morrissey, perdendo a primeira posição apenas para Joyce. O cantor descreveu o juiz como “[a] face do mal humano”, e insistiu: “Se eu conseguisse alguém para examinar as palavras dele e o caso, acredito que ele seria substituído.”

Depois de seu recurso ter sido recusado pela Câmara dos Lordes, Morrissey afirmou ter reclamado com o primeiro-ministro Tony Blair (que não ficou interessado) e, mais estranho ainda, com a Rainha (aparentemente “muito bacana”). Em 2002, ele anunciou os planos de recorrer na Corte Europeia de Direitos Humanos. Apesar de Marr, desde então, ter pagado sua metade do devido a Joyce (“Ele acompanhou os meus recursos e, ao ver que eles tinham sido recusados, fez um acordo”, afirmou Morrissey), sete anos depois do veredito, Morrissey ainda não havia pagado. Ao se mudar para os Estados Unidos, ele garantiu não ter mais nenhuma propriedade em seu nome que poderia ser penhorada pelos advogados de Joyce ainda no caso. De acordo com Morrissey, Joyce retaliou, tentando bloquear a casa da mãe de Morrissey e também a de sua irmã. “O juiz não explicou a Joyce como ele poderia receber o dinheiro”, comentou ele. “Como todos os contratos estavam sempre com Morrissey e Marr, nenhuma empresa reconhecerá Joyce, por isso ele está emitindo ordens judiciais a torto e a direito. Ele esteve na porta de todos os shows que eu fiz recentemente, tentando receber o dinheiro. Ele é uma pessoa muito má e tem perseguido a minha

mãe, meus sobrinhos e minha irmã, mas ele se mostra ao público como uma pessoa sofrida e que foi posta de lado.”

Em 2003, Joyce tentou processar Morrissey com a Lei de Insolvência, mas aparentemente abandonou o caso. Na época em que este livro foi escrito, a posição legal entre Morrissey e Joyce continuava estagnada. “Joyce vai continuar com isso pelo resto da vida, um problema para todos que fazem parte de meu convívio”, disse o cantor, em 2003. “Isso o define agora, a vida dele é assim. E permite que ele continue a ser parte de minha história. Isso virou uma grande farsa; só existe uma vítima, e essa vítima sou eu”.

A questão do processo acabou com qualquer resto de esperança que pudesse existir de uma reunião dos Smiths. Além da óbvia impossibilidade de Morrissey e Joyce voltarem a subir juntos ao palco, o caso também desgastou o relacionamento entre o cantor e Marr. Morrissey acusou seu ex-parceiro de não apoiá-lo diante da imprensa depois dos comentários do juiz Weeks. “As críticas a mim foram impiedosas”, explicou ele. “[Mas] Johnny nunca as negou. Ele não se posicionou e disse: ‘Não, Morrissey não é traiçoeiro, truculento e desonesto.’ Ele poderia ter batido de frente com Joyce. Por esses motivos, houve certo distanciamento.”

A amizade de longa data de Marr com Rourke também foi afetada pelo caso, mas, felizmente, em 2005, as feridas já estavam suficientemente cicatrizadas para que os dois retomassem contato. Melhor ainda, ao contrário do maior medo de Morrissey, de que as atitudes de Joyce tivessem “estragado tudo”, e apesar das ansiedades de Marr em relação “à indústria da negatividade” que encheu as matérias a respeito do grupo até o começo dos anos 2000, o caso nos tribunais não conseguiu apagar o brilho deles. Conforme o tempo passa, ainda que o conflito entre Morrissey e Joyce dure para sempre, as questões antigas de negócios se tornam cada vez menos importantes, fracas e desinteressantes para uma plateia moderna, a quem o bater do martelo de um juiz é apenas um barulhinho perto da música sublime, voraz e atormentada dos Smiths. [53, 74, 79, 86, 88, 110, 114, 115, 143, 151, 154, 191, 194, 226, 248, 403, 405, 410, 411]

processo de criação (letra e música de Morrissey), Enquanto, nos últimos anos, principalmente, Morrissey tem relutado cada vez mais em discutir o sentido específico de canções, ele sempre foi muito receptivo para falar sobre os métodos que usa para compô-las.

Morrissey sempre disse que escreve e canta, “persistentemente” desde a infância, e fazia melodias vocais quando era pequeno. “Eu cantava todas as noites”, lembrou ele, “e os vizinhos reclamavam porque eu era obcecado por cantar. Tinha obsessão pela melodia vocal – e ainda tenho. Assim, tem sido a ocupação da minha vida toda.”

É importante dizer que, à exceção das letras, grande parte da criatividade de Morrissey está em sua fixação inata pelas melodias vocais; uma qualidade que às vezes se perde em avaliações críticas que se preocupam totalmente com a originalidade das palavras, e não com o canto melódico igualmente original. A parceria Morrissey/Marr, apesar de dividida como palavras/música era, na prática, palavras e melodias vocais/música. Muito antes de trabalhar com Marr, Morrissey escrevia canções “só com melodias nebulosas porque eu não sabia tocar instrumentos”. Esse detalhe é confirmado pela declaração do empresário do BUZZCOCKS e associado da ROUGH TRADE Richard Boon, que lembra ter escutado uma demo solo de Morrissey aproximadamente em 1980, com uma versão a capela de “THE HAND THAT ROCKS THE CRADLE” com a própria melodia dele. Como ele disse no começo dos Smiths: “Eu também penso em melodias vocais que costumam ser completamente diferentes das melodias musicais reais que Johnny cria. Então, eu sempre tive uma cabeça muito musical, por assim dizer.”

“É importante para mim que os versos sempre fiquem suaves e sem asperezas”, explicou ele. “Sempre imagino as pessoas cantando a música em casa, no chuveiro, na banheira, e sempre gosto de fazer melodias muito alegres. A melodia vocal para mim é muito, muito importante. Porque as pessoas escutam a melodia mesmo sem saber a letra e, se a melodia as atrai, então elas ouvirão a letra.”

Apesar de Morrissey e Marr terem começado a compor “frente a frente”, e continuariam a fazer isso de vez em quando ao longo da

história dos Smiths, eles rapidamente estabeleceram um método que definiu a carreira toda de Morrissey. Marr colocava sua música em uma fita e a entregava a Morrissey, que se trancava em um quarto e “começava a murmurar”. Como ele explicou, certa vez, “tudo acontece com a entrega de uma fita”.

“Eu só pego o básico de uma faixa de fundo e grito com ela por alguns dias”, explicou Morrissey. “Vejo onde as sílabas param e vejo como as palavras se equilibram. De repente, a letra se forma, e uma configuração se apresenta. Eu nunca faço jams e quase nunca ensaio. Só tenho sorte porque o que quer que eu faça sempre vira música.”

Uma das características resultantes do método da fita é a despreocupação de Morrissey em seguir uma forte estrutura convencional. Parceiros musicais como Stephen STREET e Mark NEVIN sempre se surpreendiam, ou ficavam confusos, ao verem que as melodias que eles tinham composto com o que consideravam mudanças óbvias de verso/refrão eram ignoradas quando Morrissey transformava a melodia original do refrão na ponte, ou a seção do verso em seu refrão, às vezes retirando segmentos inteiros que julgava desnecessários. Um bom exemplo é dado por “HALF A PERSON”, de Marr; se você acompanhar a melodia de fundo de Marr, vai perceber que Morrissey continua cantando uma melodia diferente do refrão (a parte do “I like it here”), mesmo quando Marr volta para a seção original do verso.

“Eu prefiro uma abordagem completamente purista a tudo”, disse Morrissey, certa vez. “O que eu faço é tão precioso e tão puro que, como alguém já disse, se tocar, tudo se desfaz. A banda e eu discutimos a estrutura e a identidade geral de como a música será, mas a forma com que as gravações são feitas é um mistério para mim... é um momento altamente intenso e valioso. Se ele não existir nos três primeiros takes, nunca existirá. Eu faço três, no máximo. É uma demonstração, uma limpeza e uma explosão. Não posso perder essa espontaneidade.”

É outro erro comum, por parte dos críticos, confundir o interesse de Morrissey pelos livros com intelectualismo arrogante. Mas, como ele insistia em dizer no começo dos Smiths, “[minhas] palavras são

básicas porque eu não quero que ninguém perca o que estou dizendo. Letras intelectuais ou obscuras não servem para nada... Minhas letras são obscuras apenas no aspecto de não serem iguais às outras, retiradas de um manual de compor músicas. Elas não seguem a regra desse livro à risca, por isso você nunca vai me escutar cantando 'Oh baby, baby, yeah!'. Minha única prioridade é usar as frases e as palavras de um modo que não foi feito antes". Morrissey tem muito orgulho de apresentar o que ele chama de "uma nova linguagem ao pop", seja com "charming", "handsome", "coma", "shoplifter", "bigmouth", "suedehead", ou até mesmo "ouija board".

Durante a maior parte de sua vida, Morrissey reuniu suas ideias e cuidou de suas letras com os tradicionais papel e caneta. "Eu rabisco as coisas em centenas de cadernos e tenho enormes caixas de papel de rascunho que uso", explicou ele. "O título vem primeiro, e a melodia vocal se cria sozinha."

Em termos de inspiração temática, no começo dos Smiths, ele admitiu que quase todas as canções que escrevia eram, de certo modo, autobiográficas. "Elas têm que ser", disse Morrissey. "Não posso escrever sobre coisas que nunca senti nem vivi." Ele descreveria o processo como "muito natural" e, ao mesmo tempo, "muito solto". "Eu me proponho a analisar o tipo de coisa que as pessoas têm dificuldade de dizer no dia a dia", explicou ele. "Acreditava que era possível simplesmente usar uma voz bem natural e dizer: é assim que me sinto, é isto o que quero, é sobre isto que estou pensando. As pessoas, no dia a dia, têm dificuldade para dizer que estão infelizes, elas não conseguem dizer essas coisas. A linguagem se constitui quase totalmente de gíria da moda hoje em dia, por isso, quando alguém diz algo muito direto na letra, ocorre uma revolução moderna. As pessoas conseguem se comunicar com formigas no espaço, mas não conseguem dizer que são infelizes."

Possivelmente como resultado de anos de investigações intensas da imprensa a respeito do nível de autobiografia envolvido em suas letras, ultimamente, Morrissey tem dificultado tal análise, dizendo que, mesmo quando usa a palavra "eu" em uma canção, na verdade

quer dizer “nós”. Ele também tem descrito suas canções como “partes de conversas” e frequentemente lança mão de “escutar a conversa alheia” como uma de suas fontes principais. “É incrível o que se aprende esperando na fila para pagar um suco”. As águas da autobiografia ficam ainda mais turvas com a apropriação frequente de frases de cinema, literatura e até da própria música pop. “Existe muita coisa enterrada no passado que podemos roubar”, admitiu ele. “Os recursos são ilimitados.” (Ver também PLÁGIO.) [17, 19, 411, 424, 425, 436, 454, 468, 477, 480]

Prokofiev, Sergei, Compositor russo do século XX, cuja dramática “Dança dos Cavaleiros”, do balé de 1935 *Romeu e Julieta*, foi usada como música de entrada dos Smiths na maioria dos shows de sua carreira.

No balé original, baseado na peça de Shakespeare, a música acompanha o baile de máscaras na residência dos Capuletos, onde Romeu e Julieta se apaixonam: a mesma canção às vezes é chamada de “Montagues e Capuletos” ou “Marcha dos Capuletos”. Os Smiths usaram a canção de Prokofiev como música de entrada no Gloucester Leisure Centre no dia 24 de setembro de 1984, substituindo o tema anterior “Love of the Loved”, de Cilla BLACK. “Dança dos Cavaleiros” foi usada como introdução em todos os shows desde então, incluindo o último, o show da turnê de outono de 1986 pelo Reino Unido, no Free Trade Hall, de Manchester, no dia 30 de outubro. No show final deles na Brixton Academy, de 12 de dezembro de 1982, eles entraram no palco ao som do sample do filme *A MULHER QUE PECOU* de “TAKE ME BACK TO DEAR OLD BLIGHTY”.

Morrissey nunca explicou os motivos para escolher a composição de Prokofiev, mas pode ser que ele tenha se inspirado ao ouvi-la durante os créditos de abertura ao filme de 1979 *CALÍGULA* (citado na canção “HEAVEN KNOWS I’M MISERABLE NOW”). A versão específica usada pelos Smiths, ouvida brevemente no começo de RANK, foi uma gravação de 1982 da Orquestra da Filadélfia, regida por Riccardo Muti.

Proust, Marcel, Autor francês do começo do século XX, mais conhecido por sua obra em sete volumes chamada *Em Busca do Tempo Perdido*, a respeito de um homem que come um bolinho e, por causa disso, sofre 3.000 páginas de lembranças. No dia 13 de março de 1988, Morrissey se uniu à banda de seu amigo Howard DEVOTO, Luxuria, no palco do Kentish Town and Country Club, de Londres (que mais tarde foi rebatizado como The Forum), e leu um trecho da tradução para o inglês do segundo volume de Proust, *À Sombra das Raparigas em Flor*, no começo da canção "Mlle". Sua participação não anunciada de um minuto – apresentada por Devoto da seguinte maneira: "Senhoras e senhores, Marcel Proust!" – marcou sua primeira participação em um show desde a última apresentação dos Smiths na Brixton Academy, 15 meses antes. Morrissey leu o seguinte trecho do Capítulo Quatro, traduzido por C. K. Scott-Moncrieff: "Esses poucos passos da varanda ao quarto de Albertine, esses poucos passos que ninguém mais poderia interromper, os dei com prazer, com prudência, como se tivesse mergulhado em um novo e desconhecido elemento, como se, ao seguir adiante, lentamente estivesse me embrenhando na felicidade e, ao mesmo tempo, com um sentimento estranho de onipotência, de enfim tomar posse de uma herança que me pertencera desde sempre." [220]

"Public Image, The" (Morrissey/Boorer), Lado B de "I HAVE FORGIVEN JESUS" (2004). Resgatada das gravações de outono de 2003 no Hook End para o disco YOU ARE THE QUARRY como um single final, "The Public Image" pareceu confirmar o comentário de Cathal SMYTH a este autor de que "Morrissey não existe como pessoa fora de sua carreira". Confessando ser 5% ser humano e 95% "imagem", Morrissey alerta seus críticos de que seu corpo de pele delicada não tolera críticas com facilidade. Especialmente curiosa foi sua referência a uma paixão antiga por uma mulher e sua confissão sincera de que um de seus maiores erros tinha sido tentar "me passar por ser humano", uma profunda inversão de sua famosa declaração em "How SOON IS NOW?". A música que acompanha sua

letra – uma inalação delicada de harpa e piano, expirando em um crescendo grandioso – tinha drama com força o suficiente para prender durante seus cinco minutos de duração. [36]

q

Queen is Dead, The, Terceiro álbum dos Smiths, lançado em junho de 1986, chegou ao 2o lugar da parada britânica. Astro de capa: Alain DELON. Faixas: "THE QUEEN IS DEAD", "FRANKLY, MR. SHANKLY", "I KNOW IT'S OVER", "NEVER HAD NO ONE EVER", "CEMETRY GATES", "BIGMOUTH STRIKES AGAIN", "THE BOY WITH THE THORN IN HIS SIDE", "VICAR IN A TUTU", "THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT", "SOME GIRLS ARE BIGGER THAN OTHERS". Produzido por Morrissey e Marr.

Normalmente considerado o melhor disco dos Smiths, *The Queen is Dead* tem sido, graças a era banal de infundáveis enquetes na imprensa a respeito de Top 100 e clássicos de todos os tempos, elevado a um nível perigosamente simbólico, à custa dos outros trabalhos do grupo. É importante registrar que nem Morrissey nem Marr o consideram uma obra de arte, como o cantor disse claramente em 1994: "The Queen is Dead não é a nossa obra-prima. Eu sei. Eu estava presente. Eu servi os sanduíches." Marr é igualmente cauteloso em sua avaliação: "Quando os Smiths se separaram, ele não era o meu disco preferido", diz. "Não que fosse aquele de que eu menos gostava, mas sentia que havíamos feito álbuns melhores." Na verdade, todos os quatro ex-Smiths concordam que o quarto e último disco, *STRANGWAYS, HERE WE COME*, é o melhor.

Dito isso, *The Queen is Dead* foi o disco com o qual os Smiths tiveram maior impacto sobre seu público em rápido crescimento, além de seus colegas e a imprensa, com uma força autoritária maior do que antes. Ao resenhar o disco para o *Melody Maker*, o jornalista Nick Kent fez a profecia mais acertada quando o elogiou como "o álbum que a história, no tempo certo, mostrará ser o trabalho-chave que obrigará a oposição filisteia a baixar suas defesas e a abraçar os Smiths como a única voz verdadeiramente vital dos anos 1980". *The Queen is Dead* também seria o último disco com o qual os Smiths sairiam em turnê, e as lembranças nostálgicas desses shows desempenharam um certo papel em sua canonização. Se não é o

melhor em termos gerais, por conveniência, é o disco que mais bem representa os Smiths no contexto de sua era cultural e do clima social geral na Grã-Bretanha dos anos 1980. Por esses motivos, *The Queen is Dead* tornou-se mais um emblema que um disco.

A produção de *The Queen is Dead*, dos primeiros esboços musicais ao lançamento, cobre um período de 18 meses. Os Smiths estavam apenas terminando o segundo álbum, *MEAT IS MURDER*, em dezembro de 1984, quando Marr começou a gravar demos de novas ideias, e uma delas floresceu muitos meses depois, se tornando "Never Had No One Ever". Mas as verdadeiras sementes de *The Queen is Dead* foram plantadas quando, depois de passarem o último ano em Londres, Marr instigou um retorno do grupo à região de Manchester naquele mesmo inverno. Morrissey se estabeleceu no bairro de Hale, e Marr comprou uma casa no vizinho, Bowdon. Esta estava predestinada a se tornar a sede dos Smiths pelo restante da carreira. É ali – lugar a que Mike Joyce, que alugou uma casa pequena no mesmo quarteirão, se refere como "o Brill Building de Johnny" – que grande parte de *The Queen is Dead* foi escrita.

"Eu acho que sabíamos, inconscientemente, que tínhamos que nos fechar do mundo", diz Marr. "Em Londres, quando não estávamos no estúdio ou na estrada, tudo ficava meio voltado para a *NME*. Estávamos cercados pela gravadora o tempo todo, pessoas bacanas, mas que se penduravam em nós e nos atrasavam. Ficávamos todos isolados em apartamentos, sem lugar para sair juntos, por isso comprei um lugar ali onde pudéssemos nos encontrar e, criativamente falando, tudo entrou nos eixos. Era tudo muito insular. Levantamos acampamento, voltamos para Manchester e nos tornamos incrivelmente cidadãos de Manchester de novo. Ainda mais, se é que isso é possível."

Na primavera de 1985, os Smiths embarcaram em uma turnê extensa pelo Reino Unido para promover *Meat is Murder*. O sempre econômico Marr normalmente usava as passagens de som para ensaiar riffs e melodias que havia composto na estrada: fitas daquela época mostram que os singles "The Boy with the Thorn in his Side", "Bigmouth Strikes Again" e outros rascunhos instrumentais menos reconhecíveis (possíveis precursores de "Some Girls are

"Bigger than Others" e do lado B "RUBBER RING") foram feitos durante esse período. Depois da primeira turnê do grupo pelos Estados Unidos, em junho, os Smiths voltaram para Manchester onde, ao longo do verão, Morrissey e Marr continuaram escrevendo. Como Morrissey já contou, uma história famosa, as bases de três das dez faixas do disco – "Frankly, Mr. Shankly", "I Know it's Over" e "There is a Light that Never Goes out" – foram compostas pelos dois juntos, em uma noite.

Enquanto a dinâmica criativa e intuitiva entre Morrissey e Marr continuava a prosperar e a se intensificar, a mesma coisa não podia ser dita a respeito da trajetória comercial dos Smiths. Apesar de Meat is Murder ter sido para eles o primeiro álbum (e único) a chegar ao 1o lugar, nas paradas de singles – a vitrine do pop – eles estavam rapidamente perdendo a preferência. A relançada "How SOON IS NOW?" daquela primavera e a surpresa idiossincrática que não chegou a entrar no disco "SHAKESPEARE'S SISTER" não tinham alcançado o Top 20. Morrissey culpou a ROUGH TRADE, acusando-a de promoção inadequada. Quando o single atrasado de Meat is Murder, de julho, "THAT JOKE ISN'T FUNNY ANYMORE", não conseguiu nem mesmo chegar ao Top 40, as piores suspeitas dele se confirmaram. "Morrissey chamou a minha atenção para diversos problemas com a Rough Trade e com o fato de não termos entrado nas paradas", relembra Marr. "Não foi assustador, mas foi um pouco de incompetência. Coisas básicas como distribuição, produção insuficiente de discos, poucos cartazes... Eles realmente erraram algumas vezes. Mas, nos bastidores, havia problemas mais sérios. O negócio estava indo mal, por isso tentamos fazer algo a respeito."

Sem um empresário, foi Marr, de 21 anos, que assumiu a maior parte da administração financeira e legal do período crítico da carreira. Durante a gravação de The Queen is Dead, essas responsabilidades, unidas às de compositor, arranjador e coprodutor, comprometeram o bem-estar físico e mental de Marr. A situação piorou quando Morrissey e Marr foram convencidos por, de acordo com o cantor, um "advogado tubarão" de que eles estavam na posição de sair da Rough Trade. "Ele não era muito bacana", relata Marr. "Ele causou muitos sentimentos ruins entre nós e a gravadora.

Basicamente, ele nos convenceu de que estávamos sem contrato e que eles teriam de refazê-lo ou poderíamos assinar com outra empresa. O que se revelou estar errado.”

As intenções de Morrissey em relação à Rough Trade foram expostas muito claramente em “Frankly, Mr. Shankly”, uma carta de demissão velada ao chefe da gravadora, Geoff Travis, entre várias faixas que os Smiths produziram em uma sessão preliminar do álbum no estúdio RAK, em Londres, em setembro de 1985. Com “Bigmouth Strikes Again”, a sessão no RAK entrou em The Queen is Dead, estabelecendo a estrutura de “There is a Light”, uma “I Know it’s Over” instrumental e um primeiro take com vocal espectral de “Never Had no One Ever”. Conforme as partes se preparavam para a batalha jurídica que estava por vir, a gravação foi interrompida temporariamente para uma turnê curta pela Escócia para promover o quarto single daquele ano, “The Boy with the Thorn in his Side”. A cruzada pela Caledônia dos Smiths se estendeu de Ayrshire às Ilhas Shetland, onde, como Rourke diz: “Eu acredito que fomos o primeiro grupo a se apresentar ao vivo ali desde os druidas.” Foi um acontecimento tão grande que o jornal da ilha foi mandado para tirar uma foto de nós”, afirma Marr. “Eu só me lembro de um cara que provavelmente na semana anterior fotografava pés de alface premiados perguntando se podia tirar uma foto com todos nós em uma pose de highlanders. Nós quatro espalhados aos quatro ventos.”

Apesar do que Marr considerou “um clima de comemoração” na turnê escocesa, quando os Smiths recomeçaram a gravar naquele inverno no Jacobs, um estúdio residencial perto de Farnham, os estresses da tentativa brusca de sair da Rough Trade e a falta constante de um empresário se tornaram um peso muito grande, que inconscientemente teve certa influência na atmosfera sombria do disco.

“O clima estava pesado, estranho”, explica Marr. “A música e a composição das músicas entre Morrissey e mim, isso sempre foi ótimo. Não posso explicar com palavras. Não foram apenas alguns dos melhores momentos que eu passei, mas alguns dos melhores momentos que existiram. Foi todo o resto. Influências externas, todo

o lance dos negócios. Eu tinha de dar telefonemas para conseguir uma van porque não tínhamos um empresário, tinha de me reunir com o advogado, às vezes sozinho na sala de controle, onde tinha que dispensar todo mundo. Isso aconteceu algumas vezes e quebrava o ritmo da música no dia, que era tudo o que mais me importava no mundo. Ser tirado da música de repente para conversar com advogados era uma piada. Esse tipo de problema foi demais, não dava para aguentar.”

Isolados no Jacobs de outubro a novembro, as peças principais de *The Queen is Dead* foram se encaixando entre visitas inesperadas do advogado, além de outras interrupções de natureza mais cômica. “Chegamos ao estúdio, certo dia, e vimos uma caixa enorme de vinho”, relembra Joyce. “Pensamos ‘Que ótimo!’, mas então nos disseram: ‘Tirem suas mãos daí. Esse vinho é do Status Quo, eles estão no estúdio ao lado.’ Ficou óbvio que eles estavam em uma missão.”

“Eu me lembro de uma tarde de sexta-feira”, acrescenta Marr, “e Rick Parfitt [guitarrista do Quo] estava caminhando em minha direção com óculos Ray-Ban caindo do rosto, uma garrafa de champanhe na mão e um cigarro quebrado no canto da boca. Passamos o fim de semana fora, e a primeira coisa que vi quando voltamos no domingo à noite foi Rick Parfitt com os óculos no mesmo ângulo, provavelmente uma outra garrafa de champanhe na mão, mas ainda com o cigarro quebrado na boca. Ele devia ter passado o tempo todo dando de encontro com as paredes”.

Finalizado um pouco antes do Natal de 1985, *The Queen is Dead* devia ter sido lançado em fevereiro do ano seguinte, exatamente um ano depois de *Meat is Murder*. Mas, por terem irritado a Rough Trade com seus subterfúgios legais mal orientados, a gravadora se recusou a agendar o lançamento sem que eles chegassem a um acordo. Desesperado, Marr chegou a tentar “roubar” as fitas de estúdio de Jacobs. Foi de carro à noite de Manchester até Farnham, mas não conseguiu convencer os donos a entregar o material sem pagamento. Depois de terem dolorosamente esculpido o disco mais exigente até então, os Smiths se viram na situação maluca de não conseguirem lançá-lo.

Os meses seguintes seriam os mais dramáticos na carreira do grupo até a separação. Em fevereiro de 1986, sem nada para promover e com o problema contratual ainda sem solução, os Smiths realizaram uma miniturnê pela Irlanda, onde o problema até então pessoal de Rourke com drogas começou a se manifestar no palco. Quando retornaram para Manchester, Rourke chegou ao fundo do poço ao ser preso em uma operação policial de combate às drogas e, por um breve período, foi oficialmente dispensado dos Smiths (ver o verbete ROURKE para conhecer todos os detalhes). Nesse ínterim, Marr contratou o guitarrista ex-membro do Bluebells/Aztec Camera, Craig GANNON, não para substituir Rourke, mas para compor o som ao vivo do grupo como "segunda guitarra". Rourke, reabilitado, foi readmitido no fim de abril. Algumas semanas depois, no dia 20 de maio de 1986, o público viu o revitalizado grupo de cinco membros no *Whistle Test*, da BBC2. Com a aparência e o som melhores do que nunca, eles apresentaram pela primeira vez "Bigmouth Strikes Again", o single de "retorno" para antecipar o álbum e que marcou o fim da briga deles com a Rough Trade.

The Queen is Dead foi lançado no dia 16 de junho. Como era esperado, a grande imprensa tradicionalista imediatamente se ressentiu. O membro conservador do parlamento Teddy Taylor era um exemplo dos ofendidos com o ataque implícito do título e pediu no jornal *Sun* sua proibição. "Nunca pensei que as pessoas fossem considerar o título ofensivo", disse Morrissey com timidez. Os fãs e seus críticos, por outro lado, receberam o material com fervor (infelizmente, ele não alcançou o número um, impedido por *So*, de Peter Gabriel). Apesar de, ou talvez por causa das limitações psicológicas que pesaram sobre a gravação, o álbum finalizado ultrapassou os precedentes existentes dos Smiths como o trabalho mais corajoso, triste, engraçado, bonito, forte e dramático de todos, expondo as facetas da criatividade musical e ideológica de Morrissey e de Marr em sucintos 37 minutos. "Eu vejo que ele compreende praticamente todos os aspectos da banda", concorda Marr. "Fico feliz com isso porque éramos multifacetados, apesar de ainda sermos tachados apenas de melancólicos. The Queen is Dead representa nosso lado progressivo. Definitivamente, ele capta aquele lado

'noturno' dos Smiths. Mas, apesar de ter sido aclamado na época, sempre achei perigoso me acomodar. Minha compulsão, sempre, foi seguir em frente."

Se os Smiths já eram o grupo mais importante na Grã-Bretanha, depois de *The Queen is Dead* eles estavam prontos e com o potencial de se tornarem o maior. Nos meses seguintes, eles voltariam para as paradas de single com os sucessos "PANIC" e "ASK", que entraram no Top 20, provocando cenas até então desconhecidas de histeria do público nas últimas turnês pela América do Norte e Inglaterra. Quando foi anunciado, no fim do outono, que os Smiths logo deixariam a Rough Trade para fechar um novo contrato com a EMI, a entrada deles entre os grandes do pop mundial parecia mais provável que nunca. Mas assim como *The Queen is Dead* foi um novo começo, que levou o grupo a territórios não explorados de sucesso e reconhecimento comercial, ele logo marcou o começo do fim dos Smiths. Ao longo do ano seguinte, os mesmos negócios e ansiedades que haviam colorido a produção do álbum se multiplicariam proporcionalmente ao aumento de sua popularidade. Isso desgastou a relação de Morrissey e Marr, a ponto de causar a ruptura.

Quanto ao disco em si, deixando de lado qualquer avaliação comparativa, *The Queen is Dead* é por méritos próprios um álbum incrível em todos os aspectos: o poder espantoso e o sentimento anárquico da faixa-título; o humor rasgado de "Frankly, Mr. Shankly" e "Vicar in a Tutu"; a dor de "I Know it's Over" elevada ao cubo em "Never Had no One Ever"; o madrigal wildiano de "Cemetery Gates"; a extremamente maliciosa "Bigmouth Strikes Again"; o charme sincero de "The Boy with the Thorn in his Side"; o desejo de morte romântica de "There is a Light that Never Goes out"; e a frase surpreendente de "Some Girls are Bigger than Others". Entre elas, brilham várias das obras mais iluminadas de Morrissey e Marr. Independentemente do consenso crítico, os que acreditam que *The Queen is Dead* realmente é o melhor disco dos Smiths têm muita munição a seu dispor para provar isso. [12, 14, 17, 18, 27, 28, 38, 50, 112, 154, 206, 374]

"Queen is Dead, The" (Morrissey/Marr), Do álbum *THE QUEEN IS DEAD* (1986). Todo grande grupo de rock'n'roll tem um sucesso incomparável durante o qual, nos shows, os gritos dos fãs chegam a se sobrepôr à música. Um épico no qual ultrapassa as normas e, ao fazer isso, cristaliza em um único momento toda sua audácia e individualidade. Para os BEATLES, foi "A Day in the Life". Para os ROLLING STONES, "Sympathy for the Devil". Para o The Who, "Won't Get Fooled Again".

Para os Smiths, foi "The Queen is Dead". Ainda que seja errado dizer que ela é a faixa essencial dos Smiths – uma honra reservada à balada "LAST NIGHT I DREAMT THAT SOMEBODY LOVED ME", que é mais representativa do repertório deles como um todo – é a faixa dos Smiths na qual eles provaram ser o maior e mais original grupo de sua época. Além de sua ferocidade musical destruir o clichê que apontava os Smiths como uma "bandinha indie" fraca e sem novidade, lyricamente, ela chegou a novos ápices de insurgência, humor e emoção. "The Queen is Dead", magnífico discurso de Morrissey sobre os rumos da nação, foi, em termos políticos, a canção mais oportuna que os Smiths já gravaram.

Esse eco fantasmagórico de uma Inglaterra idílica de outrora – a canção da Primeira Guerra Mundial "TAKE ME BACK TO DEAR OLD BLIGHTY" reproduzida por Cicely Courtneidge no filme de 1962 *A MULHER QUE PECOU* – atua como um prelúdio irônico para o discurso de despedida de Morrissey à "dear old Blighty" ("velha e amada Grã-Bretanha") que não existe mais. Em seu lugar, ele descreve uma casca profanada de sua antiga importância imperial: a terra devastada de THATCHER de meados dos anos 1980 cheia de carniceros meio mortos cujo único consolo é o álcool, o clero corrupto ou as drogas pesadas vendidas por criminosos pré-púberes. Apesar de não ser muito percebido, o gemido inicial de Morrissey de "by land, by sea" ("por terra, por mar") destaca seu desespero para fugir do ambiente por qualquer meio necessário.

Na essência dessa crítica à Grã-Bretanha existe um ataque condenatório cômico, mas cruel à monarquia. Depois de ter mostrado o traseiro para sua majestade em "NOWHERE FAST", em "The Queen is Dead", Morrissey primeiro revela suas fantasias traiçoeiras

de vê-la pendurada na forca, e então se coloca no lugar do invasor real do Palácio de Buckingham Michael Fagan. Em julho de 1982, o irlandês desempregado conseguiu burlar a segurança ineficiente e entrou no quarto da Rainha; ela e Fagan conversaram por dez minutos até ele ser preso pela polícia armada. Destacando a oportunidade perdida por Fagan de se tornar um assassino real, Morrissey imagina a si mesmo na mesma cena, armado com uma ferramenta enferrujada para amassar o cérebro dela (e “uma esponja” para limpar a sujeira) e, logo em seguida, inicia uma conversa absurda a respeito de suas habilidades de cantor. Só esses versos já são um exemplo reluzente da criatividade sem igual de Morrissey como letrista, misturando diatribes políticas cheias de desprezo com uma pantomina hilariante.

“Eu não quis atacar a monarquia de modo vulgar”, explicou Morrissey, “mas acho que, conforme o tempo passa, aquela felicidade que tínhamos lentamente desaparece e é substituída por algo totalmente cinza e totalmente entristecedor. A ideia da monarquia e da Rainha da Inglaterra está sendo reforçada e transformada em algo mais útil do que de fato é... quando se pensa na pouca ajuda que eles dão às pessoas. Eles nunca, em nenhuma circunstância, dizem algo útil a respeito do mundo ou das vidas das pessoas. Tudo mais parece uma piada, uma piada absurda. Não acreditamos em duendes, por que devemos acreditar na Rainha?”

O mais curioso do que o que Marr chama de os “muitos níveis diferentes” da canção são suas entrelinhas obscuras: a imagem escandalosa de um Príncipe Charles travestido, o horror fingido de Morrissey ao perceber que há “uma rainha velha” (“some old queen”) em sua árvore genealógica e a letra escondida – que não está impressa no encarte do disco – reconhecendo que as antigas “mentiras a respeito de maquiagem e cabelo comprido” (“lies about make-up and long hair”) ainda existem. Também há o título em si, de um capítulo do romance de Hubert Selby Jr. *Last Exit to Brooklyn*, de 1966, que no lançamento foi vítima de diversos processos por obscenidade devido a seu conteúdo explícito. É importante destacar que “The Queen is Dead” de Selby Jr. fala sobre um transexual chamado Georgette. Quando Morrissey enviou a arte de capa para a

ROUGH TRADE, ele brincou dizendo que o título se referia à “morte de uma rainha de mentira... sim, é autobiográfico”.

O brilho de “The Queen is Dead” está no fato de ser um réquiem intenso de uma nação arruinada, uma rejeição clara à monarquia e talvez até uma ode secreta ao transexualismo. Pode-se dizer que o inesquecível verso final da canção resume toda a temática das letras de Morrissey em poucas palavras: “Life is very long, when you are lonely” (“A vida é muito longa quando se está solitário”).

Para Marr, foi a melhor letra de seu parceiro: “Todos os aspectos de tudo o que Morrissey estava fazendo nos Smiths estão ali”, afirma ele. “Também foi a primeira vez em que pareceu que ele não estava apenas cantando uma canção, mas sobrepondo a voz em camadas com todos aqueles efeitos fantasmagóricos. Deu ao álbum todo uma qualidade assombrada, estranha.”

Sem dúvida, ela está entre os trabalhos mais extravagantes e originais do cantor. A única fonte identificável da letra é um elo muito vago com o filme *O MUNDO FABULOSO DE BILLY LIAR*. Este foi uma influência notável em Morrissey durante toda a produção do álbum e tem uma frase parecida: “Let’s go for a walk, where it’s quiet” (“Vamos dar uma volta, onde está tranquilo”).

Marr recebeu apenas o título da canção com antecedência, e viu “The Queen is Dead” como uma oportunidade de “calar” os críticos e escrever “uma faixa que fosse tão boa quanto a de qualquer outra banda de rock’n’roll que eu já tinha visto”. Pensando em termos amplos sobre os astros do rock da contracultura dos anos 1960, o MC5, Marr tirou mais influência rítmica específica de “I Can’t Stand it”, do The Velvet Underground, uma sobra de estúdio inédita de 1969 na coletânea recém-lançada na época VU. “Aquele trabalho dos Velvets foi um grande disco para mim na época”, confirma ele. “Mas a ideia toda de ‘The Queen is Dead’ foi ousada. Havia algum tempo que eu pensava em fazer uma faixa como a do MC5, mas acreditava que, se a tocássemos no momento errado, não daria certo. Poderia muito bem não ter funcionado, por isso eu precisei ter certeza de que o momento para experimentá-la havia chegado.”

A intuição de Marr resultou de fato na melhor performance do grupo em qualquer disco dos Smiths. Dentro de seu próprio inferno

com pedal wah-wah, a bateria incandescente de Joyce e a linha de baixo arrasadora de Rourke ajudaram a alimentar o barulho brutal. O toque de Midas foi a microfonia misteriosa que uniu todos os elementos, uma adição espontânea que Marr encontrou por acaso. Depois de gravar a faixa de fundo, ele pegou a guitarra, ainda plugada em seu pedal de wah-wah, e a colocou na base. Ao fazer isso, ela produziu uma microfonia harmônica quando o grupo ouvia um *playback* na sala de controle. Percebendo que o som era bom, Marr rapidamente voltou para a cabine de gravação e começou a tocar com o pedal, mudando o tom no tempo da música para criar seu assovio fantasmagórico familiar. “Foi uma daquelas performances inspiradas”, observou o engenheiro Stephen STREET. “Johnny fez ao vivo, de primeira.” A barulhenta introdução forte de bateria – o momento mais celebrado de Joyce nos Smiths – foi incluída por último, e era um loop sampleado de Joyce tocando.

A faixa originalmente tinha mais de sete minutos e meio de duração. Stephen Street comentou estar preocupado com o fato de a faixa ser longa demais. “Johnny não concordou no começo”, relembra Street, “mas, depois da mixagem, todos concordamos que realmente estava um pouco demais. A decisão de encurtá-la com quatro pequenos cortes no final instrumental foi uma atitude sensata, garantindo, mesmo apenas parcialmente, que sua força não se perdesse em repetições desnecessárias.

Um prelúdio explosivo do terceiro álbum da banda. Com “The Queen is Dead”, os Smiths finalmente estouraram – se posicionaram longe do alcance dos concorrentes mais próximos, ultrapassaram até os preconceitos do público e se confirmaram não apenas como um grupo pop, mas como um dos maiores de todos os grupos de rock’n’roll. Sua magnitude foi provada em shows, normalmente escolhida como canção de abertura – como é possível conferir em RANK –, durante a qual Morrissey segurava um cartaz de protesto com o título; no último show dos Smiths na Brixton Academy, em dezembro de 1986, esse cartaz foi substituído pela frase “Two light ales please” (“duas cervejas, por favor”).

Apesar de Morrissey ter acrescentado essa canção ao setlist de seu show solo em 2007 (além de uma tentativa mal-sucedida anos

antes), "The Queen is Dead" é uma faixa impossível de reproduzir. Como música, como arte, sua glória completa pertence à química que nunca mais se repetirá de Morrissey, Marr, Rourke e Joyce, um por todos e todos por um – a obra de arte do grupo dentre as obras de arte de todos os grupos. [14, 17, 18, 28, 38, 206, 367, 485, 519]

Quinteto Era de Cordas, O (Ladykillers, The), Comédia dos estúdios Ealing de 1955 relacionada como um dos filmes preferidos de Morrissey. Ela apresenta uma de suas interpretações de Alec GUINNESS. A sra. Wilberforce, uma viúva idosa e maluca que vive sozinha com os papagaios em uma pensão estranha ao lado da linha de trem perto de King's Cross, em Londres, anuncia quartos para alugar, mas não tem muito sucesso. Sua sorte muda quando o professor Marcus (Guinness) pergunta se ele e seus amigos "músicos" de um quarteto de cordas itinerante podem ocupar os quartos. A sra. Wilberforce fica muito animada, alheia à verdade de que Marcus e seus colegas são criminosos planejando um ataque à estação King's Cross. O roubo é um sucesso, favorecido pela senhora inocente que, sem imaginar, ajuda-os a levar o butim para a pensão. Enquanto os criminosos fazem as malas para partir, ela os questiona quando, sem querer, eles derrubam um estojo de violoncelo repleto de notas de dinheiro. Marcus tenta, mas não consegue, convencê-la de que, se os entregar para a polícia, será acusada de ser cúmplice deles. O grupo decide no palitinho quem vai matar a sra. Wilberforce, ao mesmo tempo em que pensam em uma maneira de enganar uns aos outros e fugir com o dinheiro todo. A admiração de Morrissey pelo desempenho de Guinness em *O Quinteto Era de Cordas* era coerente com a que sentia pelo ator Alastair SIM: o papel do professor Marcus tinha sido reservado para Sim, o que Guinness honrou devidamente em uma homenagem carinhosa completa, até com um falso queixo protuberante. [168, 227, 520]

r

racismo, Em dezembro de 2007, Morrissey entrou com um processo contra a *NME* por, como ele disse, conspirarem para caracterizá-lo como racista em recente entrevista dada por ele. Seu processo sem precedentes, acompanhado por uma nota na imprensa afirmando "Eu abomino o racismo", foi o ato final em uma batalha muito demorada com a imprensa britânica, que durou mais de vinte anos. Durante esse período, Morrissey sofreu diversas acusações de racismo, com base em suas opiniões sobre as relações entre raças, imigração e aspectos da música negra, além de diversas letras que deixavam explícita a referência ao conflito racial. Como ele disse em 1999: "Se a imprensa não para de dizer 'Morrissey é racista', então, em algum momento, as pessoas começam a associar você à palavra, e isso se torna parte de sua biografia."

Durante o período com os Smiths, ele foi muito criticado por dizer que "o reggae é repugnante", em 1985, enquanto alguns críticos, de modo ignorante, interpretaram "PANIC" como um ataque à música negra devido às associações com a palavra "disco". Já em carreira solo, a mal interpretada "BENGALI IN PLATFORMS", de 1988, criou ainda mais preocupação, assim como "ASIAN RUT", de 1991. Mas foi apenas em 1992, com o lançamento do disco *YOUR ARSENAL*, que trazia "THE NATIONAL FRONT DISCO", e seu show interrompido no fim de semana do Madstock no mesmo ano, no Finsbury Park, em Londres, que a *NME* dedicou uma matéria completa de capa a desafiar suas opiniões a respeito das raças e questionar suas letras a respeito do assunto (Ver o verbete *NME* para entender a história toda). Ironicamente, grande parte do argumento deles vinha do fato de Morrissey ter usado a Union Jack, a bandeira do Reino Unido, símbolo do Partido Nacional Britânico, de extrema direita. Entretanto, anos depois, essa mesma bandeira seria abraçada pela indústria da música do Reino Unido para celebrar o britpop. Nem Noel Gallagher do Oasis, que usou o ícone em uma guitarra, nem a Spice Girl Geri Halliwell, que

apoiava THATCHER e se apresentou no Brit Awards de 1997 usando um vestido com a bandeira, sofreram com a campanha de racismo, voltada apenas para Morrissey.

Após o show no Madstock, noticiado com enorme sensacionalismo pela *NME*, Morrissey passaria a próxima década ou mais gastando um tempo enorme de suas entrevistas para se defender sem parar de acusações cada vez mais cansativas e equivocadas de racismo. Ao falar sobre toda a confusão gerada por "The National Front Disco", ele lembrou: "Eu era parado por muitos, muitos jornalistas, que obviamente levantavam o assunto de modo acusatório. E eu dizia a eles: 'Por favor, me diga que versos dessa música você acredita serem racistas, perigosos e odiosos.' E eles não conseguiam fazer isso. Ninguém nunca conseguiu, e isso me irritava. Mesmo assim, simplesmente na voz de todas essas canções, em "Asian Rut", "Bengali in Platforms" ou "The National Front Disco", é possível notar que não há ódio nenhum. Mas logo você percebe que eles estão nessa por sua causa, não importa o que faça ou diga."

Os comentários de Morrissey não deixam dúvidas. Em 1994: "Acredito que se a Frente Nacional tivesse que odiar alguém, esse alguém seria eu. Eu seria o primeiro da lista." Em 1997: "Não entendo por que as pessoas são racistas. É tão incompreensível para mim, que não me sinto qualificado para falar a esse respeito." Em 1999: "Nunca fui racista na minha vida, nem uma vez." Em 2004, ele chegou a dizer à própria *NME*: "Não tenho nenhum sentimento racista, é ridículo." Assim, foi totalmente infeliz e dispensável que, três anos depois, a publicação tenha decidido usar suas declarações francas a respeito da questão complicada da imigração – uma preocupação que Morrissey discutiu puramente em termos de impacto cultural, e não racial – como meio de regurgitar mais falsas sugestões de tendências racistas.

Em abril de 2008, a revista *The Word* foi forçada a fazer uma retratação pública na justiça depois de lançar uma crítica à coletânea *GREATEST HITS*, que, como seu advogado resumiu, poderia ser lida como se sugerisse que "o sr. Morrissey fosse um racista, tivesse opiniões racistas ou que (como filho de pais imigrantes) fosse um hipócrita". Morrissey, desde então, tem pedido apoio para a

campanha Love Music Hate Racism, que foi convidada a instalar um estande na recepção do Roundhouse, em Londres, durante uma temporada que ele fez ali, em janeiro de 2008. Quando a edição original do *Mozipédia* estava sendo finalizada (2009), sua ação contra a *NME* ainda estava em andamento.

Sempre haverá aqueles que verão problemas em letras como "Bengali in Platforms", ou que queiram interpretar comentários de Morrissey como o de que Whitney Houston é "absolutamente odiosa" como mais sinistros do que um simples ponto de vista artístico. Mas, ainda assim, há muita verdade na piada antiga do escritor Tony Parson. Ele disse que "Morrissey poderia invadir a Polônia, e ainda assim eu não acreditaria que ele é nazista". Deixando de lado sua determinação recente de limpar seu nome na justiça, tem sido claramente explícito já há algum tempo que Morrissey, o *outsider* dos *outsiders*, é, por sua própria condição mozzariana, incapaz de ser racista. [68, 79, 88, 94, 101, 114, 180, 192, 194, 195, 196, 198]

Ramones, Quando Johnny Marr disse que, na época dos Smiths, se lembrava de Morrissey escutando Ramones "tanto quanto escutava Sandie SHAW", ele destacou a loucura de muitos críticos que, até hoje, classificam o cantor com base nos gostos musicais apenas dos anos 1950 e 1960. Apesar de ele ter descrito o disco de estreia dos Ramones, em 1975, como "terrível de se ouvir pela primeira vez", a afeição de Morrissey pelo barulho, pela simplicidade e pela disfunção comemorativa dos pioneiros punks de Nova York é tão forte que desde então ele tem expressado o desejo de ser enterrado perto do túmulo do guitarrista Johnny Ramone, no Hollywood Forever Cemetery, em Los Angeles, como mostrado na capa de seu single de 2009 "SOMETHING IS SQUEEZING MY SKULL". Diversas faixas dos Ramones já fizeram parte de suas fitas de intervalo, incluindo "Judy is a Punk", que mais tarde apareceu em sua compilação de 2003, UNDER THE INFLUENCE. "Os Ramones não fazem nada para esconder seus defeitos", escreveu Morrissey no texto do encarte, "e mais uma vez estou apaixonado". [60, 210]

Rank, Álbum ao vivo pós-separação dos Smiths, lançado em setembro de 1988, chegou ao 2o lugar da parada britânica. Estrela de capa: Alexandra BASTEDO. Faixas: "THE QUEEN IS DEAD", "PANIC", "VICAR IN A TUTU", "ASK", "RUSHOLME RUFFIANS", "THE BOY WITH THE THORN IN HIS SIDE", "WHAT SHE SAID", "IS IT REALLY SO STRANGE?", "CEMETRY GATES", "LONDON", "I KNOW IT'S OVER", "THE DRAIZE TRAIN", "STILL ILL", "BIGMOUTH STRIKES AGAIN". Produzido por Grant Showbiz e Peter Dauncey.

Compilado por Morrissey um ano depois do fim dos Smiths, e aprovado por Marr, Rank foi adaptado do show deles de 23 de outubro de 1986 no National Ballroom, em Kilburn, no fim da última turnê pelo Reino Unido, gravado para o programa da BBC Radio 1 In Concert. "Há muito pouco material das apresentações dos Smiths filmado ou gravado", explicou Morrissey. "[O show no Kilburn] é usado porque está disponível e é bom... muito bom, apesar de ter havido momentos melhores."⁴⁷

Como registro ao vivo, Rank é um bom indício da combinação do poder e da paixão de seus integrantes no fim prematuro da carreira, que ganhou solidez com a guitarra adicional de Craig GANNON e reforçou a enorme importância do vigor rítmico de Mike Joyce como âncora ao vivo.

Apesar de ter havido, como diz Morrissey, "momentos melhores" (e gravações piratas melhores), Rank é prova suficiente de que os shows dos Smiths podiam ser barulhentos e selvagens, como diz Marr, "como uma partida de futebol na qual o time da casa está vencendo". Entre seus destaques estavam a intensa abertura cheia de wah-wah de "The Queen is Dead", uma alegre "Rusholme Ruffians" – incorporando uma versão divertida da melodia que a inspirou, " (MARIE'S THE NAME) HIS LATEST FLAME", de Elvis PRESLEY –, uma feroz "What she Said" (amarrada por "RUBBER RING", sem crédito), uma intensa "London" e uma épica "I Know it's Over". A melhor parte foi seu tríptico de encerramento: a instrumental maravilhosa "The Draize Train", a eufórica "Still Ill" e a rasgada

"Bigmouth Strikes Again". Também foram incluídos trechos das músicas de entrada e saída de palco, respectivamente "Dança dos Cavaleiros", de *Romeu e Julieta* de PROKOFIEV, e a canção de Shirley BASSEY "You'll Never Walk Alone".

Com o título original de *The Smiths in Heat*, Morrissey escolheu Rank como "J. Arthur", uma referência ao milionário do cinema britânico nascido em Hull, que criou a Rank Organisation, mas essa palavra, vista sob o ponto de vista do "senso de humor muito perigoso" e autodeclarado do cantor, era mais conhecida como uma gíria eufemística para masturbação. Lançado seis meses depois da estreia solo de Morrissey com *VIVA HATE*, Rank foi uma prova forte da popularidade dos Smiths, que só não chegou ao número um devido à pequena, mas poderosa Kylie Minogue.

Na época, Morrissey falou a respeito de Rank como uma espécie de encerramento dos Smiths, afirmando que "nenhuma das canções será ouvida de novo". Entretanto, depois disso, em sua carreira solo, ele apresentou pelo menos metade das faixas em seus shows. Na época do lançamento, apesar de ter brincado dizendo ser "impossível para mim escutar o disco sem me desesperar", em 2004, Morrissey disse que ele era o disco dos Smiths de que mais gostava. [17, 65, 69, 71, 203, 410]

Raymonde, Ver MAKER, James, "NO ONE CAN HOLD A CANDLE TO YOU".

RCA Victor, Gravadora de Morrissey durante o ano de 1995, dentro do grupo Bmg Records. Mais uma evidência de seu fetichismo meticuloso por gravadoras, assim como ocorrera com sua ressurreição anterior da HMV por meio da EMI, a RCA Victor não estava mais em atividade quando ele assinou com a BMG. Com a ajuda de seu amigo e diretor de vídeos James O'Brien, Morrissey apresentou aos diretores de sua nova empresa a "ideia da RCA" para o lançamento de *SOUTHPAW GRAMMAR* e os dois singles que o acompanharam. "As gravadoras modernas não têm um nome bom", confessou ele. "Morrissey e RCA fica bom, não acham?"

O revival da RCA Victor foi um ato corajoso de satisfação de um desejo, que o colocou ao lado de seus filhos mais famosos e seus

próprios ídolos Elvis PRESLEY e David BOWIE que, por pura coincidência, também tinha “retornado” para o selo naquele ano para o seu disco *Outside*. A reprodução de seu logo grande dos anos 1970 foi copiada do álbum de Lou REED que Morrissey emprestou ao departamento de arte da BMG.

Infelizmente, o período curto de Morrissey na RCA não foi tranquilo. “Me propuseram entrevistas e encontros demais com a imprensa, e não consegui lidar com isso”, disse ele a respeito da campanha de divulgação sugerida para *Southpaw*. “Não queria ficar exposto nem que as pessoas soubessem coisas demais sobre mim. Eles decidiram: ‘Se essa é a sua atitude, então vamos nos afastar.’ Assim, do dia para a noite, a situação mudou.” O último lançamento de Morrissey pela RCA Victor foi o single de novembro de 1995 “THE BOY RACER”; depois, ele assinou com a Mercury/ISLAND. [74, 153, 236, 455]

“Reader Meet Author” (Morrissey/Boorer), Do álbum *SOUTHPAW GRAMMAR* (1995). A faixa favorita de Morrissey de seu quinto álbum solo, que cita como a canção que mais gosta de cantar e sua melhor parceria com Boorer; um som punk leve, apesar de firme, distraído pelos ecos sinfônicos de um conservatório só de meninas. “[É] sobre muitos jornalistas de classe média que eu conheço que pensam que eles compreendem a classe trabalhadora e seus fascínios, mas não compreendem”, explicou Morrissey. “Os escritores de classe média são fascinados por aqueles que se esforçam muito. Eles consideram isso justo e divertido.”

“Tenho certeza de que essa canção é sobre quando conheceu Julie Burchill”, especula o engenheiro de som Danton Supple. “Ela sempre foi fã, mas eles se conheceram, e ela escreveu um artigo. Acho que ela sempre teve a intenção de ser um tipo de resposta a esse texto.” O encontro entre Morrissey e Burchill aconteceu no começo de 1994, perto do lançamento de *VAUXHALL AND I*. O artigo que foi publicado posteriormente no *Sunday Times* foi uma não entrevista extremamente estranha na qual Burchill despidoramente se mostra uma fã neurótica cujo único meio de se comunicar com o cantor era com uma compulsão odiosa de antagonizá-lo. Ela começa

relembrado que, durante o tempo em que trabalhou como jornalista da *NME*, no fim dos anos 1970, Morrissey escrevia para ela cartas de fã, com comentários sugestivos a respeito do “café da manhã que ele prepararia para mim no manhã seguinte”. Quando Morrissey chega a sua casa para a entrevista, Burchill é grosseira com seu assessor de imprensa, e então começa a sabotar o resto da entrevista, chamando-o de “menina” quando ele pede chá de jasmim, provocando-o a respeito de um “namorado” em San Diego e perguntando diretamente, “Então, você é gay?” (“Ainda não me decidi”, responde Morrissey). A reportagem terminou com Burchill divagando sobre o desastroso encontro. “Não conheça pessoalmente seu ídolo, não olhe para ele, não o toque, não reaja a ele de nenhuma maneira, forma ou modo algum. Porque ele vai magoar você, mesmo que você sele o destino dele.”

O artigo de Burchill causou alvoroço no entorno de Morrissey; na manhã em que foi publicado, seu assistente/guarda-costas, Jake WALTERS, afirmou que ele precisou “extravasas a agressão” com uma corrida de quinze quilômetros. É mais do que plausível que o “golpe” aplicado por Burchill tenha dado origem a “Reader Meet Author”, mesmo que, anos depois, ele tenha concordado com a conclusão do artigo dela: “Como a grande Julie Burchill diz, talvez seja melhor não beber chá com quem você ama.” [4, 40, 73, 84, 114, 143, 153, 194, 422]

realeza, Ver MONARQUIA, “NOWHERE FAST”, “THE QUEEN IS DEAD”.

Red Wedge, Um grupo de músicos pop britânicos de esquerda que se uniu em 1985 para promover as políticas do Partido Trabalhista e apoiar a candidatura do líder Neil Kinnock para substituir THATCHER no cargo de primeiro-ministro na eleição geral de 1987. Os Smiths se envolveram muito brevemente com o Red Wedge, cujos protagonistas eram Billy BRAGG, The Style Council, The Communards, Junior Giscombe e o ex-Special Jerry Dammers. Sua principal maneira de aumentar a consciência da juventude foi por meio de uma série de shows, geralmente envolvendo outros artistas que, apesar de não serem apoiadores incisivos de Kinnock, ainda assim

compartilhavam do mesmo objetivo político de tirar do poder o governo conservador.

Os Smiths talvez nunca tivessem se envolvido com o Red Wedge se a turnê destes, de janeiro de 1986, não tivesse coincidido com a pausa imposta ao grupo enquanto a disputa jurídica com a ROUGH TRADE para decidir sobre o lançamento de THE QUEEN IS DEAD se desenrolava. Como amigo de Bragg, Johnny Marr rapidamente deu seu apoio como uma maneira de ocupar o mês de janeiro de agenda vazia. No dia 10 daquele mês, Marr visitou Bragg em seu apartamento em Chiswick para ensaiar para a noite de estreia em Manchester. Juntos, eles montaram um set curto com um *cover* de "The Last Time", dos ROLLING STONES (com Marr fazendo o *backing vocal*), "BACK TO THE OLD HOUSE" (a canção dos Smiths de que Braggs mais gostava) e "A Lover Sings", de Braggs, à qual Marr conseguiu incorporar o riff característico de "THIS CHARMING MAN".⁴⁸ Andy Rourke subiria com Marr e Bragg ao palco do Apollo, em Manchester, no dia 25 de janeiro, e de novo dois dias depois, quando a turnê do Red Wedge chegou a Birmingham.

"Foi divertido passar um tempo com Billy, e gostamos de tocar com ele", diz Marr, "mas o clima com as outras bandas naquela turnê era uma merda. Eles tratavam Andy e a mim muito mal. Bem, eu falei ao Morrissey sobre aquilo, e ele ficou a fim de fazer um show no improvisado."

Na semana seguinte, na noite final da turnê no Newcastle City Hall em 31 de janeiro, Marr apareceu, sem avisar, com Morrissey, Rourke e Joyce.

"Cheguei para a passagem de som, já tinha feito algumas coisas na semana anterior, mas agora estava com *a turma*. As outras bandas ficaram um pouco perplexas, sem entender o que estávamos fazendo ali. Não tínhamos instrumentos, então pegamos emprestado o material do The Style Council e botamos fogo no lugar. No meio do show, fomos anunciados, entramos no palco e as pessoas enlouqueceram. Senti muito orgulho da banda. Foi como se meus amigos tivessem chegado para calar a boca de todo mundo. Eu sempre sentia muito orgulho de nós quando havia outras bandas

tocando, porque sentia que éramos os melhores. E aquilo foi uma das melhores coisas que fizemos.”

Os Smiths tocaram apenas quatro canções – “SHAKESPEARE’S SISTER”, “I WANT THE ONE I CAN’T HAVE”, “THE BOY WITH THE THORN IN HIS SIDE” e a então inédita “BIGMOUTH STRIKES AGAIN”. Até mesmo Paul Weller do The Style Council afirmaria posteriormente que, por nunca ter “visto” os Smiths, testemunhar a reação histórica da plateia àquele show em Newcastle foi uma epifania pessoal. “Quando entramos no palco, a plateia levou um susto”, lembrou Morrissey. “Eles tiraram os fones de ouvido de seus walkmans e arrancaram os casacos. De repente, o local ficou ensandecido!” Mesmo orgulhoso de sua “participação breve, porém tempestuosa”, Morrissey foi totalmente crítico em relação ao Red Wedge, referindo-se à apresentação deles como ultrapassada e admitindo que, apesar de não ser a favor de Thatcher, “Não consigo ver nada de especialmente útil em Neil Kinnock”.

Infelizmente, os eleitores também não viram. O Red Wedge se desfez quando Thatcher se elegeu em junho de 1987 para o terceiro mandato consecutivo. Sua missão havia falhado, mas como Braggs refletiu: “Podem dizer o que quiserem sobre a política, mas os shows foram exemplares, principalmente aquela noite em Newcastle.” [3, 17, 28, 206]

“Redondo Beach” (Patti Smith/Richard Sohl/Lenny Kaye), 29o single solo de Morrissey (lado A duplo com uma versão ao vivo de “THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT”, ambas retiradas do disco LIVE AT EARLS COURT), lançado em março de 2005, chegou ao 11o lugar da parada britânica.

A decisão de Morrissey de fazer um *cover* de *Horses*, de Patti Smith – em suas palavras, “[o] disco [que] mudou a minha vida” –, completou um círculo de volta às origens dos Smiths: foi em um show de Patti Smith em 1978 que ele conheceu Marr, e outra faixa de *Horses*, “Kimberly”, forneceu a base para uma das primeiras parcerias de Morrissey e Marr, “THE HAND THAT ROCKS THE CRADLE”. Patti Smith escreveu a letras como um poema em 1971, quando dividia um apartamento perto do Chelsea Hotel, em Nova York, com o

fotógrafo Robert Mapplethorpe e sua irmã, Linda. Depois de uma “discussão boba”, a irmã dele partiu e não voltou naquela noite. Smith pegou um trem para Coney Island e passou a noite na praia, e então voltou para casa e escreveu a canção sobre o sonho mórbido a respeito do que teria acontecido se sua irmã tivesse se suicidado e fosse encontrada na costa de Redondo Beach, na Califórnia. Felizmente, Linda voltou para casa em segurança e, de acordo com Patti, as irmãs “nunca mais discutiram”.

Sem qualquer vestígio autobiográfico, a versão de Morrissey – apresentada ao vivo apenas sete vezes no fim de 2004, na turnê de YOU ARE THE QUARRY – se encaixava no espaço existente em seu universo para canções de SUICÍDIO. Se a versão foi uma cópia nervosamente fiel da original com levada reggae, pelo menos os vocais dele ofereceram um contraste agradavelmente articulado em relação ao tom nova-iorquino de Patti Smith. Na verdade, até mesmo Morrissey entendeu errado – e cantou errado – a frase de abertura como “Let it be known”: deveria ter sido “Late afternoon”. Quando ele disse a Smith que lançaria a canção como um single, ela avisou a ele que o disco não chegaria às paradas devido à “maldição de Patti Smith”. Auxiliado por uma música dos Smiths muito querida no outro lado, Morrissey diria mais tarde que “só não entrou no Top 10 por algumas cópias, apesar de, como sempre, não ter tocado no rádio.” [245, 376]

“Reel Around the Fountain” (Morrissey/Marr), Do álbum THE SMITHS (1984). Abrindo as cortinas para um álbum tomado pelo histórico de relacionamentos fracassados, amores antigos e fracassos sexuais de Morrissey, “Reel Around the Fountain” foi uma lembrança doce e ao mesmo tempo amarga de sua transformação de criança em homem e a perda da virgindade. “Até que uma pessoa tenha um compromisso físico com outra, há algo de infantil em relação à alma”, explicou.

A origem do título tem um elo incomum com o período romano de Morrissey muito posterior, aproximadamente na época de RINGLEADER OF THE TORMENTORS. Em um momento icônico do filme *A doce vida*, de Federico Fellini, Anita Ekberg dança ao redor da Fontana di Trevi, em

Roma. A cena é mencionada em uma das primeiras fontes de Morrissey nos Smiths, o livro *POPCORN VENUS*, de Marjorie Rosen, que descreve “Ekberg girando ao redor da fonte” (“reeling around the fountain”); a influência do livro nas primeiras letras dos Smiths é grande demais para que esta seja coincidência. Molly Haskell, outra crítica de cinema feminista, oferece a metáfora adaptada de sua descrição de *O Colecionador*, com Terence STAMP, em *FROM REVERENCE TO RAPE*. De modo mais óbvio, a canção contém uma das referências mais claras a Shelagh DELANEY, citada de *Um Gosto de Mel*: “I dreamed about you last night. Fell out of bed twice” (“Sonhei com você ontem à noite. Caí da cama duas vezes”). Da mesma maneira, o início da letra provavelmente foi inspirado na frase de encerramento de *The Lion in Love*, de Delaney. Como Morrissey faz questão de enfatizar para os críticos que o acusaram de plágio, “o resto dela quase certamente vem de meu cérebro”.

A inspiração de Marr foi igualmente específica e teve sua semente plantada por uma manhã que passou escutando alguns discos antigos de R&B na Crazy Face, loja de seu mentor e primeiro empresário do grupo, Joe Moss. “Passamos de The Platters, dos quais eu não gostava muito, a ‘Handy Man’, de Jimmy JONES”, relembra ele. “Eu me lembrava de ter escutado a faixa quando era criança, porque uma das minhas tias ou alguém costumava tocá-la. Então, eu me lembrei da melodia de ‘Handy Man’, mas, então, quando tentei tocá-la na guitarra, errei tudo, o que foi útil, na verdade.”

Sua gloriosa “Handy Man” errada foi a base da primeira balada épica dos Smiths, uma vigília com velas acesas para a corrupção da inocência que deveria ser o segundo single do grupo. Ela foi gravada com o produtor Troy TATE no verão de 1983; cerca de 50 selos brancos para os discos de vinil chegaram a ser impressos antes de seu cancelamento, o que foi feito com relutância. Na primeira semana de setembro, o tabloide *The Sun* publicou uma história sensacionalista envolvendo alegações falsas de que “HANDSOME DEVIL” era uma canção sobre “sexo infantil”, afirmando equivocadamente que a rádio BBC pretendia transmiti-la no programa de David Jensen. Apesar de nada disso ser verdade, a simples menção da palavra

“criança” em “Reel Around the Fountain”, que eles tinham gravado para Jensen, fez com que ela fosse banida da programação da BBC. Apesar de ser uma história sem qualquer fundamento, o caso forçou a gravadora do grupo a reconsiderar a ideia de lançá-la como single. Mas mesmo depois de sua substituição por “THIS CHARMING MAN”, Morrissey ainda disse acreditar que “Reel Around the Fountain” seria um single, chegando a dizer que o astro de capa escolhido tinha sido Albert FINNEY em *TUDO COMEÇOU NO SÁBADO*. Não era para ser.

Tanto a versão de Tate quanto aquela gravada para sua sessão anterior de estreia no programa de John PEEL, em maio de 1983 (como pode ser conferido em *HATFUL OF HOLLOW*) captaram uma paixão assustada que a versão final do álbum nunca recuperou; o produtor John PORTER tentou melhorar seu arranjo espalhando um pouco de piano de Paul Carrack, o que apagou, sem querer, seu brilho potencial, deixando o ritmo constante demais, o apelo central longe do que deveria ser. Marr, posteriormente, demonstrou arrependimento porque o piano de Carrack “não funcionou”, e concordou que o resultado final não deu certo. Mas, ainda em sua forma final, o romantismo selvagem no pátio de “Reel Around the Fountain” ainda surpreende por sua forte emoção, suficiente para marcá-la no coração de muitos como um dos marcos na parceria Morrissey/Marr. [17, 27, 98, 104, 205, 206, 249, 326, 363, 423, 554]

Reed, Lou, Lendário vocalista do Velvet Underground e ícone do rock’n’roll de Nova York que Morrissey, aos 13 anos, viu ao vivo no teatro Hardrock, de Stretford, em Manchester, em outubro de 1972.

No Reino Unido, a popularidade de Reed foi auxiliada por David BOWIE, que interpretava canções do Velvet em seu shows e mais tarde coproduziria sua obra-prima solo de 1973, *Transformer*, com Mick RONSON. Morrissey disse ter descoberto o The Velvet Underground um ano antes, aproximadamente, e que passou seu “décimo segundo ano todo” trancado no quarto obcecado com o esplendor de “All Tomorrow’s Parties”, de 1967. Johnny Marr também citaria o Velvet Underground como uma das principais influências dos Smiths, dizendo à revista *Creem*, em 1984, que

“eles eram arte” e citando a canção de autoria de Reed “I Can’t Stand it” como um modelo consciente para “THE QUEEN IS DEAD”.

Em uma carta de 1980 ao amigo Robert MACKIE, Morrissey gabou-se de ter visto Reed quatro vezes em shows e de possuir “a maior parte dos trabalhos dele”, citando o álbum mais recente, *The Bells*, de 1979, como seu “meisterwork”. Quando fez uma turnê pelo Reino Unido em fevereiro de 1995, Morrissey incluiu a estranha música dos Velvets sussurrada e com violino “The Black Angel’s Death Song” em sua fita de intervalo. Dez anos depois, ele ainda elogiava: “Adorava e ainda adoro o Velvet Underground.” (Ver também NICO.) [107, 108, 239, 334, 385]

Reeves, Vic, Comediante britânico surreal que se tornou amigo de Morrissey por um breve período, aproximadamente em 1990, e em seguida passou a ser um tipo de inimigo quando o cantor se ofendeu com uma de suas paródias na televisão.

Reeves e seu parceiro de comédia, Bob Mortimer, ganharam destaque com o seu programa no Channel 4, por volta de 1990, *Vic Reeves Big Night Out*. Morrissey gostou da primeira série e, enquanto produzia *KILL UNCLE* naquele outono, convidou Reeves e Mortimer para irem ao estúdio Hook End Manor, perto de Reading. Cathal SMYTH lembra de “ter rido com eles ao piano, cantando algumas bobagens sobre biscoitos”, mas, de acordo com o produtor Clive LANGER, Morrissey conversou pouco tempo com os dois, e logo foi dormir.

“Ele podia ser meio estranho assim mesmo”, diz Langer. “Ele convidava as pessoas para irem ao estúdio, mas se retirava para dormir assim que elas chegavam, e aí nós ficávamos presos com eles. Tudo o que me lembro a respeito de Vic e Bob é que nós os gravamos tentando ser engraçados. Estávamos todos irritados, e acho que eles de repente ficaram curiosos para mexer no estúdio, então nós os botamos dentro da cabine de gravação. Então, gravamos cerca de meia hora de piadas e não foi nada engraçado, o que nos deixou chocados. Nenhuma parte das piadas de Reeves e

de Mortimer foi usada em Kill Uncle – se é que era essa a intenção –, mas Morrissey agradeceu a presença deles na capa do single “Sing your Life” com agradecimentos a “Jim Moir”, verdadeiro nome de Reeves. Logo depois do lançamento, o cantor descreveu Reeves como um espírito-irmão, ou talvez um irmão na loucura: “Se ele tivesse nascido 30 anos antes, sua mãe e sua tia o teriam trancado em uma sala muito escura.”

Reeves logo cairia no conceito de Morrissey na segunda temporada de *Big Night Out*, apresentando “Morrissey The Consumer Monkey” (“Morrissey, o macaco consumista”) – um fantoche de macaco com uma cara de plástico com traços parecidos com o cantor (óculos, sobrancelhas grossas, topete, aparelho de ouvido), que testava produtos e fazia alertas a respeito de marcas suspeitas. “Vi aquilo por um segundo e no mesmo instante passei a odiar seu criador”, disse Morrissey. “Aquilo foi feito para magoar. Encontrei Vic Reeves algumas vezes, e não deu muito certo. Ele é o tipo de pessoa que não consegue se calar por três segundos porque teme virar pó... completamente insuportável, mas eu gostava do Bob Mortimer. Acho que ele deveria sair dessa dupla.” Morrissey ainda falava sobre Reeves três anos depois, afirmando: “Se eu encontrasse Vic Reeves, não teria vontade de fazer mais nada além de acertar-lhe um soco na cara.”

Tais comentários não impediram que Reeve incluísse canções dos Smiths e de Morrissey em muitos de seus programas ao longo dos anos 1990, frequentemente fazendo trocas absurdas na letra. O livro de Reeves de 1999, *Sun Boiled Onions*, também incluía um retrato divertido de Morrissey, no qual, de acordo com o texto que o acompanhava, ele supostamente tentava decidir como substituir os pisos soltos de sua cozinha. [22, 36, 94, 154, 155, 355, 356]

reggae, Uma das frases mais infames atribuídas a Morrissey foi o seu comentário impertinente – pois foi exatamente isso – de que “o reggae é repugnante”. Tal comentário surgiu quando a *NME* pediu para Morrissey citar o “Melhor Artista de Reggae” de 1984 em sua enquete dos melhores do ano publicada em fevereiro de 1985. Morrissey não foi o único a dar uma resposta espirituosa, uma vez

que Bono, do U2, disse que Bob Geldof e Midge Ure da BAND AID eram seus astros de reggae preferidos daquele ano. Mas, para os críticos de Morrissey, a afirmação de que “o reggae é repugnante” foi abrangente demais e agressiva, o que sugeria ideias racistas. Mais problemáticos ainda foram seus comentários, aparentemente sinceros, em 1986, de que “o reggae é, para mim, a música mais racista do mundo inteiro... é uma glorificação total da supremacia negra”.

Vinte anos depois, Morrissey contou ter dito que “o reggae é repugnante” apenas para provocar a *NME*. “E deu certo. Não subestimemos nossa capacidade de abalar.” Por mais tola ou discutível que seja a teoria da “supremacia negra” – um comentário do qual o cantor deve se arrepender –, Morrissey é fã de reggae com predileção nostálgica pelo ska do começo dos anos 1970. Entre suas gravações preferidas daquela era que evocam lembranças do “ápice” das matinês de Manchester que ele frequentava no início da adolescência, estavam a instrumental de Dave and Ansel Collins “Double Barrel” (1o lugar, maio de 1971), “Let your Yeah be Yeah” (5o lugar, setembro de 1971), do The Pioneers, e “Young, Gifted and Black” (5o lugar, abril de 1970), de Bob and Marcia. Todas as três entrariam em seleções de música de intervalo de Morrissey no fim dos anos 1990, enquanto a última, também favorita de Johnny Marr, teria uma influência melancólica em “GIRLFRIEND IN A COMA”, dos Smiths.

Para acabar com todas as dúvidas de que não considerava certos reggaes repugnantes, Morrissey incluiu a versão do The Cats de 1968 de “O Lago dos Cisnes”, de Tchaikovsky, em ritmo de ska em sua compilação de vários artistas *UNDER THE INFLUENCE*. Ela igualmente já havia figurado em sua playlist de intervalo em 1999. No texto de encarte do mesmo álbum, ele também fez referência a ter visto pessoas nas pistas dos clubes dos anos 1970 dançando ao som de sucessos do ska, incluindo “Vietnam”, de Jimmy Cliff, e outra chamada “Stop Enoch Powell” (talvez estivesse se referindo a “Enoch Power”, de Millie Small). A maior ironia de todas em relação à polêmica exagerada sobre sua “repugnância ao reggae” é que, em

2004, Morrissey ressuscitou o extinto selo de reggae ATTACK RECORDS, da Trojan, ao assinar com a Sanctuary. [71, 151, 182, 196]

Reilly, Vini (guitarrista de Morrissey 1987-88), Vinte anos antes de seus caminhos se cruzarem em VIVA HATE, Morrissey e o fenômeno da guitarra de Manchester Vini Reilly compartilharam ramos divergentes da mesma árvore genealógica do rock. Reilly começou a carreira tocando guitarra com o punk de Wythenshawe Ed Banger e com os NOSEBLEEDS, participando do único single deles, de 1977, "Ain't Bin to no Music School". No ano seguinte, após a saída de Banter e Reilly, Morrissey se uniu ao restante dos Nosebleeds como vocalista para dois shows no começo de 1978.

Nesse ínterim, Reilly se tornou o primeiro artista contratado pela FACTORY Records de Tony Wilson. Foi Wilson quem batizou o "grupo" de Reilly (ainda que fosse essencialmente um projeto solo) de The Durutti Column, nome de um movimento de resistência anarquista durante a Guerra Civil Espanhola (a grafia correta, na verdade, é "Durruti", nome de seu fundador, Buenaventura Durruti). Predominantemente instrumental, a música delicada, mas complexa do The Durutti Column foi moldada pela formação clássica de Reilly e seu interesse por jazz.

O Durutti foi um dos quatro artistas do EP de estreia do selo, de janeiro de 1979, chamado A Factory Sampler. O disco de Reilly, The Return of the Durutti Column, de 1980, ficou conhecido por ser impresso em um encarte de papel-lixo, mais uma das artimanhas de Wilson, copiada do situacionista francês Guy Debord; a ideia era que, sempre que o ouvinte retirasse o disco da prateleira, o papel-lixo raspava nos outros e, com o tempo, destruiria as capas dos discos dos dois lados. Os encartes foram montados à mão, e Ian Curtis, do Joy Division, teria ficado responsável por 500 cópias. Wilson, mais tarde, citaria Reilly como "um gênio inválido", referindo-se a sua batalha constante com um tipo raro de distúrbio alimentar que o "deixava bem por um dia, e então enjoado por duas semanas". Com frequência julgado equivocadamente como anorético, Reilly sofre de problemas extremos de digestão que

limitam a quantidade de alimentos que consegue ingerir, agravados pelos sintomas psicológicos de estresse e depressão.

Apesar da relação com Manchester, Morrissey não conhecia Reilly e não o tinha visto tocar antes da gravação de *VIVA HATE*. Foi Stephen Street, que recentemente produzira o álbum do The Durutti Column, *The Guitar and Other Machines*, que apresentou os dois em seu apartamento em Mortlake, em setembro de 1987. “Antes de entrarmos no estúdio, eu e Morrissey conversamos a respeito dos músicos com os quais queríamos trabalhar”, explica Street. “Sugeri Vini, porque havia acabado de fazer um disco com ele. Ele tocava guitarra muito melhor que eu, por isso eu sabia que, se mostrasse a ele que acordas tocar, ele seria capaz de melhorar tudo. Eu marquei para que eles se conhecessem às nove, mas fiquei muito nervoso. Nem Morrissey nem Vini fazem amizade com facilidade, por isso não havia qualquer garantia de que eles iriam se dar bem. Mas a verdade é que eles se deram bem, muito bem. Tinham o mesmo humor peculiar do Norte.”

Como Morrissey confirmou: “Stephen sugeriu [Vini] e foi perfeito. O que mais gostei foi do extremismo de sua beleza, e a qualidade excêntrica. Ele também é muito engraçado... Mas Vini não é muito interessado em música pop, enquanto Johnny [Marr] se ligava profundamente em todas as manifestações do pop”. Reilly descreveria a sua relação com o cantor como “muito feliz... Morrissey tirava sarro de mim de modo muito carinhoso”.⁴⁹

Infelizmente, a contribuição de Reilly na carreira de Morrissey e na criação de *Viva Hate* foi ofuscada por suas afirmações altamente polêmicas de que ele tinha sido autor do álbum. Sem dúvida, o instrumento de Reilly foi uma grande contribuição para a textura do som da estreia de Morrissey em carreira solo, mas suas alegações de ter composto a maioria das músicas não são convincentes. Em primeiro lugar, nenhuma das melodias de *Viva Hate* lembram o estilo musical inerente ao *The Durutti Column*; como Morrissey reiterou, Reilly não tinha nada a ver com o “pop”, mas Street, sim. O baterista Andrew PARESI confirma as alegações de Street de que Reilly, às vezes, fazia intervenções pelo simples fato de a música de Street ser “óbvia demais”. A afirmação de Reilly de que foi convidado para

participar do “álbum seguinte” de Morrissey, mas recusou a oferta, também contradiz as evidências documentais de Street de que já em janeiro de 1988 o cantor havia, prematuramente, decidido “não usar [Vini] no futuro”, e não tinha certeza de que seus estilos vocais e instrumentais fossem compatíveis.

De sua parte, Street contesta vigorosamente as afirmações de Reilly. Apesar de ainda elogiar o músico por sua atuação em Viva Hate, sua admiração por ele é ofuscada por lembranças ruins de atrito no estúdio. “Vini mudou, definitivamente”, diz ele. “Depois de Viva Hate, voltamos para gravar os lados B de ‘EVERYDAY IS LIKE SUNDAY’, e o clima da sessão foi ruim. Eu estava começando a ter dificuldades com Vini. Ele sempre reclamava das músicas que eu havia escrito e se recusava a tocar. Mais tarde, fiquei sabendo que ele havia começado a enviar músicas para Morrissey, mas é claro que nenhuma foi usada. Talvez isso tenha tido algo a ver. Eu sentia que Vini estava tentando se aproximar de Morrissey e me deixar de lado. Por terem Manchester em comum, às vezes eles iam juntos de carro para o Norte. Então, se eu fiquei paranoico e com medo de ser deixado de lado, tinha bons motivos para isso.”

Em defesa de Reilly, o diário de Street de 1988 revela que, depois da sessão de lados B, o guitarrista telefonou para ele para se desculpar por seu comportamento. A experiência não impediu Street de produzir o álbum seguinte do Durutti Column, de 1989, intitulado Vini Reilly, considerado amplamente com um de seus melhores e mais acessíveis trabalhos até hoje.

Reilly ainda é, sem dúvida, um músico extremamente talentoso, frequente e merecidamente citado como um dos maiores guitarristas da era pós-punk. Motivo suficiente para tornar desnecessárias suas afirmações falsas e mesquinhas a respeito de Viva Hate. [25, 39, 175, 208, 221, 265 467]

religião, Nascido em uma família “monstruosamente grande e absurdamente católica”, Morrissey não aprova muito a religião organizada. Aos seis anos, a morte repentina de seu avô Patrick Dwyer, com apenas 52 anos, e a de seu tio alcoólatra Ernie Dwyer, com apenas 24, tiveram um impacto drástico no catolicismo intenso

de sua família. “[Aquelas] duas tragédias muito sérias dentro da família fizeram com que todos se afastassem da Igreja, e com razão”, explicou ele. “A partir daquele período, houve apenas um grande desdém em relação a algo que era sagrado antes das tragédias.”

A educação católica severa que Morrissey recebeu teve um efeito similarmente negativo. “Nunca consegui fazer a ligação entre cristão e católico”, declarou. “Sempre imaginei que Cristo reprovaria a Igreja Católica e se afastaria totalmente dela. Frequentei escolas rígidas, escolas de classe média, onde eles praticamente arrancavam seus dedos para o seu próprio bem, e, se você faltasse à missa do domingo e fosse para a escola na segunda e eles questionassem sua falta, você seria mandado para a forca... eu me lembro das imagens religiosas, as estátuas, que pareciam assustar todas as crianças. Todas aquelas serpentes enroladas nos pés e sangue por todos os lados. Eu achava tudo muito mórbido.”

Apesar das marcas psicológicas da culpa católica (tão eloquentemente expressadas em “I HAVE FORGIVEN JESUS”) e sua crítica constante à Igreja Católica Romana – descrevendo a Irlanda como “o país mais reprimido do mundo” e acusando o Papa de hipocrisia e misoginia –, Morrissey mantém uma afinidade com o simbolismo católico. Fotos de sua casa de Hollywood no fim dos anos 1990 revelaram um crucifixo ornamental Gucci acima da lareira. Nos últimos anos, ele tem usado um pingente de Santo Antônio, o santo padroeiro das “causas perdidas”. Do mesmo modo, em 1985, ele estampou a capa da *NME* com uma auréola e estigmas (tudo ideia dele, não da revista) e frequentemente brinca com imagens religiosas, seja aparecendo em um show em 2004 como um padre ou posando em 2006 para a revista *Uncut* imitando o martírio de São Sebastião.

Quando perguntaram a ele, em 1995, se acreditava em Deus, Morrissey respondeu: “Eu tento.” Apesar de muitas de suas letras reconhecerem a existência do Céu, do Inferno, de Deus e de Jesus, invariavelmente elas se direcionam para o que muitos cristãos considerariam blasfêmia, seja exigindo que Deus se mostre em “YES, I AM BLIND” ou com a própria audácia de “I Have Forgiven Jesus”

("Eu perdoei Jesus"). Até mesmo "DEAR GOD PLEASE HELP ME" poderia ser considerada profana por questionar se Deus já sofreu com uma culpa sexual parecida com a que ele sente.

Ao se descrever, certa vez, como um "católico seriamente falho", ele acrescentou: "Só consigo ter fé nas coisas que vejo." De fato, analisando sua letra e sua vida, de modo geral, é difícil não chegar à conclusão de que a visão pessimista de Morrissey a respeito da existência humana é a de um ateu sacramentado – ou talvez "renascido".

Reparata, Ver "SAPATOS".

Rendezvous in Black, Livro de 1948 de Cornell Woolrich que ostenta uma curiosa coincidência com os Smiths por ter um protagonista chamado Johnny Marr, e outro personagem chamado Morrissey.

O Johnny Marr de Woolrich é um *serial killer* calculista que planeja uma vingança psicológica contra os cinco homens que suspeita serem responsáveis pela morte accidental de sua noiva. O quarto assassinato de Marr envolve a conquista da namorada de Bill Morrissey, resultando em uma cena na qual o rejeitado Morrissey enfrenta e agride Marr. Contatado por este autor, o verdadeiro Johnny Marr disse não ter conhecimento do livro de Woolrich, descrevendo a coincidência como "estranha demais". Mas a coincidência já tinha sido mencionada em uma reportagem sobre os Smiths de 1985 na revista *Time Out*, na qual o jornalista Simon Garfield retoricamente especulou "De onde vêm os nomes Morrissey e Johnny Marr? Teria sido apenas coincidência o fato de eles serem, respectivamente, a vítima de um assassino e o herói do romance de Cornell Woolrich, *Rendezvous in Black*?"

O próprio Woolrich é um personagem intrigantemente mozzariano e, até recentemente, uma espécie de ídolo obscuro da ficção americana. A vida dele foi muito triste no que dizia respeito a romances e, nas palavras do fã e romancista Richard Dooling, "autodiscriminatória por conta de sua atividade homossexual promíscua e clandestina". Woolrich passou a maior parte da vida

adulta morando com a mãe em quartos de hotéis baratos. Ele sucumbiu ao alcoolismo, perdeu uma perna em decorrência de gangrena e morreu sozinho depois de um derrame em 1968, aos 64 anos. Pelo menos, ele gozou de grande sucesso comercial, escrevendo romances e contos que inspiraram *Janela Indiscreta* (*Rear Window*), de Alfred Hitchcock, *A Noiva Estava de Preto* (*La Mariée Était en Noir*), de François Truffaut, e o *thriller* com Edward G. Robinson *A Noite tem Mil Olhos* (*Night Has a Thousand Eyes*). Apesar dos comentários autodepreciativos a seu agente antes da morte, de que ele “não era bom, sabe?”, o drama tenso e interessante de *Rendezvous in Black* atesta o contrário. [105, 400]

Rhodes, Marjorie, Atriz nascida em Hull a quem Morrissey citou como sua favorita, especialmente pelo papel da esposa sofredora de John MILLS em *LUA DE MEL AO MEIO-DIA*. Rhodes também interpretou personagens de menor relevância em outros filmes preferidos de Morrissey, *A VERDADE NUA E CRUA*, *MEU AMOR*, *MINHA RUÍNA* e *SPRING AND PORT WINE*, além de uma breve participação no musical de Billy FURY *I’ve Gotta Horse*. Rhodes morreu em 1979, aos 76 anos. [168, 175, 502, 532, 566]

Ricardo III, Com o fictício menino-boneco italiano Pinóquio, é a “figura histórica” com quem Morrissey mais se identifica; pelo menos foi o que disse em 1991. Sem dúvida, o Ricardo III que ele tinha em mente foi o dramatizado na peça de William Shakespeare – um vilão tão deformado, tão “mau e ultrapassado, que os cães ladram quando eu passo”, que mata e conspira para chegar ao trono por meio do infanticídio e da desprezível sedução da viúva de seu irmão. Desde então, os historiadores têm desafiado o retrato feito por Shakespeare do verdadeiro Ricardo III que comandou a Inglaterra por pouco mais de dois anos, de junho de 1483 até sua morte na Batalha de Bosworth, em agosto de 1485, e que, na verdade, provavelmente não era o assassino corcunda e com sede de poder da lenda que matou os “príncipes na torre”. Apesar disso, ele ainda é o principal suspeito histórico no mistério não resolvido do desaparecimento de seus dois sobrinhos príncipes, Eduardo V, de 12

anos, e seu irmão Richard, que ele prendeu na Torre de Londres depois de tomar sua coroa. Retratos contemporâneos de Ricardo também indicam que, apesar de não ser necessariamente corcunda, ele tinha, realmente, um ombro mais alto que o outro.

O gosto de Morrissey pelo Ricardo III de Shakespeare também seria o motivo pelo qual usou um trecho da peça em "CEMETRY GATES", dos Smiths: "The early village cock hath twice done salutation to the morn" (Ato V, Cena III). [141]

Richards, Keith, Ver ROLLING STONES, THE.

Richardson, Charlie, Chefe de uma quadrilha do Sul de Londres nos anos 1960, que figurou no encarte de YOUR ARSENAL. A imagem, retirada da autobiografia de Richardson de 1991, *My Manor*, o mostra com a filha na praia de Dymchurch no início dos anos 1960. A legenda original dizia: "Não fui um pai convencional, mas fui bom." A mesma foto foi usada como pano de fundo durante a turnê de Morrissey em 1992 para promover o álbum.

Quando os gêmeos KRAY controlavam o East End de Londres na primeira metade dos anos 1960, do outro lado do rio, Charlie, seu irmão Eddie e um grupo de vilões, incluindo "Mad" Frankie Frazer, conhecidos como a gangue de Richardson, dominavam o Sul de Londres. Charlie conhecera Reggie e Ronnie Kray na prisão militar Shepton Mallet nos anos 1950, para onde os três haviam sido mandados para finalizar o serviço militar depois de se esconderem para tentar evitá-lo. "Éramos todos amigos", disse Richardson, mas suas empresas se tornaram rivais em 1965 quando um amigo de Richardson, George Cornell, cometeu o erro fatal de chamar Ronnie Kray, homossexual e acima do peso, de "bicha gorda". Teve início uma guerra entre as gangues que culminou com o famoso tiroteio em março de 1966, na casa noturna Mr. Smith, em Catford, recém-inaugurada por Diana DORS, onde o amigo dos Kray, Dickie Hart, foi assassinado. Dois dias depois, o homem de Richardson, Cornell, teve a audácia de ir beber no pub Blind Beggar, na região dos Kray, onde Ronnie atirou nele à queima-roupa. Como Richardson filosofou

posteriormente, “por mais durão e destemido que você seja, se o outro cara estiver armado, a situação se torna bem desfavorável”.

O interesse de Morrissey em Richardson era um sintoma de sua visão romantizada da bandidagem inglesa e de seu fascínio pelos Kray. Ao longo de *My Manor*, Richardson se apresenta como um rebelde antiautoritário da classe trabalhadora, vitimizado pelas classes superiores e pelo repressor sistema jurídico britânico, tomado pela nostalgia dolorosa dos “velhos tempos, quando uma nota de cinco sustentava uma família por quinze dias, coco de cachorro grudava nos pregos da sola de sua bota e a fraude era simples”.

Mas os detalhes das práticas da gangue de Richardson que vieram à tona durante o processo de 1966, depois de serem “denunciados” por um ex-parceiro de negócios, não dão espaço para compreensão nem admiração. Richardson negaria as descrições explícitas de tortura que se tornaram manchetes – eletrocução, pregar pés no chão, agressão a um homem nu até deixá-lo desacordado e depois obrigá-lo a limpar o próprio sangue com a roupa íntima enquanto ele comia camarão salteado com batatas fritas – mas o peso das provas contra eles foi suficiente para garantir uma pena de 25 anos. Durante esse tempo, Richardson voltou a se unir a Reggie Kray na cadeia de Parkhurst. Kray posteriormente disse que “O senso de humor [de Charlie], de que sempre gostei, não tinha mudado”. Depois de cumprir 14 anos, Richardson logo parou de ver o lado engraçado de “comer vômito de cachorro com três fatias de pão e margarina” e fugiu da HMP Spring Hill, uma prisão perto de Aylesbury. Depois de passar dois anos foragido, ele se entregou e finalmente ganhou a liberdade em 1984, 18 anos depois de sua prisão. Um filme sobre a sua vida, *Charlie*, foi lançado em 2004, com o ex-baterista do Bros, Luke Goss, no papel de protagonista, por razões que desafiam o bom senso. [330, 331, 359, 374, 384]

Righteous Brothers, The, Dupla americana dos anos 1960 de “*blue-eyed soul*” que Morrissey citou como sua inspiração para se tornar cantor. “Quando tinha dois anos [sic], eu os vi na televisão”,

relembrou ele. “Bill e Bobby. Achei fantástico. Sou eu... eu queria ser o Bobby do The Righteous Brothers.”

Na verdade, Morrissey tinha cinco anos quando os irmãos de mentira Bill Medley e Bobby Hatfield chegaram ao 1o lugar da parada britânica em fevereiro de 1965 com a produção grandiosa de Phil Spector “You’ve Lost That Lovin’ Feelin’”. “Fiquei obcecado [com aquela canção]”, disse ele. “A maneira com que as duas vozes aparecem, e quando eu os vi no *TOP OF THE POPS*, o jeito com que eles não se olhavam e cantavam aquelas partes, foi extraordinário.” Os Brothers tiveram outros sucessos, mas apenas “Unchained Melody”, de agosto de 1965 (tecnicamente um disco solo de Hatfield), seguiria a “Lovin’ Feelin’” e chegaria ao 1o lugar, quando relançada em 1990 após ser usada na trilha sonora do filme *Ghost – do Outro Lado da Vida (Ghost)*. O sonho de Morrissey de se tornar Hatfield provavelmente terminou ao saber, no começo de novembro de 2003, que ele havia sido encontrado morto em seu quarto no hotel Kalamazoo, vítima de um ataque do coração induzido por cocaína, aos 63 anos. [159, 170]

“Ride On Time”, Single que em 1989 foi 1o lugar da parada britânica, do grupo de DJs italianos Black Box, um grande favorito de Morrissey durante as gravações de BONA DRAG. “Eu me lembro de quando ele comprou o 12 polegadas”, diz Kevin ARMSTRONG. “Ele adorava.” Clive LANGER confirma que Morrissey “às vezes passava a noite dançando ao som de Black Box, no último volume nas enormes caixas acústicas do estúdio”. Como ele disse posteriormente à imprensa, “é estranho para mim, porque não é o meu mundo e não existe motivo para eu gostar desse disco, mas, quando os vi pela primeira vez no *TOP OF THE POPS*, achei muito extremo. Ela também estava maravilhosa, e eu ainda adoro o disco depois de nove semanas”. A “ela” a quem ele se refere era a “vocalista” do Black Box, Katrin, a modelo Catherine Quinol, que nunca cantou uma nota, mas dublava samples de álbuns antigos de disco. A voz em “Ride on Time” era de Loleatta Holloway, retirada de “Love Sensation”, de

1980. Holloway processou o Black Box e conseguiu um acordo, assim como Martha Walsh, do Weather Girls, que se viu copiada em diversos singles subsequentes. Morrissey se preocupava menos com o fato de Katrin ser uma cantora falsa do que com os rumores mais difamatórios sugerindo que ela tinha sido homem. “Espero que seja verdade, porque tudo ficaria mais interessante”, disse ele. “Se você olhar para ela de um determinado ângulo, é possível conseguir vê-la como jogador do Wigan.” [1, 15, 226]

Ringleader of the Tormentors, Oitavo álbum solo de Morrissey, lançado em abril de 2006, chegou ao 1o lugar da parada britânica. Faixas: “I WILL SEE YOU IN FAR-OFF PLACES”, “DEAR GOD PLEASE HELP ME”, “YOU HAVE KILLED ME”, “THE YOUNGEST WAS THE MOST LOVED”, “IN THE FUTURE WHEN ALL’S WELL”, “THE FATHER WHO MUST BE KILLED”, “LIFE IS A PIGSTY”, “I’LL NEVER BE ANYBODY’S HERO NOW”, “ON THE STREETS I RAN”, “TO ME YOU ARE A WORK OF ART”, “I JUST WANT TO SEE THE BOY HAPPY”, “AT LAST I AM BORN”. Produzido por Tony VISCONTI.

Mesmo enquanto o retorno triunfal de Morrissey em 2004 estava a todo vapor, ainda circulavam rumores de que YOU ARE THE QUARRY não passava de um último suspiro muito bem planejado antes da aposentadoria. Por mais improvável que parecesse – que depois de sete anos fora do jogo Morrissey pudesse sequer pensar em abandonar a glória recuperada pela qual ele havia lutado com unhas e dentes – o local onde ocorreu o último show de Quarry no Reino Unido, em dezembro de 2004, foi marcado por uma sensação triste de encerramento. Na penúltima noite no Earls Court, em Londres, o cantor começou o bis anunciando: “Existe até logo e existe adeus. Este é um adeus.” Suas últimas palavras antes de sair do palco foram ainda mais nefastas: “Por favor, não se esqueçam de mim. Amo vocês.”

Apesar de You are the Quarry ter sido uma vitória retumbante, que chegou a botar quatro singles no Top 10, o grande desafio que Morrissey tinha pela frente seria manter esse sucesso. Sabendo que o histórico de discos depois de um enorme hit era sempre “difícil” – VIVA HATE COM KILL UNCLE, VAUXHALL AND I COM SOUTHPAW GRAMMAR –, não havia garantia de que Quarry não fosse um sucesso inusitado

que ele nunca conseguiria repetir. Além dos rumores de aposentadoria, no fim de 2004 havia sérios questionamentos acerca da estabilidade futura da banda de Morrissey. O maior deles era a ambiguidade que cercava o parceiro musical de longa data Alain **WHYTE**, que havia deixado a turnê de Quarry depois de 14 shows em meio a boatos sem fundamento de que havia sofrido um colapso nervoso. Morrissey ainda tinha Boz **BOORER** e novo garoto Jesse **TOBIAS**, ainda que não houvesse certeza se algum deles (ou os dois) conseguiria substituir Whyte.

Enquanto isso, no começo de 2005, depois de vender sua casa de Los Angeles, o cantor voltou para a Europa e “por acaso” foi morar na capital italiana, Roma. A cidade teve um impacto profundo e imediato em sua forma de escrever, tornando-se a sua maior inspiração para *Ringleader of the Tormentors*: em essência, o “álbum romano” de Morrissey. Seu produtor, Tony Visconti, diria: “Ele está totalmente apaixonado pela cidade. Deve caminhar por Roma compondo as letras em sua mente.” Além de fazer referências a seu novo lar nas letras, Morrissey procurou mais inspiração no cinema italiano e nos filmes de Pier Paolo **PASOLINI** e Luchino **VISCONTI**, ambos citados em “You Have Killed me”. Como ele diria à imprensa: “Eu me tornei um italianófilo.”

Como também ficou claro, apesar de fora da banda de turnê de Morrissey, a duradoura parceria musical de Whyte e Morrissey permaneceu inalterada. Em *Ringleader*, Whyte seria outra vez um colaborador indispensável, responsável pelos principais destaques. Boorer também enviou ideias, mas não foi muito bem-sucedido, exceto por um lado B, “**CHRISTIAN DIOR**”. Em um esforço calculado para invalidar quaisquer acusações de favoritismo, Morrissey fez questão de elogiar Boorer depois da finalização do disco. “Não há canções de Boz neste álbum”, confirmou ele, “mas estranhamente foi o disco no qual Boz esteve mais envolvido e no qual teve enorme influência”.

Na verdade, o espaço de Boorer desde então foi tomado por dois concorrentes: Jesse Tobias e, num nível menor, o tecladista Michael **FARRELL**. Tobias, principalmente, fazia o que o cantor chamou de “uma forte diferença no som” de *Ringleader*. De suas cinco canções,

quatro seriam lançadas como singles. "Pessoal e musicalmente, Jesse tem causado forte impacto", afirmou Morrissey, além de citar Tobias como o outro "muso" do álbum, além de Roma; até mesmo Visconti diria: "Parece que Morrissey encontrou uma nova inspiração", possivelmente referindo-se a Tobias.

No fim de agosto de 2005, Morrissey estava pronto para gravar e decidiu ficar em Roma e fazer o álbum no Forum Music Village, uma antiga igreja que se tornara o estúdio favorito da indústria cinematográfica italiana. Com Boorer e os três parceiros Whyte, Tobias e Farrell, as gravações foram marcadas pela volta de Gary DAY ao baixo, e também por um novo baterista, Matt CHAMBERLAIN, contratado no lugar do recém-saído Dean BUTTERWORTH. A primeira escolha de Morrissey para produtor era Jeff Saltzman, na época muito requisitado depois do sucesso quádruplo de platina com o disco Hot Fuss, do The Killers. Como Saltzman estava "indisponível para o projeto" (em outra entrevista Morrissey disse que contratou "um produtor que não deu certo"), o cantor decidiu que, com a experiência técnica de Boorer, eles conseguiriam supervisionar as coisas sozinhos. Após três semanas de tentativas e muitos erros, ainda mais complicadas pelas interrupções de carpinteiros e eletricitas que faziam uma reforma no estúdio, ficou dolorosamente claro que eles precisavam de ajuda externa. "Foi um grande erro de avaliação de minha parte", confessou Morrissey.

O escolhido foi Visconti, o lendário produtor de BOWIE e BOLAN, com quem Morrissey "sempre soube" que trabalharia um dia. Contactado em Nova York pelo empresário de Morrissey, Merck Mercuriadis, Visconti escutou dois dos trabalhos em produção. Imediatamente impressionado pela "voz nova e mais forte" do cantor, Visconti considerou a proposta "uma oferta irrecusável". Em menos de 48 horas ele cancelou outro álbum que ia produzir na França e pegou um avião para Roma. Depois de encontrar-se com Morrissey e dizer que "havia adorado" as novas canções, Visconti trabalhou pesado do fim de setembro até o começo de novembro para reconstruir o disco. "Eles já tinham gravado todas as baterias e algumas guitarras que acabamos usando", comentou ele. "Não estava ruim, só estava desorganizado."

Para Morrissey, criado e inspirado pelo trabalho de Visconti com Bowie e Bolan desde os 11 anos, trabalhar com o produtor era "um sonho maluco" tornado realidade. Ao discutir a unificadora influência italiana do disco, o cantor orgulhosamente observou que Visconti também era descendente de italiano, comentando: "O fato de ele ter se envolvido também é uma peça fascinante do quebra-cabeça". Ele também falou do engenheiro Marco Martin, "um talento incrível e parte muito essencial do contexto todo". A sorte também interveio quando Ennio MORRICONE, maestro criador de inúmeras trilhas sonoras e frequentador do Forum Music Village, concordou em gravar e fazer os arranjos de cordas para a balada confessional "Dear God Please Help me", o que ocorreu graças a uma ajuda do diretor gerente do estúdio, Marco Patrignani. Depois de uma mudança nos planos, um coro de sete crianças italianas foi chamado para fazer vocais de apoio em três faixas.

As primeiras notícias davam sinais de que Ringleader seria o trabalho "mais belo" e "mais delicado" de Morrissey até então. "Imaginei que seria", disse ele. "Era assim que eu estava me sentindo... cheio de esperança e levemente cansado. Mas, quando entraram todos os componentes italianos e escrevemos novas canções, principalmente em [Roma], ele se desenvolveu e ficou forte e agressivo. Usamos mais instrumentação, então pareceu haver muito mais coisas acontecendo nas canções". Visconti também comentou que o cantor queria "um som de banda" e "prestava atenção à parte de todos... Morrissey era ótimo em dar destaque aos músicos".

Com a exceção de "Dear God Please Help me", Ringleader foi qualquer coisa, menos o disco tranquilo que Morrissey havia anunciado. No contexto de seus sete antecessores, a predominância de guitarras e ritmos fortes tornaram-no o disco com som mais intenso desde SOUTHPAW GRAMMAR. As canções "guturais" (como Morrissey se referia a elas) de Jesse Tobias foram muito responsáveis por isso, oferecendo um contraste indigesto às sutilezas das melodias de Whyte e à pompa cinematográfica da única contribuição de Farrell, "At Last I Am Born". Das 20 faixas gravadas durante a sessão, uma dúzia foi selecionada para entrar no

disco. "Algumas de minhas preferidas terminaram como lados B", lamentou Visconti. "Transformar aquilo em um CD de 12 faixas foi de partir o coração. Ele merecia ser um disco duplo. Entre as perdas estavam "Christian Dior", de Boorer, "SWEETIE-PIE", de Farrell, e duas boas de autoria de Whyte, "GOOD LOOKING MAN ABOUT TOWN" e a excelente "GANGLORD".

Quando a imprensa perguntou a respeito do título do álbum, Morrissey declarou que ele era o *ringleader* ("líder"). "Durante muitos anos, fui acusado na Inglaterra de ser muito negativo, e diziam que minha maneira de cantar era muito depressiva, mas, de repente, nos últimos anos, na música britânica, muitos grupos mais jovens começaram a cantar num estilo muito parecido com o meu e a me citar como referência, então eu tive a sensação de que estava liderando algo". Em outros lugares, ele se citaria o significado de "perturbador da paz". "Não é natural para mim me mostrar ao público", disse ele. "Na verdade, se estivéssemos em 1773, eu provavelmente já teria sido enforcado e queimado, o que dá ainda mais credibilidade ao título do disco."

A capa foi um ótimo pastiche de autoexaltação em que Morrissey, de smoking e gravata-borboleta, posava com um violino como se fosse um virtuoso mundialmente famoso na capa de um LP da gravadora de musica clássica Deutsche Grammophon. Como revelou posteriormente no TRUE-TO-YOU.NET, a imagem foi inspirada no filme de 1946 com John GARFIELD *Acordes do Coração*. Um retrato no interior do encarte com Morrissey recostado em uma scooter Piaggio Vespa enfatizava os temas italianos do álbum, assim como o subtítulo na capa, "Registrato e Mescolato a Roma in Autunno" ("Gravado e mixado em Roma, no outono").

Anunciado em março de 2006 pelo single "You Have Killed me", que igualou o 3o lugar na parada de outro grande sucesso de sua carreira, "IRISH BLOOD, ENGLISH HEART", de Quarry, a reação a Ringleader foi tudo o que Morrissey poderia ter desejado. Apesar de algumas avaliações medianas de críticos mais bacanas, possivelmente desanimados pelos elogios exagerados feitos por eles mesmos a Quarry, havia várias críticas anteriores ao lançamento que citavam a "genialidade" e "a obra-prima de Morrissey", o suficiente

para conseguirem um selo na capa do CD. O mais importante é que ele entrou nas paradas em 1o lugar; seu terceiro álbum solo no topo da parada e o primeiro desde Vauxhall and I, doze anos antes. "Ringleader of the Tormentors é para mim uma alegria maior que o prazer", concluiu ele, dizendo que "em diversos países da Europa... ele entrou em 1o lugar". Em particular, apenas, ele reclamaria porque o disco logo em seguida saiu das paradas e se tornou, como ele disse de modo melodramático, a queda mais repentina da história do pop.

Ringleader causou uma pequena comoção na imprensa devido a insinuações nas letras a respeito da vida pessoal de Morrissey, principalmente na faixa de conteúdo explícito "Dear God Please Help me", relato franco de uma experiência sexual libertadora em Roma, escrita em primeira pessoa e com claras insinuações homossexuais. A última, "At Last I Am Born", também delineava uma forma de rejuvenescimento sexual e da superação da culpa e da repressão que sempre o acompanharam, um assunto repetido nas declarações bem humoradas, mas muito misteriosas de Morrissey à imprensa de que "o último ano abriu meus olhos de muitas, muitas formas". Também houve a pergunta do motivo pelo qual o cantor se mudara para Roma, levantando suspeitas de que fora para lá para ficar mais perto de um parceiro. Avaliando sua nova situação no contexto das letras, essa era uma hipótese muito forte. A hostilidade com que Morrissey reagiu a essa suposição foi, por si só, muito reveladora. No palco do Alexandra Palace em Londres, em 1o de maio de 2006, ele disse à plateia: "Recentemente, a imprensa, a gloriosa imprensa, disse que eu estou apaixonado. Isso, claro, é uma grande mentira." Um ano depois, ele continuava esclarecendo as teorias conspiratórias criadas a partir de Ringleader. "Em algumas entrevistas, as frases foram cortadas de modo a parecer que eu estava profundamente apaixonado, vivendo um caso selvagem e misterioso em terras estrangeiras", disse ele. "Isso foi totalmente falso."

O disco foi um trabalho superior a Quarry em muitos aspectos e certamente era mais coeso. Apesar de não ter os singles fortes de Quarry (como as posições alcançadas na parada, à exceção de "You

Have Killed me”, sistematicamente demonstrariam), havia uma consistência no som que unia as doze faixas em um todo unificado. Mas, em termos de composição, olhando para trás, as críticas prematuras que afirmavam que o disco era uma “obra-prima” parecem bem precipitadas. Havia algumas mais profundas (“The Youngest was the Most Loved”, “The Father Who Must be Killed”), outras autobiográficas (“Dear God Please Help me”, “You Have Killed me”, “To me You are a Work of Art”) e um frisson de ira política (“I Will See you in Far-Off Places”), mas nada realmente extraordinário para os padrões de Morrissey.

No contexto musical, também, apesar de ser guiado por um som claramente mais pesado do que Quarry, Ringleader não arriscava, com as mesmas baladas tipicamente melancólicas de Whyte e a guitarra desajeitada de Tobias. Até mesmo seu muito comentado carro-chefe, “Life is a Pigsty”, era um pouco vazia, às vezes, beirando a preguiça.

Não que Visconti, muito menos Morrissey, concordassem. “A abrangência das melodias e a profundidade das letras são brilhantes”, disse o produtor. “Eu não consegui acreditar que ele havia escrito as canções desse disco. Elas estavam entre suas melhores. Eram melodias que Bowie escreveria, usando uma gama ampla de notas.”

Na verdade, o melhor de Ringleader está no desempenho vocal de Morrissey. Apesar de não ter grandes canções, apresenta alguns de seus melhores vocais, principalmente na primeira metade. Independentemente das falhas, ao consolidar o retorno de Morrissey no século XXI, Ringleader of the Tormentors foi sem dúvida um triunfo incontestável. [54, 116, 259, 266, 269, 235, 195, 242, 245, 389, 441, 456, 461, 471, 511]

rockabilly, Um dos maiores mitos a respeito da carreira solo de Morrissey é que ele tem “uma banda de rockabilly”. Isso só tem fundamento se levarmos em conta que os membros de seu grupo original na turnê de 1991 de KILL UNCLE, Boz BOORER, Spencer COBRIN, Gary DAY e Alain WHYTE, foram recrutados no circuito de rockabilly do Norte de Londres, e que todos se vestiam e mantinham uma aparência ao estilo rockabilly dos anos 1950 (topete, calça jeans de

barra dobrada, tatuagens estranhas), e naquela turnê, pelo menos, deram um toque de rockabilly ao repertório de Morrissey. "As pessoas sempre exageram nesse assunto", reclamou ele na época. "Se eu mencionar um artista de rockabilly, não quer dizer que estou seguindo todo o estilo. Simplesmente considero o rockabilly interessante de um modo que as canções pop modernas não são."

De fato, apesar de Morrissey ser muito fã do gênero, ele gravou apenas algumas canções que podem ser classificadas como rockabilly: por definição, um híbrido do rock'n'roll dos anos 1950 com a música country caipira, misturando os ritmos sincopados da primeira com os elementos melódicos e a levada de guitarra da segunda. O rockabilly é um som muito específico e também inconfundível, aplicável apenas à música que satisfaz critérios estilísticos muito definidos; exemplos clássicos seriam "One Hand Loose", de Charlie Feathers e "Woodpecker Rock", de Nat Cauty, na compilação de Morrissey, UNDER THE INFLUENCE.

Os Smiths nunca gravaram rockabilly de verdade, apesar de haver a influência do rock'n'roll dos anos 1950 em "RUSHOLME RUFFIANS", "NOWHERE FAST", "SHAKESPEARE'S SISTER", "VICAR IN A TUTU" e "DEATH AT ONE'S ELBOW". Em sua carreira solo, as poucas canções de rockabilly feitas por Morrissey são todas parcerias com Mark NEVIN. Existe uma influência sutil em "SING YOUR LIFE" (que fica mais clara nos shows), enquanto tanto "THE LOOP" quanto "PREGNANT FOR THE LAST TIME" foram criações conscientes de rockabilly, escritas em resposta aos planos de pouca duração do cantor de gravar "um minialbum de rockabilly" no inverno de 1990. Da mesma forma, "YOU'RE GONNA NEED SOMEONE ON YOUR SIDE", de Nevin, também foi um apelo intencional ao amor de Morrissey pela música dos anos 1950.

Por outro lado, Boorer e Whyte nunca escreveram nada para Morrissey que pudesse ser descrito como rockabilly, exceto "CERTAIN PEOPLE I KNOW", de Whyte, um pastiche de "Ride a White Swan", do T. Rex. "Hoje em dia, parece que só escuto falarem que estou trabalhando com uma banda jovem de rockabilly", revoltou-se Morrissey em 1992. "Eles não são 'jovens' e não fazem 'rockabilly', mas tudo é exagerado até se tornar um clichê." Infelizmente, o clichê ainda existe. No disco YEARS OF REFUSAL, de 2009, alguns

críticos ainda faziam referências inexplicáveis e sem sentido ao “som rockabilly” de Morrissey, um som que existe apenas nas cabeças ocas daqueles que não aguentariam a pressão de diferenciar Hasil Adkins de Hazell Dean. [4, 5, 17, 94, 155]

Rogan, Johnny, Ver SEVERED ALLIANCE, THE.

Rolling Stones, The, Os Beatles ainda são o grupo mais influente da história do pop, mas seus concorrentes do Sul de quadril mais solto e lábios mais grossos, os Rolling Stones, exerceram maior impacto nos Smiths. Mais especificamente em Johnny Marr. Enquanto Morrissey só fala dos Stones em sentido negativo – disse que Mick Jagger foi a inspiração para seu rock’n’roll geriátrico “GET OFF THE STAGE”, lado B de 1990 –, Marr cita o guitarrista Keith Richards e o primeiro empresário deles, o extraordinário e animado Andrew Oldham, como dois de seus maiores ídolos.

O amor de Marr pelos Stones foi trazido à tona no começo de 1985. Como mostram os programas de televisão dos quais os Smiths participaram em fevereiro e março daquele ano, o corte de cabelo de Marr e suas poses no palco podiam ser facilmente confundidas com os de Keith Richards duas décadas antes. Além disso, o single deles da época “SHAKESPEARE’S SISTER” seria o momento mais “Stones” dos Smiths, trazendo à mente o *boogie* satânico de 1966 “Have you Seen your Mother Baby, Standing in the Shadow?”. Verdade ou não, a notícia publicada na *NME* em maio de 1985 de que os Smiths tinham recentemente convidado Andrew Oldham para ser seu empresário parecia totalmente lógica.

O arquivo de fitas cassete de Mike Joyce também prova o amor de Marr pelo período R&B inicial dos Stones; entre as fitas, estão compilações feitas por Marr para os ônibus da turnê, com faixas raras como “Confessin’ the Blues”, de 1964. Sem falar de “Shakespeare’s Sister”, a influência deles em Marr foi mais de clima, uma obscuridade melódica tangível, do que qualquer elemento estilístico específico. Como diz Andy Rourke: “Na época de THE QUEEN IS DEAD, lembro que eu e Johnny escutávamos Their Satanic Majesties’ Request [o álbum dos Stones, de 1967]”. Havia um peso

que parecia combinar com o modo com que nos sentíamos como grupo naquela época, que deve ter se mostrado em nossa música.”

Marr cita “Gimme Shelter”, do disco Let it Bleed, de 1969, como sua música preferida dos Stones. “É o disco que eu levaria para uma ilha deserta”, elogia. “É onde dá para ouvir o vodu que Keith Richards encontrou. Aquele período de Beggar’s Banquet a Let it Bleed, apesar de não ser o som que necessariamente me influenciava na época dos Smiths. À medida que cresci, percebi como era difícil para um homem seguir aquele ideal em vez de zoar por aí e comprar carros. O que se percebe no que ele revela é a busca por um estilo de vida, por ser criativo, e não apenas recreativo. Para mim, ele é praticamente um alquimista.”

Marr conheceu Richard aproximadamente em 1986 graças a Kirsty MACCOLL, que fez vocais de apoio no álbum dos Stones Dirty Work, produzido por seu marido, Steve LILLYWHITE. O ídolo e o fã acabaram passando a noite toda tocando violão, enquanto MacColl repreendia Richards por errar os acordes de uma música dos Everly Brothers.

Quando os Smiths se separaram, Marr recebeu um segundo convite para “sair” com Richards em Los Angeles. “O clima entre nós era de dois guitarristas lambendo as próprias feridas”, relembrou Marr, “porque nós dois havíamos passado por problemas sérios com nossos parceiros [musicais]. Demorei um pouco para perceber isso, porque nunca pensei que ele pudesse ter algo em comum comigo. Assim, tive a honra de receber alguns conselhos incrivelmente filosóficos e pessoais, incentivo e força. Em determinado momento, ficamos só ele e eu, e ele disse: ‘Vamos, confesse. O que você queria ser quando era moleque?’ Fiquei ali pensando em como responder àquela pergunta. Então eu disse: ‘Você’. E ele disse: ‘Bem, posso dizer que você está bem sendo quem é. Você é um bom guitarrista e uma boa pessoa, então não se mate pelo rock’n’roll, porque não vale a pena’. Foi uma experiência incrível para um coitado de Wythenshawe.” [17, 18, 19, 89, 332]

Roma, Capital da Itália, “lar” de Morrissey do começo de 2005 até 2006, e grande influência nas letras do disco RINGLEADER OF THE TORMENTORS.

De acordo com a versão do cantor sobre os acontecimentos, ele foi parar em Roma por acaso. Depois do fim da turnê de YOU ARE THE QUARRY de 2004, ele havia planejado retornar para Los Angeles com escala em Dublin. O voo para Dublin foi “uma viagem horrível” e, por algum motivo, Morrissey não conseguiu pegar o próximo voo transatlântico para os Estados Unidos. Em vez de esperar, ele resolveu pegar o primeiro voo curto possível, que era para Roma. Ao chegar, ele imediatamente “mergulhou na cidade”.

A imprensa ficou muito desconfiada de seus motivos para se mudar para Roma. Isso ao lado do conteúdo revelador das letras de Ringleader (principalmente em “DEAR GOD PLEASE HELP ME”) levou muitos jornalistas a suspeitar que ele havia ido à cidade por causa de um novo amor e a tentar descobrir detalhes em entrevistas. “Não é verdade”, protestou Morrissey, condenando a revista *Mojo* por manipular uma frase na qual ele dissera “Sim, estou apaixonado”, quando, na verdade, a frase completa era: “Sim, estou apaixonado... pela cidade de Roma.”

“Todo mundo acreditou”, resmungou ele. “Mas não, não é verdade. Tudo continua igual. Eu sou uma ilha.”

Independentemente do motivo pelo qual se estabeleceu em Roma, a adoção de uma cidade europeia para viver pareceu uma atitude surpreendentemente contraditória, levando em conta seus comentários de duas décadas antes. “Quando você vai a Roma, fica entediado e quer logo voltar para o seu canto em Scunthorpe”, disse ele em 1984. “A Itália é um país muito intenso”, admitiu em 1989, “mas a fumaça e a carne, não, não mesmo. O calor é bom, de vez em quando, mas normalmente sou perfeitamente feliz morando na Inglaterra até o dia em que engasgue de tédio”.

O novo “Morrissey romano” de 2005 tinha consciência plena de seu histórico de suposta xenofobia. “Eu achava a Inglaterra o melhor lugar do planeta”, confessou. “Eu viajava pela Europa, e nunca me interessava por lugar nenhum. Eu era muito fechado, e agora sinto vergonha por ter tido uma visão tão estreita antes.” Referindo-se às suas visitas anteriores à Roma – incluindo uma única vez com os Smiths em maio de 1985 –, Morrissey disse que sua chegada em 2005 parecera “minha primeira experiência na cidade”. Ele explicou

que o apelo do lugar era “seu esplendor, humor e beleza... Roma é muito calma e espontânea. Há algo muito moderno nas pessoas”.

Durante sua estada em Roma, Morrissey viveu em uma suíte no Hotel de Russie, perto da Piazza del Popolo, no centro histórico da cidade. Outros pontos importantes para Morrissey em Roma são seu restaurante preferido, a pizzaria La Montecarlo, em Vicolo Savelli (Morrissey costumava pedir espaguete simples “al pomodoro”/“com tomates”), o antigo e histórico Caffè Greco, na Via Condotti, a Via del Babuino e a escadaria próxima da Piazza di Spagna (onde o poeta inglês Keats morreu) e a Piazza Cavour, que tem referência na canção “YOU HAVE KILLED ME”. Com o lançamento de Ringleader of the Tormentors, Morrissey embarcou em uma grande turnê mundial que durou mais de um ano, e durante esse tempo ele encerrou sua estada no Hotel de Russie, e com ela, suas férias prolongadas em Roma. [54, 58, 69, 159, 235, 275, 461]

Ronson, Mick (produtor de Morrissey, 1991–92), “Uma das pessoas mais maravilhosamente humanas e atraentes que eu já conheci”, assim Morrissey lembrou o produtor de YOUR ARSENAL, Mick Ronson, que morreu um ano depois do lançamento do álbum, após lutar contra o câncer.

Nascido em Hull, Ronson era um pianista de formação clássica que começou a fazer aulas de guitarra na adolescência, depois de tentar o violino e a flauta doce. Após tocar com diversas bandas da região e de fazer um disco com o cantor e compositor Michael Chapman em novembro de 1969, Ronson já havia perdido a esperança de seguir carreira na música e voltou a Hull para trabalhar na prefeitura. Dizem que, certo dia, ele estava marcando as linhas de um campo de rugby da região quando um ex-colega de banda, o baterista John Cambridge, o procurou para dar a notícia de que ele havia sido recomendado para entrar para a nova banda de David BOWIE, The Hype.

Ronson tocou com Bowie pelos quatro anos seguintes, os mais críticos na carreira de Bowie, uma vez que ele havia deixado de ser um fracasso do rock-folk e se tornado um messias do glam rock. O papel de Ronson nessa transformação foi essencial. Como guitarrista

e vocalista de apoio, ele imediatamente se fez notar no som pesado de *The Man Who Sold the World*, de 1970, produzido por TONY VISCONTI. Em *Hunky Dory*, de 1971, Ronson havia se tornado o arranjador de Bowie, criando orquestrações como "Life on Mars" e "Changes". A parceria Bowie/Ronson chegou ao ápice criativo em *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, de 1972, e em *Aladdin Sane*, de 1973, com Ronson em voga tanto como pianista (em "Five Years" na primeira e em "Lady Grinning Soul" na segunda) quanto como guitarra solo. O papel de Ronson no legado de Bowie foi tão importante que as imagens que definem o glam britânico são as dos dois homens juntos: a foto marcante do fotógrafo Mick Rock de David no meio das pernas de Mick Ronson, com a boca em sua guitarra insinuando um ato de felação, e no momento divisor de águas para uma geração que foi a transmissão de "Starman", no *TOP OF THE POPS*, em julho de 1972, quando Bowie carinhosamente abraça Ronson pelo pescoço.

Depois do álbum de *covers* de Bowie de 1973, *Pin Ups*, Ronson foi convencido pelo empresário Tony DeFries a se lançar em carreira solo. Bowie ajudou na composição de seu álbum de estreia de 1974, *Slaughter on 10th Avenue*, mas não participou da gravação. Ao mesmo tempo, Ronson foi dispensado da banda de Bowie. Diversos boatos sugerem que Bowie ficou "muito, muito triste" com a decisão de Ronson de seguir carreira solo, mas a separação total só ocorreu em 1975, quando Ronson disse ao *Melody Maker* que queria "botar juízo" em Bowie, na época viciado em cocaína e morando em Los Angeles. Oito anos se passariam até os dois retomarem a amizade, quando Ronson fez uma participação surpresa no palco com Bowie em Toronto, em setembro de 1983.

Apesar de seu empresário acreditar que Ronson tinha potencial para se tornar "o novo David Cassidy", sua carreira solo durou pouco. De seus dois álbuns, ambos "parcialmente brilhantes" na opinião de Morrissey, apenas *Slaughter on 10th Avenue* alcançou o Top 10, enquanto seu single, um *cover* de "Love me Tender", de Elvis PRESLEY, não conseguiu chegar às paradas. O álbum mostrou que Ronson era um vocalista muito bom, e é, de fato, "brilhante" em partes, especialmente na estranha canção ao estilo de JOBRIATH

“Growing Up and I’m Fine” (escrita por Bowie) e o drama histriônico de “Music is Lethal”. O disco *Play Don’t Worry*, de 1975, não foi tão bom, apesar de apresentar uma interpretação que vale a pena citar de “White Light/White Heat”, do The Velvet Underground, resgatada das sessões de gravação de Pin Ups, de Bowie. Quando esse *cover* foi lançado, Ronson já havia se unido ao Mott the Hoople para o single “Saturday Gigs” e continuaria a trabalhar com o vocalista Ian Hunter quando a banda se desfez. Em 1975, ele também quase entrou para o SPARKS e chegou a gravar algumas canções para o disco *Big Beat*, mas aceitou um convite de Bob Dylan para participar do seu Rolling Thunder Revue.

Como produtor, Ronson era mais conhecido por *Transformer*, de 1972, de Lou REED, coproduzido com Bowie, apesar de os arranjos complexos de corda em *SLAUGHTER AND THE DOGS* (cujo nome era, em parte, uma homenagem a seu álbum *10th Avenue*) e também com o ex-vocalista dos NEW YORK DOLLS, David Johansen, produzindo o segundo álbum solo dele, *In Style*.

Quando Morrissey decidiu convidar Ronson para *Your Arsenal*, seu parceiro musical na época, Mark NEVIN foi encumbido de realizar o contato inicial. Nevin soube que Ronson estava novamente em Hull e, para sua surpresa, nunca tinha ouvido falar de Morrissey nem dos Smiths. “Ele me perguntava: ‘Como é o som do Morrissey?’”, conta Nevin. “Então, perguntei se ele podia se encontrar com Morrissey. Ele disse: ‘Não sei, preciso cuidar do bebê de minha irmã.’ Ele realmente não fazia ideia de quem Morrissey era.”

Felizmente, Maggi, a irmã de Ronson, conseguiu deixar seu filho com outra pessoa. Alguns dias depois, a lenda do Spiders from Mars chegou à casa de Nevin, no Norte de Londres, para o encontro marcado. Ele havia recebido o diagnóstico de câncer no fígado no ano anterior e, como Nevin afirma, “parecia fragilizado”, mas isso não o impediu de aceitar uma taça de vinho tinto. Morrissey chegou, conforme o combinado, com seu assistente pessoal, Peter HOGG.

“Foi um momento bem maluco da minha vida”, diz Nevin. “Por ser muito fã de Bowie e fã dos Smiths, de repente eu estava ali, com Mick Ronson e Morrissey juntos, na minha casa, sentados, um diante do outro, em meus dois sofás.” De acordo com Nevin, foi preciso que

o extrovertido Hogg quebrasse o gelo. "E então, Mick, David já tentou comer você?", perguntou Hogg. "Bem, ele tentou algumas vezes", Ronson respondeu secamente, "mas sem sucesso".

Apesar da saúde debilitada, Ronson concordou em produzir o álbum. "Ele se recusa a permitir que isso afete seu ritmo de trabalho", explicou Morrissey. "Ele não está preso a uma cama nem incapacitado. Também não demonstra sinais de amargura. Pelo contrário, ele tem sido, no mínimo, uma companhia divertida e animada." Logo depois da finalização de *Your Arsenal*, Ronson se reuniu com Bowie no palco do Estádio de Wembley para o Freddie Mercury Tribute Concert, no dia 20 de abril de 1992. Em uma reviravolta bacana, Ronson fez uma participação no álbum de 1993 de Bowie, *Black Tie White Noise* (tocando guitarra em uma versão de "I Feel Free", do Cream), o mesmo álbum no qual Bowie fez um *cover* de "I KNOW IT'S GONNA HAPPEN SOMEDAY", de Morrissey. Tragicamente, três semanas depois do lançamento do disco, Ronson acabou perdendo a luta contra o câncer. Ele morreu no dia 29 de abril de 1993, com apenas 46 anos.

A morte dele ocorreu em seguida à do empresário de Morrissey, Nigel Thomas, e de seu amigo e diretor de vídeos Tim Broad. "As três mortes, literalmente, ocorreram uma depois da outra", disse Morrissey. "Foi muito doloroso e triste para mim, porque eu havia me tornado tão próximo [de Ronson] que não consegui ir ao funeral." Poucos dias antes de receber da esposa de Ronson a triste notícia, Morrissey havia conversado com ele a respeito da possibilidade de ele voltar a colaborar no que se tornaria *VAUXHALL AND I*. "Ele ficou muito feliz, muito entusiasmado para compor comigo e voltar ao estúdio. Era muito positivo em relação a sua saúde e positivo em relação ao futuro."

É triste tentar imaginar quanto Morrissey e Ronson poderiam ter conquistado a longo prazo, principalmente, como o cantor disse, se os dois tivessem se tornado parceiros musicais. Apesar de *Vauxhall and I* ter sido um sucesso nas mãos de Steve LILLYWHITE, teria sido igualmente emocionante escutar as canções com o mesmo toque que Ronson deu a *Your Arsenal*. A carreira de Morrissey sobreviveu sem ele, mas o impacto arrasador de sua morte não deve ser

subestimado. Quando perguntaram a Morrissey, em 1995, quando e por que ele havia chorado pela última vez, ele respondeu: "Quando Michael R. morreu." [5, 22, 36, 45, 96, 150, 235, 351, 569]

Rosen, Marjorie, Ver *POPCORN VENUS*.

Rough Trade, Gravadora britânica independente dos Smiths que lançou desde o single de estreia do grupo em 1983, "HAND IN GLOVE", até o disco ao vivo de 1988, pós-separação, RANK. À medida que a carreira do grupo progredia, Morrissey se tornou cada vez mais explícito em suas críticas públicas à gravadora, expressando suas preocupações também nas canções. Acredita-se que "FRANKLY, MR. SHANKLY", "YOU JUST HAVEN'T EARNED IT YET, BABY" e "PAINT A VULGAR PICTURE" contêm referências veladas à Rough Trade, e em especial ao seu fundador, Geoff Travis, graduado em Cambridge.

A Rough Trade começou como uma loja de discos em Notting Hill, Londres, em 1976, especializada em punk, reggae e vinis importados. Dois anos depois, Travis lançou a independente Rough Trade Records, que logo se tornou a RoughTrade Distribution. Na lista de contratados do começo da história da gravadora, constam Stiff Little Fingers, Subway Sect, Cabaret Voltaire, The Raincoats, THE MONOCHROME SET e The Fall. De acordo com Marr, apesar de no fim de 1982 os Smiths terem abordado a FACTORY, de Manchester, e também cortejado a EMI, ele e Morrissey já estavam se habituando à ideia de que a Rough Trade seria a escolha ideal. "Por causa do The Monochrome Set", afirma Marr, "e certamente por causa do The Fall".

Apesar de a gravadora ter credibilidade entre os músicos pós-punk, comercialmente, a Rough Trade ainda precisava demonstrar às pessoas que se guiavam pelas estatísticas das paradas, como Morrissey, que era capaz de colocar músicas nas primeiras posições. É importante registrar que, nos dois anos antes de fechar com os Smiths, Travis havia "perdido" uma série de artistas para grandes selos, incluindo Aztec Camera, Scritti Politti, The Go-Betweens e Orange Juice (que gravaram o álbum de estreia com o dinheiro da Rough Trade e o lançaram pela Polydor). Todos, com exceção do

The Go-Betweens, tiveram sucessos no Top 10 britânico só depois de saírem da Rough Trade.

“Com os Smiths, foi uma época diferente”, diz Travis. “Quando os outros grupos foram para gravadoras maiores, começamos a aprender o que precisávamos fazer para sermos competitivos, uma gravadora completa. Certamente, os Smiths foram a primeira banda com a qual assinamos um contrato de longo prazo, por isso devo ter percebido que não queria que o passado se repetisse, que estava na hora de fazer jus aos contratados. Esse foi o segredo.”

Antes mesmos de fecharem o contrato, os Smiths tiveram a sorte de ter o que Marr chama de seu homem “infiltrado” na Rough Trade, Richard Boon, ex-empresário do BUZZCOCKS e fundador do selo independente New Hormones, de Manchester, casa do Ludus, de Linder STERLING. “Morrissey era mais próximo de Richard do que eu”, observa Marr, “mas ele era um cara interessante. Todo mundo na Rough Trade era desconhecido, então essa ligação com ele foi muito importante”.

Mas Boon por si só não podia garantir um contrato dos Smiths com a Rough Trade. As primeiras demos deles não tinham obtido nenhuma resposta positiva, mas, na sexta-feira, 4 de março de 1983, Marr e Rourke fizeram uma peregrinação rumo sul, armados com uma fita cassete na qual havia a canção recém-gravada com a própria grana “Hand in Glove” e a gravação ao vivo de “HANDSOME DEVIL”, que iria se tornar seu lado B. Dentro dos escritórios da Rough Trade em Blenheim Crescent, eles encurralaram Travis na cozinha enquanto ele preparava uma caneca de café. “Escute isto”, disse Marr, entregando a fita a ele. “Não é só mais uma fita.” Impressionado pela coragem dos dois, Travis prometeu que escutaria. No fim de semana, os Smiths ficaram em Manchester esperando por uma resposta. Na manhã de segunda-feira, Travis telefonou a Marr com a proposta de lançar “Hand in Glove” como um single de sete polegadas.

Vários meses se passaram até a Rough Trade tecnicamente “fechar um contrato” com os Smiths em um documento que especificava Morrissey e Marr como os únicos signatários, o que levou às

reivindicações futuras de percentual de participação por parte de Rourke e Joyce, que culminaram no PROCESSO de 1996.

Na época, Morrissey disse à imprensa que eles tinham escolhido a Rough Trade porque “parecia haver menos conversa sobre dinheiro e mais conversa a respeito de integridade artística”.

“Nós tínhamos muitas gravadoras interessadas”, continuou ele, “e pareceu que a Rough Trade era a mais humana. Gostei daquela ideia. Eles eram muito realistas e muito diretos. Disseram: ‘Isto é o que podemos fazer por vocês, e isto é o que não podemos fazer, mas faremos o nosso melhor’... a Rough Trade pareceu servir melhor aos nossos interesses do que as outras. E por isso nós a escolhemos”.

O discurso de lua de mel durou pouco. Em novembro de 1983, a gravadora lançou um remix de “THIS CHARMING MAN” feito pelo DJ de Nova York François Kevorkian como single de 12 polegadas. Algo, segundo Morrissey, feito contra a vontade dele ou de Marr – esta foi a primeira infração. Como ele e Marr disseram mais tarde, a mudança temporária do grupo para Londres, em 1984, foi para “ficar de olho na gravadora” e impedir que coisas parecidas ocorressem.

Em 1985, os Smiths voltaram para Manchester e a transformaram em sua base, e a relação entre o grupo e a gravadora havia piorado. Em diversas entrevistas na época, e ao analisar o passado do grupo, Morrissey culpou os recursos de promoção da Rough Trade pelo fracasso dos singles e pela falta de presença na imprensa. O pior ocorreu durante a produção do THE QUEEN IS DEAD, quando, como foi detalhado no verbete reservado a esse disco, Morrissey e Marr, mal assessorados, resolveram sair da gravadora, uma decisão que teria consequências ruins, não apenas para o lançamento do disco, mas para a estabilidade de longo prazo dos Smiths como grupo.

Em defesa de Travis e da Rough Trade, no que diz respeito aos Smiths, a vitória deles, como Davi derrotando o gigante Golias das *majors*, fala por si só. O fato de um selo independente britânico que lançara menos de 12 álbuns em 1985 conseguir derrubar Bruce Springsteen da Columbia do topo das paradas de álbuns no Reino Unido (com MEAT IS MURDER) foi um feito heroico. E, apesar de as acusações de Morrissey serem válidas no que diz respeito à

propaganda ruim e à pouca divulgação no rádio, devemos levar em consideração que, entre janeiro de 1984 e agosto de 1987, os Smiths tiveram oito músicas no Top 20, enquanto o New Order, da Factory, e seus equivalentes em grandes gravadoras, Echo & The Bunnymen e The Jesus And Mary Chain, conseguiram apenas duas cada. Nesse aspecto, é preciso exaltar o assessor de imprensa deles, o falecido Scott Piering, pelo papel que desempenhou no sucesso da banda, e a devoção dos divulgadores Gill Smith e Pat Bellis, ambos também já falecidos.

De qualquer modo, em 1986, os Smiths se libertaram e assinaram um novo acordo com a EMI, mas concordaram em cumprir o contrato com a Rough Trade e lançar mais um disco de estúdio (*STRANGeways, HERE WE COME*, de 1987). Entrevistado para a biografia *Rough Trade*, de Rob Young, lançada em 2006, Travis admitiu “ter se sentido traído”, apesar de ver “uma certa poesia” no fato de eles terem se separado antes de gravarem uma única nota para a EMI. “Acho que fizemos um bom trabalho com os Smiths”, disse ele com orgulho, “e não tenho nenhum arrependimento em relação a isso”.

Tomada por dificuldades financeiras e fracassos comerciais na época da separação dos Smiths, a Rough Trade se desfez em 1991. Antes de sua falência, Morrissey e Marr compraram os direitos ao catálogo dos Smiths e os venderam à Warner. Travis reabriu a Rough Trade no ano 2000 e teve sucesso com The Strokes e The Libertines. Ele ainda fala com Morrissey, que aparentemente telefona para ele “de vez em quando para pedir conselhos”. [12, 13, 17, 18, 19, 27, 28, 29, 41, 46, 71, 105, 135, 138, 274, 402, 406, 419, 431]

roupas, Assim como a música de Morrissey mudou e evoluiu com o passar dos anos, a mesma coisa ocorreu com seu guarda-roupa. O assunto “roupas” surgiu na primeira entrevista dos Smiths para a revista *i-D*, no começo de 1983. “Elas não têm a importância que já tiveram”, disse Morrissey. “Nos anos 1960, era possível olhar para alguém e analisar sua personalidade. Isso não acontece mais. As roupas deixaram de ser a vitrine da alma.”

A moda desempenharia um importante papel na evolução dos Smiths. Como Johnny Marr trabalhava na X-Clothes, uma loja de

moda alternativa de Manchester, na Chapel Walk, ele se tornou amigo do dono da loja ao lado, uma filial do império da moda Crazy Face comandada pelo primeiro empresário e padrinho dos Smiths, Joe Moss. Marr também acredita que, quando ele conheceu Morrissey no verão de 1982, o estilo de moda retrô dos anos 1950 que eles compartilhavam (os dois "curtiam" calças americanas Levi's antigas) foi fator decisivo para estabelecer uma afinidade. Dale HIBBERT, o primeiro testado para ocupar o baixo nos Smiths, diz que a preocupação de Marr com a moda ficou clara nas primeiras conversas do grupo, quando recomendou que a banda toda vestisse "camisas de boliche iguais, cada um com seu nome bordado na parte da frente". Certamente, Marr cuidava para, quando e onde possível, apresentar uma imagem coesa. Na primeira apresentação da banda no *TOP OF THE POPS* em novembro de 1983, ele levou Andy Rourke e Mike Joyce a uma loja Marks & Spencer para que comprassem blusas de gola alta pretas, inspirado pelo *look* de Stuart Sutcliffe, o fatídico "quinto beatle" que morreu de hemorragia cerebral em 1962. O interesse de Marr pela moda continuou depois dos Smiths, quando lançou sua nova marca de roupas, a Elk, em 1999, e colaborando com a fabricante de tênis PF Flyer, em 2007, para criar uma coleção beneficente de tênis limitada a 108 pares.

Enquanto isso, Morrissey, considerava os Smiths como "o grupo mais mal vestido na história das roupas", possivelmente se referindo a sua famosa coleção de camisas da Evans, uma rede de lojas de roupas femininas especializada em tamanhos grandes. "Elas caem muito bem e deixam claro o fato de que eu não tenho corpo", disse ele, em 1984. "São o tipo de camisa de que eu gosto sem qualquer motivo especial. São os meus filhos." O cantor também admitiu que às vezes comprava camisas "da Co-op", usava cuecas da Marks & Spencer ("brancas") e que sua calça jeans preferida era uma Levi's antiga comprada quando foi visitar parentes americanos em 1979 ("Morro de medo de furá-la, ou algo assim"). Seus sapatos preferidos em 1984 eram mocassins Manuel que custavam "extravagantes" 55 libras. "Eu gosto deles porque consigo calçá-los e tirá-los sem dificuldade", explicou. Morrissey também disse que lavava todas as suas roupas a mão, dentro da banheira ("Toda

sexta-feira, você pode me encontrar imerso em sabão em pó Persil”).

No fim dos Smiths, Morrissey já tinha aberto mão de seu guarda-roupa Evans e, conforme os anos 1990 foram passando, passou a gostar de alfaiataria clássica e marcas das melhores grifes e estilistas. “Sou fã de Gucci”, declarou em 1999. “Hoje em dia as roupas me fascinam, não a moda. Geralmente, sou 60% Dries Van Noten, 40% Helmut Lang. Marc Jacobs é bacana, mas acho que ele é meio cruel por usar peles de vez em quando. Há cerca de cinco anos, a Gucci produziu um terno que eles chamaram de terno Vegas, que eu acho que continua sendo a criação mais linda. Tenho algumas jaquetas de couro sintético, mas as pessoas não param de colar recados no meu carro, dizendo: ‘Como você pode vestir couro, seu hipócrita?’, e, claro, não são roupas de couro. Então, eu não me sinto muito bem usando couro sintético porque algumas pessoas que se preocupam pensam ser couro de verdade.” Morrissey também revelou que ele já não gostava mais das cuecas da Marks & Spencer, preferindo manter suas partes íntimas em cuecas suíças da Hanro. [62, 71, 82, 93, 100, 113, 143, 204, 207, 253, 258, 270]

Rourke, Andy (baixista dos Smiths 1982–87, baixista e parceiro musical de Morrissey 1988–90). Apesar de Johnny Marr afirmar que a relação entre ele e Morrissey era a essência criativa dos Smiths, o elo mais antigo e mais forte na banda era aquele existente entre ele e o amigo de escola, Andy Rourke. “Isso teve um espaço de menor destaque na mitologia e na história dos Smiths”, diz Marr, “mas era a mais pura realidade. Havia uma sincronia *absoluta* entre Rourke e mim porque éramos melhores amigos. Tínhamos aquela coisa de amigos, de podermos ficar juntos sem dizer nada, e ainda assim não fazer diferença. E dá para perceber isso na música. Algo na música dos Smiths entre a guitarra e o baixo é único, algo que nenhum outro grupo já teve”.

O mais jovem Smith, Andrew Michael Rourke nasceu em Manchester no dia 17 de janeiro de 1964. Na época, “Glad All Over”, do The Dave Clark Five, dominava a parada de singles do Reino Unido. Terceiro de quatro irmãos, ele foi criado pelo pai em Ashton

upon Mersey depois do divórcio de seus pais. No outono de 1974, ele começou a estudar na St. Augustine's Grammar School, em Wythenshawe. Ali, passaria mais um ano "bagunçando" até fazer amizade com Marr, quando os professores o transferiram para a turma deste em uma tentativa de melhorar seu comportamento. Diz a lenda que a primeira conversa deles foi a respeito de um broche que Rourke tinha do Neil Young. Os dois tocavam guitarra e ensaiavam juntos com frequência, na escola ou na casa de outro amigo de escola, Mark Johnson. "Não era bem uma banda", afirma Rourke, "éramos apenas nós três com guitarras e tentando criar um som, cantando músicas de Neil Young".

A primeira banda "de verdade" de Marr e Rourke foi a quase mítica Paris Valentinos, ao lado do ator de *CORONATION STREET* Kevin "Curly Watts" Kennedy. Eles se separaram ao final do ano escolar, mas, antes disso, Marr fez a sugestão que mudaria a vida de Rourke, de que este deveria trocar a guitarra pelo baixo. Foi como baixista que Rourke acompanhou Marr para o White Dice, grupo de country-rock que fez sem sucesso um teste na gravadora de Elvis Costello em Londres, a F-Beat Records, na primavera de 1980. O aprendizado musical em conjunto terminou no ano seguinte com o Freak Party, um trio de vida curta com o baterista Simon WOLSTENCROFT, que seguia o modelo *punk-funk* do A Certain Ratio, banda contratada da FACTORY Records. Cansado por não conseguirem encontrar o vocalista ideal, Marr abandonou Rourke e Wolstencroft e desapareceu da vida do amigo por quase um ano.

Rourke continuou tocando baixo, mas a curto prazo, suas perspectivas enquanto vivia preso a um emprego fixo em uma madeireira não eram muito favoráveis. Seu destino foi decidido quando Marr voltou a fazer contato no fim de 1982. Os Smiths já existiam com uma demo e um show já realizado, mas estavam marcando passo com um baixista que não tinha nada a ver, o engenheiro de estúdio Dale HIBBERT.

Quando Marr dispensou Hibbert, resolveu chamar Rourke. "Eu provavelmente sempre soube que Andy ficaria no baixo", diz Marr. "Então, aquele pareceu o momento certo de apresentá-lo. Então, eu o chamei para ir à minha casa, mas acho que ele ficou meio confuso

no começo. Um ano antes, escutávamos A Certain Ratio e Low, de BOWIE, e então ali estava eu, falando do The Drifters. 'E, a propósito, sou vegetariano.' Mas foi muito bom reencontrá-lo."

A estreia de Rourke nos Smiths foi no começo de dezembro de 1982, na segunda fita demo do grupo, bancada por um contato que Marr tinha na EMI. Foi só aí que Rourke conheceu Morrissey e Joyce. "Como Johnny tinha intimidade com Morrissey, imediatamente fiquei à vontade", diz Rourke. "Eu não socializava com Morrissey, era estritamente uma relação de trabalho. Nós nos divertíamos, mas nunca pensaria em telefonar para Morrissey para perguntar: 'Está a fim de sair para beber uma cerveja?' Mas Johnny podia fazer isso e saía com ele. Johnny se dedicou a conhecer Morrissey e foi recompensado por isso."

Estilisticamente, as influências de Rourke não eram mais óbvias que as de Marr. Apesar de adorar a música de Neil Young, como baixista, Rourke citou Low, de Bowie, Bill Wyman, dos ROLLING STONES, e Mick Karn, do Japan, como suas principais inspirações. A magia dos Smiths pode ter sido as canções de Morrissey e Marr, mas o *som* dos Smiths dependia muito das linhas líricas do baixo de Rourke; serpenteando solidamente pelos espaços entre os floreios agudos de Marr, cada um deles por si só uma sonata distinta de pop. Raramente satisfeito com as responsabilidades comuns das notas, Rourke sempre produzia mais melodias do que pareceria viável, mas nunca entornava o caldo. Enquanto outros baixistas produziam linhas retas, a característica de Rourke era adotar um estilo Picasso. De "THIS CHARMING MAN" e "BARBARISM BEGINS AT HOME" a "THE HEADMASTER RITUAL", "THE QUEEN IS DEAD" e "DEATH OF A DISCO DANCER", sem a base firme de Rourke, o castelo de cartas de Marr provavelmente cairia.

Seu papel indispensável nos Smiths não se discute, mas, infelizmente, a história de Rourke frequentemente é ofuscada por seus conhecidos problemas com drogas. "Desde a adolescência, eu usava todos os tipos de drogas", explica Rourke. "Cogumelo, maconha. Depois, onde fui criado, Ashton upon Mersey, a heroína era muito comum. Todos os amigos usavam. Alguns de meus irmãos começaram a usar, então antes mesmo do começo dos Smiths, eu já

estava envolvido. Aí, de repente você está em uma banda e ganhando rios de dinheiro. Foi quando eu meio que pirei.”

No início, Rourke manteve seu vício em segredo – o máximo que podia. Marr sempre soube. Joyce só descobriu “cerca de um ano” depois da formação da banda. E só restou Morrissey, que vociferava um discurso antidrogas na imprensa, sem imaginar o que ocorria dentro do próprio grupo, graças à proteção de Marr.

Rourke era esperto o bastante para não usar heroína na estrada (“Eu não queria estragar a banda”), e mantinha o hábito de consumir Valium, Temazepam e Mogadon, tudo fornecido por um clínico geral da clínica Harley Street que “entregava um saco do que você quisesse por 50 libras”.

“Infelizmente”, continua ele, “o problema do Valium é que você toma dois e se esquece. Bem, pelo menos eu me esquecia. E então, quando me dava conta, estava num tipo de estupor, meio atrapalhado, era vergonhoso. Por fim, tudo veio à tona na Irlanda”.

Em fevereiro de 1986, enquanto os Smiths ainda estavam envolvidos em uma disputa jurídica com a ROUGH TRADE em decorrência do atraso no lançamento do THE QUEEN IS DEAD, o grupo fez três shows na Irlanda. Como admite, Rourke usava os medicamentos nos bastidores e estragava as linhas de baixo no palco. Como Marr confessa: “As pessoas estavam começando a fazer comentários a respeito de nossas apresentações ao vivo. Raramente estragávamos as coisas, mas houve alguns erros bem feios que deixaram o clima muito ruim no ônibus. Sei que Andy se sentia muito mal com isso, mas ele não conseguia mais se controlar.”

Depois de uma conversa do grupo, pediram para Rourke sair “para poder colocar a cabeça no lugar”. Infelizmente, o alerta deu errado. Rourke caiu em depressão, tentando esquecer a tristeza indo à casa de um traficante em Oldham. Ele acreditava que seria “mais seguro” do que comprar drogas em Manchester, mas acabou entrando na mira de uma operação policial de seis meses contra um cartel internacional de drogas. Passou o fim de semana numa cela, e sua família soube da prisão pelo noticiário da TV. Morrissey também. “Eu sabia que, quando ele descobrisse, seria o fim de tudo”, diz Rourke. “E foi. As drogas me controlavam naquele momento. Você fica sem

força. Como diz o clichê, é um caminho sem volta. Eu estava usando essa desculpa como muleta, acho. Só não sei para quê.”

Como conta a lenda dos Smiths, a demissão de Rourke do grupo chegou na forma de um bilhete deixado no limpador de para-brisa de seu carro: “Andy, você está fora dos Smiths. Boa sorte e adeus. Morrissey.”

“Aquela situação com o Rourke era algo que eu temia desde o primeiro dia”, diz Marr. “Não me senti decepcionado. O sentimento mais forte foi o de pensar ‘Que desastre.’ Quando ele soube que estava fora da banda e foi à minha casa, vivemos um momento *muito além* da banda. Nós éramos amigos desde a época da escola, sabe? Ele ficou fora da banda por três semanas, mas no nosso mundo, pareceram três anos.”

Rourke passou essas três semanas se recuperando na casa da mãe, em Majorca, e foi readmitido ao grupo, limpo e prometendo se comportar. Felizmente, ele conseguiu evitar a prisão com o pagamento de uma fiança valor de £1 mil e uma pena suspensa de dois anos, mas foram preocupações a respeito de seu futuro que levaram Craig GANNON a ser chamado para o grupo em abril de 1986. Mesmo depois de seu retorno, havia dúvidas de que Rourke conseguiria um visto de trabalho para a turnê que fariam em breve nos Estados Unidos e no Canadá, e assim mais um componente foi agregado, Guy PRATT, baixista de Bryan Ferry, que ficou até o visto de Rourke ser liberado, em cima da hora.

O fim dos Smiths em 1987 chocou Rourke, assim como todo mundo. “Eu me senti perdido, porque não sabia o que fazer dali em diante”, admite ele. Logo depois da separação, ele se uniu a Joyce e a Gannon no The Adult Net, projeto solo do guitarrista do The Fall, Brix Smith. Com Joyce, ele viajou em turnê com Sinead O’Connor; Rourke sozinho tocou no álbum de O’Connor de 1990, *I Do not Want What I Haven’t Got*.

Em novembro de 1988, Rourke participou da reunião parcial dos Smiths com Joyce e Gannon para a gravação dos singles pós-VIVA HATE de Morrissey: “THE LAST OF THE FAMOUS INTERNATIONAL PLAYBOYS” e “INTERESTING DRUG”. Os três tocaram com Morrissey no mês seguinte, na sua estreia solo ao vivo em WOLVERHAMPTON, apesar dos processos

que moviam separadamente contra o cantor, cada um deles alegando diversos prejuízos financeiros após o fim dos Smiths. Morrissey pediu a todos eles que encerrassem o caso: Rourke foi o único que concordou e aceitou um acordo de cerca de £83 mil. “Eu estava sem grana”, explicou ele depois. “Eu havia acabado de me casar. Estava duro e fui tentado pela oferta.”

O acordo com Rourke coincidiu com a separação de Morrissey e de Stephen STREET, que também havia aumentado a lista de pessoas processando o cantor. Convidado para uma possível parceria, Rourke concordou e enviou algumas demos com guitarra, baixo e bateria eletrônica. Morrissey gravou apenas três. A primeira, “YES, I AM BLIND”, de 1989, foi gravada sem Rourke. As outras duas, “GIRL LEAST LIKELY TO” e “GET OFF THE STAGE”, foram gravadas durante as sessões do outono de 1989 de BONA DRAG no estúdio Hook End. As três foram lançadas como lados B. No verão de 1989, Rourke deixou de ser útil para as exigências de Morrissey e foi substituído em KILL UNCLE por Mark Bedford, baixista do MADNESS.

O encontro seguinte de Rourke e Morrissey foi durante o PROCESSO dos Smiths, em dezembro de 1996, uma experiência confusa, uma vez que o acordo tinha sido feito anteriormente. Três anos depois, Rourke foi obrigado a se declarar falido. No fim dos anos 1990 e começo dos anos 2000, Rourke se uniu a Joyce em diversos grupos de Manchester, apesar de ele ter gozado de seus maiores sucessos pós-Smiths sozinho, como baixista de Chrissie HYNDE e do The Pretenders (tocando, ironicamente, no *cover* que eles fizeram em 1985 de “EVERYDAY IS LIKE SUNDAY”), do Badly Drawn Boy ou de Ian Brown.

Os problemas jurídicos dos Smiths desgastaram o relacionamento de Rourke e Marr durante muitos anos, até que ele decidiu retomar a amizade em 2005. “Foi importante para mim”, diz Rourke. “E felizmente foi importante para Johnny. Aquilo que dizem a respeito de o tempo curar muita coisa, é verdade.” No dia 28 de janeiro de 2006, Rourke e Marr dividiram o palco do MEN Arena, de Manchester, no evento beneficente Manchester Versus Cancer, organizado pelo baixista e seu empresário, Nova Rehman, depois que seu pai e sua irmã foram diagnosticados com a doença. Rourke

se uniu ao grupo de Marr, The Healers, para um recital de "How SOON IS NOW?", no que foi o primeiro show deles juntos desde a apresentação final dos Smiths na Brixton Academy, mais de 19 anos antes.

Diferentemente de Joyce, Rourke foi poupado da ira de Morrissey depois do processo. Mas, inicialmente, ele foi tratado com a mesma raiva direcionada ao baterista, e, com o passar do tempo, Morrissey demonstrou um raro sinal de afeto pelo baixista. Ao falar sobre os Smiths em uma entrevista no site TRUE-TO-YOU.NET, em 2007, Morrissey disse: "Eu achava Johnny o melhor... e também aquelas linhas de baixo de mestre." É assim mesmo, como um grande baixista, que Rourke sempre será lembrado. [7, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 18, 19, 27, 28, 29, 245, 352, 362]

Roxy Music, Banda de glam/art pop britânica altamente influente formada pelo ex-professor de cerâmica de Tyneside Bryan Ferry em 1970. Inteligentes, artísticos, glamourosos e excentricamente sensuais, eles também eram assustadoramente prolíficos, e lançaram seus três primeiros álbuns em um período de 18 meses, entre junho de 1972 e novembro de 1973: Roxy Music, For Your Pleasure e Stranded.

Assim como BOWIE e BOLAN, o Roxy teve um forte impacto musical e estético naqueles que mais tarde amadureceram durante o punk, incluindo Morrissey. Ele os viu diversas vezes em shows, incluindo um de 9 de novembro de 1972 no Hardrock, em Manchester, na região de Stretford, onde ele também foi para ver a banda de abertura, os NEW YORK DOLLS. Apenas na hora do show ele soube que eles não tocariam: o baterista dos Dolls, Billy Murcia, havia morrido em Londres dois dias antes. "Todos choraram", lembrou ele. O fato de, mais cedo, ele ter visto a capa "psicodélica de penas de pavão" de Brian ENO pendurada na janela do ônibus foi um pouco de consolo.

Na segunda metade dos anos 1970, a música do Roxy se tornou um disco-rock elegante, sendo pioneiro em um estilo genérico que se mostraria igualmente influente na geração pós-punk dos new romantics dos anos 1980. Naquela época, no entanto, a atitude de

Morrissey em relação a eles, e a Ferry, em especial, havia esfriado consideravelmente. Ao escrever ao seu amigo Robert MACKIE em 1981, ele falou mal do Roxy, dizendo que o grupo “ainda estava procurando algo que eles sempre quiseram, mas que nunca foi deles”. Até mesmo as lembranças a respeito de sua antiga paixão se tornaram uma desculpa para ridicularizar Ferry. “Recebi cartas do inteligente Bryan porque puxei a manga de sua camisa e pedi que ele escrevesse. E ele escreveu. Que idiota!”

Quis o destino que menos de três anos depois, Morrissey estivesse trabalhando com o ex-baixista do Roxy John PORTER, produtor dos SMITHS. Mas, quando o assunto eram seus métodos não convencionais de gravação, Morrissey e Ferry eram muito parecidos. Em sua biografia de 1976, *The Bryan Ferry Story*, Rex Balfour (*nom de plume* do assessor de imprensa deles, Simon Puxley) descreve sua prática de finalizar toda a música primeiro antes de acrescentar os vocais: “Por fim, [Bryan] chegava no estúdio depois de ter passado a noite lapidando a letra e fazia os vocais em um ou dois takes. Até aquele momento, ninguém tinha ideia da canção na qual ele estava trabalhando nem como seria a linha melódica.” A partir da gravação de “How SOON IS Now?” em julho de 1984, Morrissey começou a usar exatamente a mesma prática, e a manteve durante a maior parte da vida dos Smiths e depois em gravações solo: não contar a músicos, engenheiros e produtores a respeito da letra e dos títulos das canções até o último minuto.

A arte distinta do Roxy teve influência negativa. Usava supermodelos altamente estilizadas e em geral com pouquíssima roupa, resumindo uma tendência dos anos 1970 que, como disse Morrissey, “usava imagens de mulheres nuas [que] nunca eram questionadas”, algo contra o que ele reagiria conscientemente com suas capas dominadas por homens.

Marr também citou a dívida que os Smiths têm com as “introduções de canções instantaneamente reconhecíveis” do Roxy, como os passos no cascalhos e a ignição de um carro abrindo “Love is the Drug”, de 1975, uma tendência que ele e o produtor John Porter desejavam incorporar nos próprios singles do grupo.

Em maio de 1986, os Smiths e Ferry finalmente se encontraram quando o grupo estava gravando "PANIC". "Não me dei ao trabalho de pedir o autógrafo dele", disse Morrissey. "Eu o tinha desde os 14 anos. Sua relação de amor/ódio com o cantor do Roxy iria se intensificar quando Marr saiu do grupo para gravar "The Right Stuff" de Ferry, uma versão vocal da instrumental "MONEY CHANGES EVERYTHING", dos Smiths. Algumas pessoas, entre eles o engenheiro de som Grant Showbiz, citam esse como um fator que colaborou para a ruptura gradual da relação de trabalho entre Morrissey e Marr.

De qualquer modo, o fascínio de Morrissey com o Roxy continuou nos anos 1990. Além de "MUTE WITNESS", música de Clive LANGER de KILL UNCLE inspirada por "Virginia Plain", de 1972, Morrissey em 1992 adotou o nome "Eddie Riff" nos créditos de design de capa. Esse nome, também um pseudônimo que usava frequentemente quando se hospedava em hotéis, era uma homenagem a In Search of Eddie Riff, um álbum instrumental de 1974 do saxofonista do Roxy, Andy Mackay.

O próprio Ferry reconhece sua influência sobre Morrissey, "um filho meu", descrevendo-o, em 2001, como "um cara meio triste... mas acho que ele não é muito viril". Cinco anos mais tarde, Morrissey deve ter se esquecido ou perdoado tal comentário o suficiente para fazer uma interpretação ao vivo do single do Roxy de 1973 "STREET LIFE". Os deuses deviam estar no lado de Ferry, e fizeram com que os esforços de Morrissey dessem tão errado que, depois de duas apresentações, ele jurou nunca mais cantar a canção. Seria especialmente interessante saber o que a mãe de Morrissey achou de sua tentativa. De acordo com o seu filho, o Roxy Music e Johnny Mathis são seus artistas favoritos. [17, 32, 57, 108, 278, 334, 460, 463]

"Roy's Keen" (Morrissey/Whyte), 23o single solo de Morrissey (do álbum MALADJUSTED), lançado em outubro de 1997, chegou ao 42o lugar da parada britânica. Só há coisas ruins a dizer a respeito do que é, sem dúvida, uma das piores gravações da carreira de

Morrissey, um trocadilho infame com o nome do briguento jogador de futebol irlandês e ex-capitão do Manchester United Roy Keane.

Uma homenagem direta a Keane seria preferível a este conto cansativo de amor obsessivo por um limpador de janelas. Apesar de o assunto trazer à mente a famosa e cômica canção de George FORMBY "When I'm Cleaning Windows", não havia nada tão divertido na ode de Morrissey a um homem que estava sempre umedecendo seu pano.

Esse fascínio embaraçoso com limpadores de vidro não era nada novo. Uma década antes, ele havia confessado à imprensa: "Quando o limpador de janelas chama, preciso ir para outro cômodo do que aquele que ele está limpando. É muito tolo." Mas, ao rimar "satellite" com "set alight" e "bucket" com "wreck it", "Roy's Keen" foi Morrissey em sua letra mais vacilante. A melodia latejante de Whyte foi um rosto corajoso que se transformou em um sorriso derrotado, algo muito pequeno para encobrir tamanho excremento.

Escolhida como o segundo single do disco, ninguém deve ter se surpreendido quando ela sequer entrou no Top 40, apenas a terceira vez que isso havia acontecido na carreira solo de Morrissey. Seu desempenho ruim fez com que uma apresentação ao vivo gravada com antecedência para o *TOP OF THE POPS* não fosse transmitida. "Roy's Keen" foi também um de seus poucos singles solo a não mostrar o cantor na capa, mas usou uma foto de arquivo dos anos 1950 de dois garotos em uma rua de Londres (um deles lançando uma bola, o outro levantando uma bicicleta) tiradas por Roger MAYNE. No show, Morrissey costumava deixar o trocadilho do título dolorosamente óbvio substituindo as palavras "limpador de janela" ("window cleaner") por "meio-campo" ("midfielder", a posição de Keane). Em turnê pela Irlanda, em 1999, antes de tocar a canção, ele fazia uma homenagem extra vestindo a camisa da seleção nacional do país.

Como o pior momento de Morrissey, foi um alívio quando, 11 anos mais tarde, ele fez um pedido de desculpas quase ao estilo de Nixon. "Em um período de 25 anos de carreira, é claro que há algumas porcarias", disse à *Hot Press* em 2008. "Há algumas

canções mais antigas que me confundem – não sei o que eu estava pensando. ‘Roy’s Keen’, por exemplo.” Sua vergonha foi considerada grande quando ele tirou a canção da nova versão de *Maladjusted*, de 2009. Como “PAPA JACK”, do mesmo álbum, “Roy’s Keen” se tornou o Syme de Morrissey, a “não pessoa” do livro *1984* de Orson Welles, uma “não canção” eliminada com igual atenção stalinista. [4, 40, 171, 568]

“Rubber Ring” (Morrissey/Marr), Lado B de “THE BOY WITH THE THORN IN HIS SIDE” (1985). Uma análise de mestre do intenso relacionamento entre os Smiths e seu público, “Rubber Ring” foi uma metáfora de Morrissey para “as canções que salvaram a sua vida” bastante valorizada por seus fãs mais emocionalmente carentes, mas ofuscada pela suspeita dele de que um dia eles deixarão essa dependência. Compreensiva, mas sutilmente irônica, em sua essência existe um medo pela esperança do cantor de alcançar a imortalidade por meio da música. Enquanto avisa o ouvinte mais velho e mais inteligente (agora “finalmente vivo”) para não se esquecer do apoio psicológico oferecido por ele durante a juventude, sua pergunta final – “Você me ama como me amava?” – é mais um apelo desesperado para evitar o abismo do esquecimento musical do que uma reprovação.

O mártir do quarto descrito em “Rubber Ring” obviamente era Morrissey mais jovem. Quando perguntaram a ele sobre a dedicação obsessiva de certos fãs, ele admitiu que entendia “aquele tipo de drama” muito bem. “Recebo muitas cartas de pessoas que não têm empregos, e de indivíduos deprimidos que não saem de seus quartos, por assim dizer, que se sentem muito preocupados porque não conseguem se concentrar em nada da vida humana que faça com que eles se sintam à vontade. E recebo cartas de pessoas que dizem ‘Quando os Smiths terminarem, eu vou morrer, vou fazer uma reserva para o outro mundo.’ Mas, para mim, isso não é extremo. Acredito que isso surge a partir da sensação de isolamento e por acreditar que as pessoas que fazem os discos que você compra são

seus amigos pessoais, que eles entendem você, e quanto mais discos você comprar e quanto mais fotos colecionar, mais perto você chegará dessas pessoas. E se você *estiver* muito isolado e escuta essa voz com a qual se identifica, isso é imensamente importante.”

A dança macabra de Morrissey foi um pesadelo paralelo, impulsionado pelo funk assustador de Rourke e assombrada por efeitos sonoros incomuns. Morrissey sobrepôs o que ele descreveu como “um barulho de poço de elevador” no fim do terceiro verso. “Ele cobriu o microfone com as mãos”, explicou Marr. “Coloquei muita reverberação e ele fez esse som sibilante. Foi fantástico.” O cantor também incluiu alguns samples. O primeiro foi de uma gravação de áudio de 1953 de *The Importance of being Earnest*, de Oscar WILDE, juntando dois versos separados ditos por John Gielgud no Ato I: “Is that clever?” e “Everybody’s clever nowadays” (referência não intencional, apenas uma coincidência, ao single de 1979 dos BUZZCOCKS “Everybody’s Happy Nowadays”). O segundo intensificou sua rajada de vento de outro mundo, retirada de um single de sete polegadas distribuído originalmente com o livro *Breakthrough: An Amazing Experiment in Electronic Communication with the Dead*, do dr. Konstantin Raudive, de 1971. Raudive era um parapsicólogo letão que se dedicou ao estudo do fenômeno da voz eletrônica: a crença de que os espíritos podiam se comunicar do além-túmulo, deixando sons estáticos em fitas que podiam ser decifrados. A voz de “Rubber Ring” pertence a Nadia Fowler, que lê a tradução em inglês de uma mensagem que Raudive “recebeu” de um colega falecido em uma mistura de sueco e alemão: “Du sovas/willst nicht glaube!” (“You are sleeping/You do not want to believe” – “Você está dormindo/Não quer acreditar”).

Quando “Rubber Ring” apareceu pela primeira vez no 12 polegadas de “The Boy With the Thorn in his Side”, fez parte de um medley contínuo com “ASLEEP”, repetindo o sample de Raudive fazendo um fade com efeito de ventos uivantes da segunda unindo as duas canções. Infelizmente, quando incluída em *THE WORLD WON’ LISTEN* e em coletâneas posteriores, as duas foram separadas. Os Smiths nunca tocaram a “Rubber Ring” inteira no show, mas

incorporariam sua introdução e o fim em um medley com "WHAT SHE SAID", como é possível ouvir em RANK.

O evangelho mais radical dos Smiths, ela também era o grupo no modo mais eloquentemente consciente, uma canção que rapidamente cumpriu sua profecia como o salva-vidas para o ouvinte desesperado. Apesar de haver canções que ilustram melhor o que os Smiths eram, "Rubber Ring" sozinha reúne tudo o que os Smiths significavam. [17, 18, 99, 354, 453]

rumores de reunião (Smiths), Se for verdade o antigo clichê de que depois de uma guerra nuclear apenas as baratas sobreviverão na face da Terra, se a radiação fizer com que elas sejam capazes de falar, na primeira conversa pós-apocalíptica, elas provavelmente perguntarão: "Quando você acha que os Smiths voltarão a se unir?"

Os diversos rumores a respeito da "reunião dos Smiths" se tornaram por si só uma indústria cansativa da mídia. Todos os anos aparece alguma "história" sem fundamento sugerindo uma reunião iminente que se espalha pela Internet e pelas colunas de fofoca como piolhos numa creche. Tais histórias são, por natureza, invenções daqueles que não têm conhecimento suficiente a respeito do ocorrido pós-separação entre os quatro ex-membros e o resultado do PROCESSO de 1996. Se esses criadores de rumores tivessem se preocupado em acompanhar os muitos comentários de Morrissey desde 1987 – de que "os Smiths estão mortos", "Não somos amigos... Por que diabos dividiríamos um palco?", "A única maneira de voltarmos ao mesmo estúdio seria se fôssemos todos baleados e arrastados para dentro dele" e, sem esquecer, "Prefiro comer meus testículos a me reunir com os Smiths, e isso não é pouco para um vegetariano" – teriam percebido que seria mais fácil tentar reunir todos os Beatles, com Stuart Sutcliffe e tudo.

É verdade que logo depois da confusão da separação, aproximadamente na época de VIVA HATE, em 1988, Morrissey abaixou a guarda e disse: "Eu seria totalmente a favor de uma reunião", mas tal desejo havia desaparecido no começo dos anos

1990. O caso na justiça acabou com qualquer possibilidade de Morrissey, Marr, Rourke e Joyce voltarem a dividir o mesmo palco. Mesmo assim, os boatos continuam.

Infelizmente, essa enorme falta de compreensão é um subproduto de uma época em que tantos outros grupos se reuniram. Se, como Marr disse, certa vez, uma "hipotética, com ênfase no patética" reunião dos Smiths seria apenas um exercício nostálgico para satisfazer a curiosidade dos jovens, o arrependimento daqueles que nunca viram ou não valorizaram o grupo na época, e os velhos românticos de olhos marejados que preservam com mais cuidado o vinil da ROUGH TRADE do que o bom senso.

Deixando de lado a nostalgia, a maior parte da beleza e da personalidade dos Smiths está no timing com que incomodaram a cultura pop dos anos 1980. A guerra deles foi travada e vencida nos anos 1980, e nenhum desfile fúnebre do século XXI fará com que sua glória seja maior ou mais doce do que já é. O legado onipresente dos Smiths, tanto a música deles como a de todos que, desde então, tentaram chegar onde eles chegaram, é em si a luz que nunca se apaga. E ainda que a oferta pudesse ser, e supostamente já houve ofertas, absurdas (dizem que variam de \$5 a \$75 milhões), o risco de apagar essa chama é grande demais. Continue acreditando nos mexericos a respeito de uma "reunião dos Smiths" se quiser. Eles não se reunirão, e não precisam disso. [58, 71, 88, 143, 154, 170, 192]

"Rush and a Push and the Land is Ours, A" (Morrissey/Marr), Do álbum STRANGWAYS, HERE WE COME (1987). Como abertura do último disco dos Smiths, "A Rush and a Push and the Land is Ours" parecia um pedido feito a eles mesmos para dar um último salto em direção à imortalidade em seus últimos momentos. De fato, o título foi tirado de um grito de guerra irlandês tradicional, resultado dos estudos de Morrissey sobre Oscar WILDE. No capítulo um da biografia de 1946 escrita por Hesketh Pearson,

The Life of Oscar Wilde,⁵⁰ o autor se refere à mãe de Wilde, Lady Jane Wilde, autora de prosa e poesia irlandesa nacionalista para o jornal político *The Nation* com o pseudônimo "Speranza" ("esperança", em italiano). Em 1848, "Speranza" escreveu um editorial intitulado "Jacta Alea Est" ("A sorte foi lançada"), convocando os irlandeses para se rebelarem contra o exército britânico: "Um movimento corajoso e decisivo. Um instante para respirar fundo e então uma ação, um ataque do norte, do sul, do leste e do oeste ao forte inglês, e a *terra será nossa*."

Além do chamado para o confronto do refrão, a letra oferece uma mistura surreal de viagem no tempo, de reprimendas dos pais e de estranhas vozes fantasmagóricas (a entrada de Morrissey como o espectro misterioso do enforcado "Troubled Joe"). Tudo isso são distrações que desviam a atenção da essência da canção, da percepção de Morrissey de que, para seu horror, ele se apaixonou, o que o deixa sem escolha além de mais uma vez entrar no vale da dor insuportável e da inevitável decepção.

O passo duplo militar da música de Marr foi uma homenagem a um single favorito de sua juventude, e o trecho principal de piano é inspirado no riff de "SHOES" de 1975 de Reparata, ex-líder do Delrons, Reparata. "Eu estava determinado a abrir o álbum com uma faixa sem guitarras", diz Marr. "Eu estava incomodado. Queria muito me livrar daquela guitarra metálica. Como o coprodutor Stephen STREET concordou, "Johnny queria muito anunciar que aquele seria um novo capítulo na carreira dos Smiths em estúdio". Apesar de haver piano em gravações anteriores (em "OSCILLATE WILDLY" e "ASLEEP", por exemplo), "A Rush and a Push" não usou nenhuma guitarra, foi uma faixa de abertura brilhantemente corajosa, e mais tarde Mike Joyce diria que ela era uma prova incontestável de que em *Strangeways*, Morrissey e Marr haviam chegado ao ápice da composição. [17, 19, 38, 349]

"Rusholme Ruffians" (Morrissey/Marr), Do álbum *MEAT IS MURDER* (1985). Depois da canção do mesmo álbum "THE HEADMASTER RITUAL", "Rusholme Ruffians" continuou falando sobre as reminiscências da juventude de Morrissey, passando da violência nas salas de aula

para aquela nas áreas de feiras de diversões de Manchester (Rusholme é uma área ao sul do centro da cidade).

“Quando criança, fui literalmente criado em um lugar onde eventualmente havia parques de diversões”, explica ele. “Era um local de tremenda violência, ódio, estresse e muito romance e todas as coisas vitais da vida. Era realmente o espaço onde aprendíamos tudo ao mesmo tempo, querendo ou não.”

A letra misturava as lembranças ruins de Morrissey (“Alguém sempre acaba sendo esfaqueado”, disse ele, “o que, claro, aumenta a emoção”) e os pensamentos suicidas (saltar de paraquedas) com flashbacks adolescentes mais românticos de Victoria Wood. Um dos momentos de furto mais explícito nas composições dos Smiths, “Rusholme Ruffians” deve muito ao poema cômico de Wood, “Fourteen Again”, com suas frases paralelas “the last night of the fair” (“a última noite do parque de diversões”), “behind the generators” (“atrás dos geradores”), “when I was funny I was famous” (“quando eu era engraçado era famoso”) e “the Brylcreem in his hair” (“O Brylcreem em seu cabelo”). O último verso foi tirado de outra canção de Wood, “Funny How Things Turn out”, com sua “my faith in myself is still devout” (“minha fé em si mesma ainda é devota”).

Gravada pela primeira vez com John PORTER em julho de 1984 durante as sessões de “WILLIAM, IT WAS REALLY NOTHING”, a original “Rusholme Ruffians” durava sete minutos, e tinha vocais em ritmo muito mais espontâneo, com Morrissey gritando “the pulses being beat are mine”. Cortada pela metade para Meat Is Murder, manteve a mesma sequência de acordes inspirados no sucesso de Elvis PRESLEY de 1961 “(MARIE’S THE NAME) HIS LATEST FLAME”. “Aquilo foi feito abertamente”, afirma Marr. “Morrissey disse para mim: ‘Vamos fazer uma canção a respeito do parque de diversões’, e, por algum motivo, a minha reação a isso foi sacar aquele riff de Elvis. Tentamos, mas não conseguimos nos afastar dele.” A origem da melodia foi reconhecida posteriormente em shows, quando foi apresentada em medley com a original de Elvis, como pode ser ouvido em RANK.

Independentemente de seus muitos elementos de segunda mão, "Rusholme Ruffians" captava perfeitamente a "violência, o ódio, o estresse e o romance" pretendidos por Morrissey, auxiliado pelos efeitos sonoros de pessoas em uma feira de diversões. O resultado final foi um disco forte com aroma de açúcar, gordura de batata frita, perfume barato e cigarros, virando a cabeça aos gritos abafados da vida de Ringo Starr sendo arrancada dele em *That'll be the Day*. Uma viagem emocionante dos Smiths em todos os sentidos. [17, 79, 168, 426, 477]

Rutherford, Margaret, Atriz cômica inglesa de queixo pronunciado, relacionada entre as favoritas de Morrissey, principalmente por seu papel como Miss Whitchurch, diretora de uma escola no filme de 1950 *THE HAPPIEST DAYS OF YOUR LIFE*, afligindo o diretor da escola de meninos Alastair SIM com a pergunta: "Você comeu seu biscoito digestivo?"

Seu maior e talvez mais marcante papel foi como a clarividente Madame Arcati no filme de David Lean *Uma Mulher do outro Mundo* (*Blithe Spirit*), a adaptação de 1945 da obra de Noël COWARD *Blithe Spirit*. Outros filmes dela entre os preferidos de Morrissey são *UM PAÍS DE ANEDOTA*, de 1949, e a série de filmes de Miss Marple do começo dos anos 1960, inspirados nos romances de Agatha Christie (que estava entre as "pessoas estranhas" relacionadas por Morrissey). Em dezembro de 1980, ele pediu que seu amigo de correspondência escocês Robert MACKIE assistisse ao segundo filme de Marple, *Quem viu quem Matou?* (*Murder She Said*), que ia passar na BBC1 no fim de semana seguinte. "Um filme maravilhoso", disse Morrissey, "com Margaret Rutherford como Miss Marple, como foi criada por Agatha Christie. Assista, seu cretino."

Quatro anos depois, ele ainda se referia aos filmes de Rutherford ao falar à *NME* que se considerava um "cara simpático", comparando seu papel ao do assistente de Marple, mr. Stringer, interpretado pelo marido de Rutherford, Stringer Davis. "Você conhece Stringer Davis?", perguntou ele. "Ele participa de muitos filmes de Miss Marple. Ele é um grande amigo dela. Ele escuta compassivamente todos os problemas dela. Bem, [eu me vejo] como ele."

Rutherford ganhou o título de Dama Comendadora da Ordem do Império Britânico em 1967. Morreu no dia do 13o aniversário de Morrissey, em 1972, aos 80 anos. Stringer Davis morreu no ano seguinte. Os dois estão enterrados juntos na St. James's Church, em Gerrards Cross, Buckinghamshire. [142, 168, 334, 508]

[47](#). Das 20 canções apresentadas, a BBC transmitiu, originalmente, 15, incluindo "There is a Light that Never Goes out", "Frankly, Mr. Shankly" e "How Soon is Now?" A seleção que Morrissey fez para o Rank diminuiu a quantidade para 14, retirando essas três e acrescentando "Is it Really so Strange?" e "Still Ill", mantendo-se fiel à ordem cronológica. As outras candidatas eram "I Want the one I Can't Have", "Never Had no One Ever" e "Meat is Murder".

A foto usada no álbum de fãs na primeira fila puxando uma das camisetas de Morrissey foi tirada em outro show, no "Festival of the Tenth Summer", no G-Mex, de Manchester, em 19 de julho de 1986. O encarte original do álbum também trazia uma imagem de Morrissey e Marr no palco do show ao ar livre "Jobs for a Change", do GLC, no Jubilee Gardens, de Londres, no dia 10 de junho de 1984.

Depois do show no Kilburn Rank, os Smiths se apresentaram apenas mais outras cinco vezes, e uma delas (no Preston Guildhall, em 27 de outubro de 1986) foi interrompida logo depois da primeira música.

[48](#). Demos dos três shows foram faixas bônus no relançamento em 2006 pela gravadora independente Cooking Vinyl do disco *Brewing up with Billy Bragg*, de 1984.

[49](#). Em sua lista de "Coisas que eu espero", de 1989, publicada na *NME*, Morrissey brincou, dizendo: "Que alguém soletre corretamente o nome de Vini Really."

[50](#). Morrissey já tinha sido fotografado, em 1984, com uma cópia do livro da editora Penguin (do grupo Pearson), sobre a revista *Smash Hits* dos anos 1960.

S

“Safe Warm Lancashire Home” (Morrissey/Street), Sobra de estúdio das sessões de gravação de *VIVA HATE*, de 1987. Uma das primeiras parcerias de Morrissey com Stephen Street, “Safe Warm Lancashire Home” foi, segundo Street, outra “balada suave com guitarra ao estilo de Lou REED”, no mesmo caminho de “OH WELL, I’LL NEVER LEARN”, composta no mesmo período. O título parece ter sido um trocadilho consciente com a faixa do The Clash, de 1978, “Safe European Home”. Foi gravada em outubro de 1987 durante na primeira sessão de gravações de *Viva Hate* no The Wool Hall, perto de Bath. De acordo com o baterista Andrew PARESI, Morrissey não ficou nem um pouco satisfeito com o resultado final e a cortou, pois ele disse que ela o lembrava de um suéter de lã escocesa de Arran. [25, 39]

Sainte-Marie, Buffy, Cantora e compositora de origem indígena canadense cujas gravações dos anos 1960 eram muito admiradas por Morrissey. “Eu achava que ela tinha uma voz linda e muita intensidade”, explicou ele. “Em 1964, ela cantava sobre as drogas de uma maneira muito entusiasmada. ‘My mother, my father, said whisky’s a curse, but the fate of their baby’s a million times worse’, (‘Minha mãe e meu pai dizem que o uisque é uma maldição, mas o destino do bebê deles é um milhão de vezes pior’). Isso foi em 1964, quando os BEATLES cantavam ‘She loves you, yeah, yeah’. Não virou sucesso e eu não entendo o motivo. Uma artista bem subvalorizada.”

Nascida na reserva indígena Cree em Saskatchewan, Buffy Sainte-Marie ganhou destaque no começo dos anos 1960 no circuito folk do Greenwich em Nova York e lançou seu disco de estreia, *It’s My Way*, em 1964. Entre as doze faixas, constava a que Morrissey citou, “Cod’ine”, escrita a respeito de suas experiências com o vício em codeína depois de lhe terem receitado a droga para tratar uma infecção de garganta.

Como muitos dos cantores preferidos de Morrissey, a voz de Sainte-Marie era muito incomum, caracterizada por um vibrato

agudo de bruxa. Seus primeiros três discos foram acústicos, misturando standards do folk com canções próprias (incluindo "Until it's Time for you to Go", que mais tarde foi interpretada por Elvis PRESLEY). No disco de 1967, *Fire & Fleet & Candlelight*, ela usou pela primeira vez arranjos pop de orquestra, incluindo duas canções de sua contemporânea canadense, Joni MITCHELL. Mais radical ainda foi *Illuminations*, de 1969, um trabalho experimental misturando o rock psicodélico com trechos assustadores de coral usando novas técnicas de sintetizadores. *She Used to Wanna be a Ballerina*, de 1971, fez com que ela se aproximasse de seu futuro marido, o protegido de Phil Spector Jack Nitzsche, e incluía "The Bells", de Leonard Cohen, uma fonte para a letra de "HAND IN GLOVE".

Além de citá-la como uma de suas cantoras preferidas, muitos títulos de canções de Morrissey também guardam semelhança com as de Sainte-Marie, principalmente "You're Gonna Need Somebody On Your Bond" (1964), "Better to Find Out for Yourself" (1969) e "Suffer the Little Children" (1969). Sua consideração por ela era grande o bastante para que ele a incluísse na lista de pré-seleção ideal de artistas para o festival MELTDOWN de 2004. Sainte-Marie, porém, não aceitou o convite, dizendo que seus compromissos como professora de artes tornavam sua participação impossível. Dois anos depois, Morrissey deu uma versão totalmente diferente dos fatos, dizendo que ela o havia "evitado" completamente.

A irritação dele durou pouco, uma vez que, em março de 2008, ele anunciou que havia aceitado a "honra" de fazer parte de um especial de televisão comemorando os 50 anos de carreira musical de Buffy Sainte-Marie organizado pela Sinfônica de Montreal. "Comprei um disco da Buffy Sainte-Marie quando tinha 12 anos", revelou ele, "e a música dela sempre esteve comigo. Nos anos 1960, como ativista política, as letras de Buffy eram corajosas, e sinto-me agradecido por todos os riscos que ela correu". Por algum motivo, o especial de TV não se tornou realidade. [119, 170, 175, 226]

Salford Lads Club, A meca espiritual adotada pelos Smiths depois que seu exterior foi usado como locação para a foto do grupo usada no encarte de *THE QUEEN IS DEAD*, de 1986. Tirando esse retrato

famoso, o Salford Lads Club não tem qualquer importância para nenhum dos membros dos Smiths, nenhum deles frequentou o local, já que nenhum deles nasceu nem foi criado na cidade de Salford. Mesmo assim, para os devotos dos Smiths e de Morrissey do mundo todo, a construção alcançou um status quase sagrado como um local de peregrinação cultural. Se, como Johnnie Ray antes dele, Morrissey for realmente "O papa dos deprimidos", então, para seus seguidores, o Salford Lads Club é o seu Vaticano.

Situado na esquina da verdadeira CORONATION STREET no distrito de Ordsall, o clube foi fundado em 1903 e oficialmente inaugurado no ano seguinte pelo criador do movimento escoteiro, Robert Baden-Powell. Como era comum em clubes de rapazes pelo país, seu objetivo era "iluminar a mente dos jovens" e "criar bons cidadãos" na comunidade local por meio de esportes como o boxe e viagens anuais de acampamento. Entre os ex-membros famosos estão Allan Clark e Graham Nash do The Hollies, Peter Hook do Joy Division/New Order e o principal motivo pelo qual Morrissey escolheu o local como pano de fundo, Albert FINNEY, todos naturais de Salford

Mas os Smiths não foram o primeiro grupo pop a fazer referência ao clube. O exterior da construção também apareceu brevemente em um segundo vídeo (refeito) de "Life in a Northern Town", um sucesso do The Dream Academy, de abril de 1985, que chegou ao Top 20. A coincidência de eles também terem feito uma *cover* de "PLEASE PLEASE PLEASE LET ME GET WHAT I WANT" para o single subsequente é bem estranha, ainda mais porque Morrissey incluiu a versão deles nas fitas de intervalo em uma turnê que os Smiths fizeram pela Escócia em setembro de 1985, três meses antes da sessão de fotos de The Queen is Dead.

O retrato agora histórico dos Smiths no Salford Lads Club foi feito em uma manhã fria e cinzenta em dezembro de 1985 por Stephen Wright, um estudante de pós-graduação da região e aspirante a fotógrafo. Ele havia impressionado Morrissey com algumas fotos dos Smiths que enviara à ROUGH TRADE. A assessora de imprensa Pat Bellis também tirou fotos aquele dia com seu pseudônimo inspirado em "BIGMOUTH", "Jo Novark". Morrissey posteriormente relatou a sessão com certo exagero melodramático: "Enquanto estávamos nos

preparando, um bando de meninas de dez anos se aproximou e nos aterrorizou. Todo mundo na rua tinha os pés tortos e um cachorro bravo.” Tais tribulações certamente não foram em vão, uma vez que Morrissey escreveu um cartão-postal de agradecimento a Wright datado de 26 de dezembro de 1985: “Nunca vi fotos melhores. Sorri por um minuto (telefone para Roy Castle, essa é para disco). Acho que na próxima vez pode ser nas areias úmidas da praia de Southport ou na costa tropical de Belle Vue. Precisa acontecer. Arrependimento fatal: eu deveria ter usado meu cardigã marrom.”

“Eu me lembro de ter chegado de carro”, diz Marr sobre a sessão de fotos. “Estava um frio de congelar e garoava. Eu me lembro de estar lá e de ter sido exibido para as pessoas, e não fiquei muito contente. Depois, quando o disco estava ficando pronto, Morrissey me mostrou um monte de fotos da sessão e perguntou o que eu achava delas. Eu disse: ‘É, elas são bem legais. Desde que você não use essa.’ Adivinhe o que aconteceu? Quando o CD remasterizado chegou, eu troquei a foto do encarte por outra. Às vezes eu achava tudo meio brega, mas não me importava. Ainda assim foi uma boa atitude da parte de Morrissey.”

As principais lembranças de Rourke também são do “frio congelante” e das crianças sujas. “Havia crianças de bicicletas jogando pedras em nós, mandando todo mundo se foder. A região era meio barra-pesada; dava para ver que Morrissey estava meio assustado. Todos nós estávamos, porque até mesmo crianças de 12 anos conseguem ser bem assustadoras quando estão em bandos. Quando posamos na frente do clube, havia bastante gente por perto, então fizemos algumas fotos e saímos de lá o mais rápido possível.”

Joyce tem lembranças igualmente vívidas de ter visto um homem “com um topete e um colete branco” sentado em uma cadeira na calçada em frente a sua casa. “Na cabeça dele, ainda estávamos em 1958.” Como Joyce também conta, a foto provocaria a ira dos orgulhosos moradores de Salford, que consideravam o grupo “turistas maloqueiros de Manchester”. “Fomos muito malvistas, porque não éramos de Salford. Pessoas como o Hooky, do New Order, nos criticaram porque, como ele disse, saímos de um táxi,

tiramos uma foto e voltamos rapidinho para Hale [subúrbio de Manchester]. Para mim, não era como se Morrissey estivesse tentando dizer 'Olha, estamos em Salford!'; mas algo como 'Este é o nosso clube do Bolinha. É o clube dos caras dos Smiths'. Nós parecíamos uma gangue naquela foto, e era essa a ideia. Uma gangue do Norte."

O comitê do Salford Lads Club inicialmente se opôs ao uso da foto de sua fachada no encarte de *The Queen is Dead*, dizendo, de modo meio absurdo, que os ouvintes confundiriam as opiniões antimonárquicas de Morrissey como sendo as opiniões do clube e de seus membros. Mais tarde, porém, eles aceitaram a conexão com os Smiths, apesar de os constantes atos de vandalismo de caçadores de lembranças, que roubavam pedaços da placa e de tijolos exigirem a colocação de uma cerca adicional ao redor da entrada.⁵¹

Hoje em dia, o Salford Lads Club virou Salford Lads and Girls Club, ainda uma instituição voltada à juventude da região em plena atividade. Os peregrinos de Morrissey de todas as partes do mundo continuam a ir em bandos ao local apenas para tirar uma foto em homenagem a *Queen is Dead* (atividade para a qual Rourke não recomenda que, como ele, usem jeans muito apertados) e para examinar a "sala dos Smiths". Aqueles que fazem a visita devem ficar agradavelmente surpresos ao descobrir que, tirando as conexões com os Smiths, o clube é muito mais impressionante por sua história única. É um museu vivo muito interessante sobre a história social britânica do século XX, e todos os seus cômodos e propriedades merecem ser apreciados e preservados. Por esse motivo, Morrissey doou £20 mil ao seu fundo de restauração em dezembro de 2007, "um gesto particular" que ele acabou revelando "a pedido dos diretores do clube, que acreditavam que essa divulgação incentivaria novas contribuições e garantiria o sucesso da campanha e da sobrevivência do clube". Aqueles que desejam visitar ou fazer uma doação às boas pessoas do Salford Lads Club podem conferir as mais recentes informações a respeito do local no site www.salfordladsclub.org.uk. [14, 18, 28, 57, 374]

Satã Janta Conosco (*The Man Who Came to Dinner*), Comédia de 1942 com Bette DAVIS, relacionada entre os filmes preferidos de Morrissey. Seu pseudônimo ocasional de Sheridan WHITESIDE foi inspirado no personagem principal, e diálogos do roteiro também foram incorporados à letra de "CEMETRY GATES".

Baseado na peça da Broadway, de George S. Kaufman e Moss Hart, o filme traz Monty Woolley como o insolente apresentador de rádio e crítico Sheridan Whiteside, que acompanhado por sua sofredora secretária Maggie Cutler (Davis), é obrigado a jantar na casa em Ohio da família Stanley antes de uma palestra na semana do Natal. Ao entrar na casa dos Stanleys, Whiteside escorrega em um degrau coberto de gelo e parece se machucar. Condenado a uma cadeira de rodas por "período indefinido", ele é forçado a se recuperar na casa deles, mas rapidamente começa a tyrannizar a família toda com seus comentários ofensivos, exigências absurdas e ameaça de exigir deles uma indenização de US\$150 mil. Enquanto isso, ele fica sabendo que sua fiel Maggie se apaixonou por um jornalista da região, aspirante a dramaturgo, e quer largar o emprego de secretária para se casar. Quando Whiteside recebe do médico a notícia de que está totalmente recuperado, ele cria um plano para continuar fingindo estar doente e assim poder estragar o romance de Maggie e mantê-la trabalhando com ele.

A narrativa se torna mais complexa com a chegada do ator inglês Beverly Carlton (interpretado por Reginald Gardiner e aparentemente inspirado em Noël COWARD), o comediante lunático "Banjo" (Jimmy Durante) e a vamp de Hollywood Lorraine Sheldon (Ann Sheridan). Esta é responsável pelo discurso de "Cemetery Gates" quando, no fim do filme, ela se lembra de uma visita às ruínas romanas de Pompeia, enquanto examina uma múmia egípcia que enviaram a Whiteside como presente de Natal. "Todas essas pessoas. Todas essas vidas. Onde estão agora? Ali estava uma mulher como eu, uma mulher que viveu e amou, repleta das mesmas paixões, medos, invejas, ódios. O que sobrou disso agora? Quero chorar." [184, 529]

"Satan Rejected my Soul" (Morrissey/Boorer), 24o single solo de Morrissey (do álbum MALADJUSTED), lançado em dezembro de 1997, chegou ao 39o lugar da parada britânica. Levando seu lado outsider a extremos cômicos, Morrissey indeferiu sua convicção de antes, de que "THERE'S A PLACE IN HELL FOR ME AND MY FRIENDS" ("há um lugar no inferno para mim e para meus amigos"), vendo-se desprezado por Belzebu. Deus também não parece se interessar, e o cantor usou uma frase de um de seus romances preferidos, *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES*, de Emily Brontë: "Heaven did not seem to be my home" ("O céu não parecia ser o meu lar"). Com a alma "dissimulada" perdida em purgatório permanente, Morrissey implora ao ouvinte que em vez disso defenda sua eternidade.

Uma canção divertida de teologia pop, "Satan Rejected my Soul" começa com um acorde ascendente semelhante ao de "Telstar" do The Tornados (canção de 1962 escrita pelo produtor de "JOHNNY REMEMBER ME", Joe Meek, que chegou ao 1o lugar da parada) e depois aumenta a intensidade com o riff intenso de glam. Foi uma escolha lógica para o último single de Maladjusted, mas, apesar de ter sido apresentado nos shows de dezembro de 1997 como seu "single de Natal", chegou apenas ao penúltimo lugar do Top 40 na primeira semana de janeiro. "Satan Rejected my Soul" foi o último disco de Morrissey daquela década, marcando o fim de seu contrato com a ISLAND e o começo dos anos loucos sem gravadoras e em exílio em Los Angeles. [4, 289]

Schoeffling, Michael, Ator e modelo "saradão" americano, mais conhecido por seu papel no filme de 1984 estrelado por atores jovens de um grupo que ficou conhecido por "brat pack" *Gatinhas e Gatões (Sixteen Candles)*. No início dos anos 1980, Morrissey se tornou obcecado por Schoeffling depois de vê-lo na capa da revista *GQ*. "Era um modelo extremamente bonito", disse ele. "Ele tentou se tornar um ator, fez cerca de três filmes em Hollywood, depois sumiu de cena e teve muitos filhos. Ele era um ídolo para mim, sem

dúvida.” Schoeffling e o jovem Morrissey tinham traços em comum: cabelos escuros, sobrancelhas grossas, estrutura óssea marcante e queixo proeminente. O cantor disse até que a atração que sentia por Schoeffling podia ser um tipo de fantasia narcisística. “Eu escrevia para uma revista dizendo que seria o próximo Michael Schoeffling. Aquele tipo de glamour me fascinava completamente.” [119]

Searle, Ronald, Cartunista inglês e criador do St. Trinian’s, o colégio interno fictício para meninas rebeldes que deu origem à popular série de comédias cinematográficas britânica. Searle foi citado por Morrissey como um de seus “simbolistas” preferidos em 1983, e seus desenhos aparecem nos créditos de abertura de um de seus filmes preferidos, *THE HAPPIEST DAYS OF YOUR LIFE*, um projeto de *The Belles of St. Trinian’s*, de 1954, e suas muitas sequências. [184]

“Seasick, yet Still Docked” (Morrissey/Whyte), Do álbum *YOUR ARSENAL* (1992). Voltando ao isolamento e à agonia de “LAST NIGHT I DREAMT THAT SOMEBODY LOVED ME”, a metafórica “Seasick, yet Still Docked” foi um choro gutural e de autorrecriação ecoando no vazio infinito da solidão de Morrissey. A valsa lânguida de Alain Whyte era parecida com os Smiths em espírito, e se beneficiou dos agitos insinuantes do produtor Mick RONSON, reforçando o toque acústico. A letra foi escrachadamente inspirada em “The Silky Veils of Ardor”, de JONI MITCHELL, uma balada folk de autocomiseração similar com a do álbum *Don Juan’s Reckless Daughter*, de 1977. Entre os muitos paralelos entre as duas, Morrissey apresenta-se como “uma alma fria e pobre”, como o “desconhecido frio” de Mitchell”. A solidão dele é piorada pelo relógio que não para de tiquetaquear no fim da canção, que se mistura de modo suave com o chamado de alerta da mesma forma comovente, mas mais esperançoso de “I KNOW IT’S GONNA HAPPEN SOMEDAY”. [5]

Severed Alliance, The, Biografia dos Smiths de 1992, de Johnny Rogan, publicada pela Omnibus Press com o título completo de *Morrissey & Marr: the Severed Alliance*. Apesar de não ser o primeiro livro sobre o grupo (essa honra é do livro pequeno e não

completamente correto de Mick Middle's *The Smiths*, de 1985), ainda é o mais famoso, em grande parte devido à polêmica na época de seu lançamento, quando Morrissey se esforçou para denunciar seu conteúdo e amaldiçoar o autor. "Pessoalmente, espero que Johnny Rogan termine seus dias muito em breve em um engavetamento na M3", disse ele, e mais tarde mudou a descrição da morte, citando "um incêndio em um hotel".

Quando pediram a ele que falasse mais sobre sua irritação em relação ao que ele chamava de "*The Sausage Appliance*" ("A máquina de salsichas"), Morrissey explicou: "[O livro] é repleto de mentiras. Fiquei muito triste quando percebi que muitos vão comprar o livro e isso vai deixar o autor muito rico. Ele recebeu ótimas críticas na indústria da música britânica, que deveria saber a verdade. E foi apresentado como sendo a história real. E não é! A biografia definitiva dos Smiths só será escrita quando eu a escrever. Ou decidir contá-la a alguém." Ele ficou especialmente aborrecido com a sugestão de que havia colaborado com o autor. "Esse tal de Rogan ligou para mim, uma noite, e consegui dizer apenas uma frase antes de eu desligar. Ainda assim, no livro, ele afirmou ter tido 'conversas profundas' comigo."

Marr foi igualmente crítico. "Acho que não foi muito bom", disse ele em 1993. "Johnny *Rodent* ("roedor") perturbou pessoas próximas a mim e ao grupo, mas elas eram espertas demais para conversar com alguém como ele, que não é um bom escritor. Ele pesquisa demais coisas pequenas e perde a ideia geral. E, como ele não conseguia respostas de pessoas que sabiam das coisas, ele conversou com pessoas que me conheciam, mas não muito bem, quando eu tinha 13 e 14 anos... Eu falei com ele porque ele incomodava as pessoas, que então incomodavam meus pais. Fui me defender, mas as opiniões dele já estavam formadas e ele usou minhas próprias frases para me atacar."

O que mais chateou Morrissey, e o que por sua vez deliciou a imprensa, foi a profundidade sem precedentes de investigação detetivesca sobre o passado do cantor anterior aos Smiths; uma base firme para toda a pesquisa posterior sobre o grupo, incluindo esta. Ainda que imperfeita – a perspectiva de Rogan a respeito das

influências musicais de Marr quase sempre é errada, enquanto sua repentina digressão para descrever ao leitor sua cozinha “asceticamente esparsa” beira a loucura – é preciso reconhecer seu sucesso crítico e comercial, e nenhum livro sobre os Smiths ou Morrissey desde *The Severed Alliance* conseguiu escapar da sombra de sua influência ou de uma inevitável avaliação comparativa.

A grande ironia da notoriedade de Rogan como “*bête noire*” de Morrissey foi o uso que o cantor fez na íntegra do título do livro no PROCESSO de 1996 como parte de sua defesa contra a reivindicação de Joyce por percentuais. Mais curioso foi um incidente anterior no qual Rogan estava em Los Angeles para um evento de autógrafos no Book Soup, em West Hollywood, quando Morrissey apareceu com seu assistente Jake WALTERS. Foi um pandemônio. Mais tarde, Morrissey disse, um tanto timidamente, que tinha sido pura coincidência.

Rogan revisou *The Severed Alliance* em 1993 e escreveu diversas sequências relacionadas acrescentando ou corrigindo seu material em diferentes formatos. De acordo com sua biografia oficial, Rogan é um tipo de tecnofóbico, que resiste a avanços como cartões de banco, internet e eletrodomésticos, e afirma sobreviver com “alimentos vencidos a preços baixos” que compra no supermercado da região. Como esse autor prefere seus alimentos frescos, nossos caminhos não se cruzaram ainda. [12, 17, 94, 150, 157, 231, 362]

sexo, Nenhum assunto domina tanto a história pública de Morrissey, principalmente em entrevistas, quanto o sexo: suas opiniões a respeito do sexo na sociedade em geral, sua própria vida sexual (ou ausência de uma) e os detalhes a respeito de suas preferências sexuais. Até hoje, existe grande confusão, erros, mitos e contradições quando se fala sobre sexo e de Morrissey, o que em si diz muito a respeito de como sempre se esquivou das perguntas da imprensa e do enigma engenhoso que criou para si.

O fascínio com a vida sexual de Morrissey tem dois motivos. Em primeiro lugar, quando ele começou a dar entrevistas, em 1983, instantaneamente gerou desconfiança e surpresa ao declarar que era celibatário (ver CELIBATO). Em segundo lugar, ele sempre recusou

qualquer classificação de sua orientação sexual e se recusa a, publicamente, declarar-se "heterossexual", "bissexual" ou "gay" (ver HOMOSSEXUALIDADE). Ainda assim, no contexto da riqueza de canções que compôs, que descrevem em detalhes experiências sexuais em primeira mão, sua suposta assexualidade e a recusa em ser classificado, surgem algumas perguntas óbvias a respeito da relação entre suas letras e a vida do homem que as escreveu.

Para começo de conversa, e para deixar de lado mitos antigos e nos concentrar nos fatos, vale a pena relatar as confissões mais sinceras de Morrissey a respeito de seu histórico sexual. Ele afirma ter perdido a virgindade aproximadamente em 1971-72, com "12 ou 13 anos... em um incidente isolado, um acidente... não tenho lembranças agradáveis a esse respeito". Suas cartas ao amigo de correspondência Robert MACKIE mostram que no inverno de 1980, aos 21 anos, ele tinha uma namorada, Annalisa JABLONSKA, e os descreveu como um casal "bissexual", mas acrescentou: "Eu odeio sexo." Por volta de 1982 (como ele admitiu dez anos depois), "um de meus encontros físicos foi com um homem... foi apenas um momento breve, absurdo e divertido". Em 1987, na época do fim dos Smiths, ele relembria seu "primeiro forte desejo sexual" aos 28 anos e admitindo timidamente ter "se entregado a ele". Em 1988, ele afirmou que, no passado, havia flertado "uma ou duas vezes" com "meninas e meninos", mas com pouco sucesso. Dois anos depois, ele disse: "Eu sempre me senti atraído por homens ou mulheres que nunca se sentiram atraídos por mim. E nunca me senti atraído por mulheres ou homens que se sentiam atraídos por mim." Em 1992, ele respondeu "sim" quando perguntaram se ele já tinha dormido com mulheres. Em 1996, ele disse que queria muito "ter uma vida sexual" e que recentemente havia se apaixonado, ainda que tivesse sido um "romance impossível".

Usando a terminologia restritiva que Morrissey desprezava, suas frases nos dizem que, em diversos momentos de sua vida adulta, ele poderia ter sido classificado de modo amplo como "bissexual" (como ele disse a Mackie). Mas fazer isso seria ignorar um dos propósitos básicos da arte de Morrissey, e da vida, que é desafiar e explorar (ainda que apenas por questionamento) o absurdo incomensurável

da sexualidade humana e da segregação sexual. Como já foi detalhado em outras partes deste livro, muitas de suas principais opiniões sobre sexo foram formadas na adolescência, quando ele lia a respeito de FEMINISMO e política de gênero, especialmente o livro *MEN'S LIBERATION*, de Jack Nichols.

“Obviamente, eu me interesso por sexo, e *toda* canção é sobre sexo”, explicou ele em 1983, “[mas] me interesso muito por GÊNERO. Sinto que sou um tipo de profeta do quarto sexo... só quero algo diferente. Quero tornar as coisas mais fáceis para as pessoas. Sinto tédio por homens e sinto tédio por mulheres. Toda essa segregação sexual que continua, mesmo no rock'n'roll, eu odeio”. Em muitas de suas primeiras entrevistas nos *Smiths*, ele falava sobre “limpar o mundo de estereótipos sexuais”. “Não conheço ninguém que seja absoluta, exclusivamente heterossexual”, insistiu ele. “Eu me recuso a reconhecer os termos heterossexual, bissexual e homossexual. Todo mundo tem exatamente as mesmas necessidades sexuais. As pessoas simplesmente são sexuais, o prefixo não importa.”

Apesar dos poucos “lapsos” ou dos “romances impossíveis” em sua vida, é exatamente por ter às vezes física e metaforicamente se afastado do sexo que Morrissey tem sido capaz de documentá-lo em sua arte de modo tão verdadeiro; assim como um homem em um balão de ar quente sozinho no céu tem uma grande perspectiva de qualquer paisagem, enquanto as pessoas fisicamente presentes nessa paisagem só conseguem imaginar. Ele disse isso literalmente: “Sempre me senti acima do sexo e do amor... acredito que todas as coisas, como amor, sexo, dividir uma vida com alguém, são bem vagas. Ficar apenas com você mesmo pode ser muito mais intenso. Eu, pessoalmente, sempre me senti preso dentro da sensação de sempre me decepcionar com as pessoas. De certo modo, sinto coisas que são melhores e mais importantes do que as situações sexuais. Quero dizer, o sexo supostamente é o ponto culminante que alguém alcança, não sei. Não importa para mim. Todas as emoções que preciso expressar surgem de dentro de mim. Elas não vêm de outras pessoas. Parece que eu sinto as coisas com muito mais precisão e intensidade do que as pessoas que expressam um monte de emoções e apenas sobrevivem a montes de relacionamentos. Eu

vejo todas as situações, mesmo quando não estou envolvido e não tem nada a ver comigo, de modo muito dramático”.

A moral da história mozzariana é que ao não ter, ou dizer não ter, vida sexual, ele criou a maior vida sexual. Oscar WILDE, seu ídolo, disse que só valia a pena falar sobre coisas que não existem no mundo físico. A “vida sexual” é o maior exemplo. Quanto mais se fala sobre ela e mais entrevistadores são levados a continuar fazendo perguntas a respeito de onde, quando e com quem, mais Morrissey reafirma que “existem pessoas neste mundo que não são obcecadas por sexo, e eu sou uma delas”, mais Morrissey brinca e diz que quando sente desejo sexual, ele se senta e come um sanduíche de batatas fritas. Mais aumenta a curiosidade sobre uma letra explícita como “DEAR GOD PLEASE HELP ME”. Mais forte fica o mito de que Morrissey não faz e não gosta de sexo. Mais loucas são as contradições, maior o mistério do público e maior a inescrutabilidade. Com tudo isso, a vida sexual de Morrissey se torna mais épica e onipresente. É uma vida sexual de tirar o fôlego, de abalar as estruturas e ensurdecidora, bem diferente da vida sexual das outras pessoas porque pertence a todos e a ninguém, nem mesmo ao próprio Morrissey. É a arte dele. É sua fama. É quem ele é. “Eu acho que devo ser, absolutamente, um objeto totalmente sexual”, confessou ele. “Em todos os sentidos da palavra.” [53, 61, 69, 79, 97, 122, 128, 130, 132, 138, 139, 142, 152, 166, 171, 204, 216, 217, 223, 234, 236, 275, 448, 567, 573]

Sex Pistols, A banda punk original do Reino Unido, formada em Londres em 1975 e de enorme influência no futuro do rock’n’roll desde então. A atitude ambivalente de Morrissey aos Pistols na época – brevemente apreciativa, mas principalmente crítica – se deveu a sua idolatria pelos NEW YORK DOLLS, um grupo que havia influenciado o The Pistols e também desempenhado papel importante na formação deles.

No começo de 1975, Malcolm McLaren, o futuro empresário dos Pistols e sócio da loja de roupas SEX, na King’s Road, tentou empresariar os Dolls quando eles estavam quase se separando. McLaren falhou, e nada pôde fazer quando eles se desfizeram, em

Tampa, Flórida, naquele mês de março. Antes de voltarem a Londres, onde Vivienne Westwood cuidava da SEX durante a ausência dele, McLaren fez a promessa solene de que encontraria para Sylvain uma banda substituta em Londres, e enviaria uma passagem de avião para que ele se unisse a eles. Sylvain confiava o suficiente em McLaren para lhe emprestar um piano elétrico e sua amada guitarra Les Paul branca. Algumas semanas depois, McLaren escreveu a Sylvain contando a ele a respeito do grupo que ele vinha montando, que ele pensava em batizar de Sex Pistols. "É engraçado", diverte-se Sylvain, "mas os Pistols eram para ser a minha banda. E sabe de uma coisa? Ainda estou esperando pela minha maldita passagem de avião!".

"Os New York Dolls eram uma versão anterior dos Sex Pistols", disse Morrissey muitos anos depois, "e se os americanos e a indústria da música americana estivessem atentos em 1972 e 1973, o New York Dolls poderia ter mudado muito. Mas não aconteceu". Essa injustiça limitou a capacidade de Morrissey de reconhecer os Pistols como um grupo original. Admite-se que o som de guitarra dos Dolls, patenteado por Sylvain e Johnny Thunders, foi um precedente ao de Steve Jones, dos Pistols. Mas em termos de letra, estilo e presença de palco, a habilidade, os gritos e o olhar alucinado de John "Johnny Rotten" Lydon não deviam muito a David Johansen. (A única exceção notável foi a desdenhosa "New York", dos Pistols, incluindo a paródia de Lydon de "Looking for a Kiss", dos Dolls.)

Ainda assim, havia muita verdade na conclusão do livro de Morrissey de 1981 sobre os Dolls: "A influência deles no que aconteceria em 1976 com o Sex Pistols não pode ser explicada com palavras. O fato de os Pistols terem tirado sua abordagem diretamente dos Dolls é indiscutível, e geralmente reconhecido pelo grupo e pelo empresário deles, Malcolm McLaren, que confessou que os Dolls foram o único grupo dos anos 1970 que ele achava interessante."

No dia 4 de junho de 1976, os Pistols fizeram o primeiro de dois shows no Lesser Free Trade Hall, de Manchester, organizados por Howard DEVOTO, dos BUZZCOCKS, e Pete Shelley. "Malcolm McLaren perguntou se podíamos ajudar a organizar um show em

Manchester”, diz Shelley. “Eu acho que ele só estava ansioso para conseguir um show em algum lugar ao norte de Watford. Não havia um plano. Mas foi assim que conseguimos organizar o show no Manchester Lesser Free Trade Hall, o que meio deu início a tudo. Joy Division, Morrissey, Paul Morley, Tony Wilson... todo mundo estava lá.” Esse primeiro show dos Pistols em Manchester foi tão importante que, com o tempo, mais pessoas diriam estar na plateia do que o local era capaz de abrigar. Talvez sentindo a necessidade de registrar para a posteridade a sua presença, nos dias seguintes, Morrissey escreveu a respeito do acontecimento em uma carta à *NME*. “Eu assino esta epístola depois de testemunhar os infames Sex Pistols no show do Manchester Lesser Free Trade Hall”, começou ele. “Os arrogantes Pistols com suas roupas de liquidação botaram os poucos presentes para dançar pelos corredores ao som de uma música desafinada com letras quase inaudíveis.” Nem aí Morrissey conseguiu evitar comparações com os Dolls, relacionando Lydon a Johansen e concluindo “é bom ver que os britânicos produziram uma banda capaz de produzir a atmosfera criada pelos New York com sucesso. Talvez assim possam comprar roupas que não pareçam roupas de dormir.”

Muitos anos depois, Morrissey relataria a experiência na crônica definitiva de Jon Savage sobre o surgimento dos Pistols e do punk britânico, *England's Dreaming*. “Aquele primeiro show foi bem difícil”, ele disse a Savage. “Não recebemos instruções. Por sermos do norte, não sabíamos como reagir: as pessoas eram muito rígidas... eu gostava deles, mas eles pareciam um vocalista que tinha acabado de aprender as letras cantando com três músicos reunidos às pressas.”

No dia 20 de julho de 1976, os Pistols voltaram ao mesmo local, com abertura dos Buzzcocks e de SLAUGHTER AND THE DOGS. Morrissey também voltou, desta vez com uma cópia do álbum de estreia dos Dolls, de 1973, embaixo do braço, talvez como uma demonstração de solidariedade punk, talvez como um protesto particular e misterioso. De fato, apesar de ter assistido aos Pistols pela terceira vez no Electric Circus, de Manchester, no dia 9 de dezembro, seu interesse por eles foi efêmero. No fim do ano, ele havia escrito

diversas cartas publicadas na imprensa dizendo que eles “não eram talentosos” e eram “mortais inferiores” aos Dolls, além de prever que “suas letras fortes e música discordante não vão ajudá-los em nada quando seus seguidores se cansarem de suéteres e alfinetes”.

No fim das contas, os Pistols não duraram muito tempo. No começo de 1977, alguns meses depois do lançamento do disco de estreia de novembro de 1976, “Anarchy in the UK”, o baixista original, Glen Matlock, saiu. Segundo a lenda punk, ele foi tirado por, entre outras coisas, escutar Joni MITCHELL; Morrissey adorou compartilhar essa história com Mitchell quando a entrevistou em 1996. Matlock foi substituído por Sid Vicious antes da obra prima dos Pistols, “God Save the Queen” (2o lugar em junho de 1977), a maior crítica do pop britânico à monarquia antes de “THE QUEEN IS DEAD”, dos Smiths, após quase uma década. “Pretty Vacant” veio depois (6o lugar em julho de 1977) antes do único álbum de estúdio deles, Never Mind the Bollocks, Here’s the Sex Pistols, uma última tentativa de alcançar a glória mais do que um bom recomeço. O produtor de Bollocks, Chris Thomas, seria abordado por Morrissey posteriormente, em 1995, para produzir SOUTHPAW GRAMMAR, mas não aceitou.

A história se repetiu quando, como os Dolls antes deles, os Pistols se tornaram a segunda banda sob o comando de McLaren a terminar durante turnê pelos Estados Unidos, realizando o último show no dia 14 de janeiro de 1978 no Winterland, em São Francisco. A última canção da noite foi “No Fun”, o mesmo *cover* dos Stooges que fez Devoto e Shelley viajarem a Londres dois anos antes, plantando, assim, as sementes dos dois shows no Lesser Free Trade Hall, que foram o Big Bang do cenário punk de Manchester. Lydon ressurgiria mais tarde naquele mesmo ano com o Public Image Ltd., mas o restante dos Pistols tentaria seguir adiante como banda num esquema que mais parecia um desenho animado (às vezes literalmente) com o filme *The Great Rock’n’Roll Swindle* e o disco de sua trilha sonora.

Na época do lançamento da trilha, Sid Vicious já estava morto, após sucumbir durante os dois últimos anos de sua vida ao vício em heroína com sua namorada viciada, Nancy Spungen. Esse foi o

acontecimento final, irônico e fatal na relação Dolls–Pistols. Nancy era uma fã de Nova York que disse ter dormido com todos os membros dos Dolls, e resolveu ir para Londres com a missão de dormir com o ex-baterista do Dolls, Jerry Nolan, que na época já tocava com Johnny Thunders and The Heartbreakers. Nancy não conseguiu conquistar Nolan, então voltou-se para Sid. A relação custou a vida dos dois. Em outubro de 1978, Spungen foi encontrada morta no quarto deles no Chelsea Hotel de Nova York (onde *JOBRIATH* também morava na época). Ela havia sido apunhalada com a faca de Sid. Este, em estado deplorável e sem se lembrar do ocorrido, foi preso por suspeita de assassinato. Libertado após pagar fiança, depois de uma tentativa frustrada de suicídio, ele voltou para a cadeia por ter quebrado um copo no rosto do irmão de *PATTI SMITH*, Todd. Solto mais uma vez, ele morreu de overdose de heroína no dia 12 de fevereiro de 1979.

A formação original dos Pistols com Lydon, Jones, Matlock e o baterista Paul Cook se reuniu para uma série de shows em 1996, a primeira de muitas reuniões. Deixando de lado as comparações com os Dolls, em 2006, Morrissey foi gentil o suficiente para reconhecer o impacto sísmico dos Pistols na história da música popular. “Eu acho que eles mudaram o mundo, e sou muito grato por isso”, disse ele à *NME*. “Eu os vi três vezes no começo, e eles foram arrasadores e muito necessários, e eu simplesmente sinto gratidão. Todo mundo no planeta tem falhas, e a maioria das pessoas não consegue enxergá-las, mas não importa porque a maioria das pessoas não oferece nada e eles ofereceram muito e se mantiveram.” [23, 31, 136, 340, 362, 366, 571]

Sexton, Anne, Poetisa americana do século XX, cuja arte e fama, assim como a de sua amiga famosa e contemporânea Sylvia Plath, foram marcadas por seu suicídio. Morrissey já se referiu a Sexton como uma de suas poetisas preferidas, dizendo, certa vez, a uma plateia em Boston (onde ela se matou), em 2007, que ela “morreu por vocês e por mim”. Ela sofreu o primeiro colapso nervoso aos 25 anos e fez a primeira tentativa de suicídio no dia do seu 28o

aniversário. Durante a terapia, sua psiquiatra a incentivou a se expressar por meio da poesia, e ela publicou a primeira coleção – *To Bedlam and Part Way Back*, de 1960 – aos 32 anos. O interesse de Morrissey por Sexton é lógico, uma vez que a maioria de seus poemas confessionais tratam de temas como morte, sexo, tristeza e as funções explícitas de seu corpo feminino: “Wanting to Die”, “The Ballad of the Lonely Masturbator”, “In Celebration of my Uterus” e o profético “Suicide Note”. Outro de seus poemas mais famosos tem o mesmo título de uma canção de Morrissey de 1995, “THE OPERATION”. Acometida por problemas mentais ao longo de toda a sua vida adulta, depois de muitas tentativas fracassadas de suicídio, ela finalmente obteve sucesso em outubro de 1974, aos 45 anos, vítima de intoxicação por monóxido de carbono na garagem de sua casa, em Boston. [60, 133, 368]

“Shakespeare’s Sister” (Morrissey/Marr), Sétimo single solo dos Smiths, lançado em março de 1985, chegou ao 26o lugar da parada britânica. Estrela da capa: Pat PHOENIX. É o maior exemplo da velocidade desorientadora e ambição desmedida na carreira dos Smiths. “Shakespeare’s Sister” surgiu do nada apenas um mês depois de MEAT IS MURDER. É um ragtime satânico forte que mostra Morrissey possuído por pensamentos suicidas, lutando contra limites maternos e ridicularizando suas primeiras tentativas de se tornar um cantor de protesto com violão: mais tarde, ele a descreveria como “a música de minha vida”.

O título foi inspirado pelo ensaio de 1928 de Virginia Woolf *A Room of One’s Own*, no qual ela diz que o chauvinismo na sociedade elisabetana teria impossibilitado que uma mulher com a mesma criatividade de Shakespeare se tornasse uma dramaturga de sucesso. “O que teria acontecido se Shakespeare tivesse uma irmã maravilhosamente talentosa?”, pergunta Woolf, antes de imaginar um destino sombrio de rejeição, gravidez indesejada e, por fim, suicídio. Morrissey reiterou a tese de Woolf ao explicar a canção. “Na história da literatura, Shakespeare, é claro, não teve uma irmã e em

quase nenhum aspecto da arte existe uma voz feminina. Então, 'Shakespeare's Sister' é apenas a voz dos oprimidos. A canção trata realmente de abandonar a depressão e sair da sombra dos pais, libertar-se, viver e fazer o que se quer."

A letra também é fortemente inspirada em uma das fontes mais populares de Morrissey na época, o livro *By Grand Central Station I Sat Down and Wept*, de Elizabeth SMART: principalmente "the rocks below could promise certain death" ("as rochas lá embaixo prometeriam a morte certa"), "our bones groaned" ("nossos ossos gemeram") e "I am going to meet my lover" ("vou encontrar o meu amor"). Mais inspiração pode ter sido fornecida por "Don't Jump", uma faixa de um EP de 1962 de Billy FURY na qual ele se vê "em pé na beira de um precipício" olhando para baixo para "as rochas cortantes" e tentando resistir à voz mortal que o chama do além-túmulo.

Marr também lançou influências nesse redemoinho, do que ele descreve como "o fantasma de Johnny Cash" a um riff favorito de R&B de Bo Diddley em "Diddley Daddy", repetido em "You Can't Catch Me", de Chuck Berry. Como ele também reconheceu abertamente, seu boogie de piano tem origem no sucesso dos ROLLING STONES de 1966 "Have you Seen your Mother, Baby, Standing in the Shadow?".

A canção foi finalizada no último minuto, quando Marr mostrou a Morrissey seu riff na manhã em que eles estavam indo para o estúdio. Sua decisão de usar o piano como o guia melódico foi motivada por sua recente aquisição de um modelo antigo que estava na casa que ele comprara em Bowdon, perto de Manchester, no fim de 1984. Com "OSCILLATE WILDLY", "Shakespeare's Sister" foi uma das primeiras músicas que Marr compôs com o instrumento. As duas faixas foram gravadas juntas na mesma sessão, com Andy Rourke nervosamente se arriscando no violoncelo nas duas.

"Shakespeare's Sister" seria uma das empreitadas mais corajosas dos Smiths ainda que estranhamente desvalorizada, com sua simplicidade rockabilly confundindo aqueles que insistiam em classificá-los como apenas mais um grupo pop animado. Três semanas antes de seu lançamento, eles a mostraram em uma

apresentação no *Oxford Road Show*, da BBC2, a contragosto dos produtores do programa, que esperavam que eles tocassem o single da época "How Soon Is Now?". "Estávamos tão contentes com 'Shakespeare's Sister' que dissemos: 'Bem, não vamos ao programa a menos que possamos tocar a nova'", diz Marr. "Isso causou muito drama, mas nós batemos o pé."

Infelizmente, o entusiasmo deles não foi o mesmo de todo mundo. O engenheiro Stephen STREET acredita que a versão finalizada poderia "ter sido muito melhor", uma opinião reforçada pelo jornalista Nick Kent, que testemunhou o processo de mixagem e criticou o resultado, dizendo se tratar de "uma abominação em relação ao potencial da canção". Ela chegou ao 26o lugar, mas foi o primeiro single do grupo que entrou na parada e foi recusado no *TOP OF THE POPS*. Morrissey poria toda a culpa pelo fracasso não na canção, mas na ROUGH TRADE. Lançada durante a turnê de Meat is Murder no Reino Unido, Morrissey faria comentários sarcásticos a respeito da "promoção da Rough Trade" ao apresentá-la no palco. "Muita suspeita cerca o destino daquele disco", disse ele. "A Rough Trade o lançou com uma quantidade monstruosa de derrotismo. Eles não acreditavam nem um pouco na música. Até gostavam, mas permitiram que ela emperrasse, empacasse. Não a apresentaram nem fizeram nenhuma divulgação."

Apesar de Marr compartilhar das preocupações de Morrissey com sua "falta de presença", pensando bem, ele se mostra mais filosófico a respeito do destino de um disco que ele elogiou na época por ter "um dos melhores ritmos e grooves que já ouvi". "Para ser honesto, não me surpreendeu que uma canção como 'Shakespeare's Sister' não tenha tido muito sucesso", admite. "Foi um single muito diferente de se lançar naquela época. Muito audacioso, meio maluco. E era por isso que eu o adorava."

Diferente, audacioso e mais que apenas *um pouco* maluco, "Shakespeare's Sister" é uma donzela ocupada demais aproveitando seus apuros para se importar com o fato de que o trem já a cortou no meio. Uma das dez maiores gravações da história do rock'n'roll. [17, 18, 28, 38, 135, 137, 145, 167, 426, 399]

“Shame is the Name” (Morrissey/Whyte), Lado B de “I’M THROWING MY ARMS AROUND PARIS” (2009). Reprendendo os adolescentes “idiotas” (“dim-ass”) que passam todo o tempo bebendo e vomitando e também os políticos, que mandam seus jovens para a guerra enquanto roubam dinheiro dos idosos, Morrissey concluiu com tristeza que a “vergonha faz o mundo girar” (“shame makes the world go round”). Ainda que não seja seu manifesto mais poético, o riff forte de Whyte foi executado com ferocidade convincente, reforçado pelos elementos atmosféricos de piano, gaita e as harmonias intensas de Chrissie HYNDE. “Ele me dava orientações”, explicou Hynde posteriormente. “Ele dizia: ‘Imagine que você está em uma propriedade em Made Available [Maida Vale, onde Hynde morava em Londres]’, e eu perguntava: ‘Como assim, em uma propriedade?’ Eu deveria dizer [com sotaque Cockney]: ‘Shyme is the nyme!’ Então eu disse: ‘Olha, sabe como é, você não vai querer que eu mostre minhas raízes caipiras!’”

Mais firmeza foi obtida com o sample de abertura da obra-prima da nouvelle vague de François Truffaut *Os Incompreendidos*,⁵² oferecendo um complemento sutil e inteligente à francofilia do lado A do single. De modo interessante, Shame na verdade é o nome do cachorro de Morrissey, ou pelo menos foi o que ele disse em 2005. [93, 544]

“Sharp Bend, Fast Car, Goodbye” (Morrissey/Whyte), Sobra de estúdio das sessões de gravação do álbum VAUXHALL AND I, de 1993. Estava entre as 12 faixas selecionadas antes da gravação de um disco que foi grande homenagem de Whyte ao som clássico de Phil Spector com as Ronettes. Sua vibe de grupo retrô feminino inspirou Morrissey a criar um título que, com seu relato engraçado de acidente de trânsito, fazia lembrar os discos de morte das Shangri-Las, em especial o disco de 1965 “Give Us Your Blessings”, no qual o casal Mary e Jimmy se dá mal por não ter visto “a placa onde se lia desvio” (“the sign that read detour”). Infelizmente, como Morrissey abandonou a canção nos primeiros estágios do disco, antes de incluir o vocal, nunca saberemos se “Sharp Bend, Fast Car, Goodbye” seria apenas uma canção de humor negro ou, potencialmente, um

retorno mais significativo ao romance fatalista sobre rodas de "THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT". [4, 40]

Shaw, Sandie, "A figura mais prolífica de toda a história da música popular britânica." Pelo menos foi o que Morrissey disse em 1983, antes da primeira parceria dela com os Smiths. Se não é a maior estrela pop britânica dos anos 1960, Shaw foi, de longe, a mais constante e a mais radical. Morrissey resumiu: "Mesmo sem ter uma beleza natural, Sandie Shaw era uma pessoa incomum, e apresentava um novo estilo desamparado e informal para cantoras." Essa informalidade se estendia a sua característica de cantar descalça, pois assim conseguia caminhar pelo palco sem óculos e não tropeçar, usando os dedos dos pés para localizar os obstáculos.

Seu nome verdadeiro era Sandra Goodgrich, e ela nasceu em Dagenham, Essex. Aos 17 anos, foi descoberta pela empresária de Adam Faith, Eve Taylor, que criou para ela o pseudônimo Sandie Shaw e a uniu ao compositor de Faith, Chris Andrews. A primeira parceria deles para Pye, a canção de julho de 1964 "As Long as you're Happy", naufragou sem deixar vestígios. Para o segundo disco, Sandie não usou material de Andrews. Gravou "(There's) Always Something there to Remind me", que logo alcançou o lugar mais alto da parada britânica, em outubro de 1964. Morrissey, na época com 5 anos, disse que sua "primeira experiência musical" foi ver Sandie Shaw na TV.

A maioria de seus sucessos a partir de então foram composições de Andrews orquestradas por Ken Woodman. Morrissey percebeu corretamente que "apenas quando Shaw, em um acesso de abstração mental, dispensava Andrews e Woodman, havia um avanço artístico". Suas quatro músicas seguintes chegaram ao Top 10, em 1965, incluindo o drama provocante "Girl Don't Come" (que mais tarde foi interpretado por David Johansen, ex-NEW YORK DOLLS, como "Boy Don't Come") e seu 1o lugar seguinte, a irresistivelmente animada "Long Live Love". Na época dos Smiths, Morrissey sempre citava singles de Shaw quando pediam para ele compilar listas de seus discos preferidos, principalmente "Stop Before You Start" (lado B de "Nothing Comes Easy", de 1966), "Today", de 1968 e, mais

frequentemente, a firme "You've Not Changed", de 1967. "Resume tudo o que ela fez: juventude, vitalidade e uma certa timidez", disse ele a respeito desta última. A canção também merece ser considerada como uma possível inspiração para a letra de "HAND IN GLOVE": "If you wore rags you'd still look good to me" ("Se você vestisse trapos, ainda assim seria linda para mim").

Infelizmente, a qualidade da produção de Shaw do final dos anos 1960 raramente se refletiu em boas posições na parada. A brilhante "Run", de setembro de 1966, não conseguiu entrar no Top 30, apesar do lado B muito forte de Andrew, "Long Walk Home". Muitas vezes, os lados B de Shaw se destacavam mais que os lados A, como outras duas favoritas de Morrissey: "Keep in Touch" e "Voice in the Crowd". Esta, ele usou para assinar as primeiras cartas de fã que enviou a Sandie. Tais conquistas foram ofuscadas por outras duas bem mais fracas que se tornaram seus últimos sucessos da década de 1960: a campeã do EUROVISION de 1967, "Puppet on a String", deu a ela seu terceiro 1o lugar no Reino Unido. Mais tarde, Shaw diria que ela era "um disparate sexista em uma melodia de relógio cuco"; Morrissey a considerou apenas "perturbadoramente agradável". A horrorosa "Monsieur Dupont" (6o lugar, abril de 1969) era ainda pior. Quando os anos 1960 terminaram, a luz da ribalta se apagou para Shaw.

Antes de seu renascimento provocado pelos Smiths, sua maior aposta em um novo sucesso foi o *cover* de "Anyone Who Had a Heart" de 1982 com a afiliada do Heaven 17, B.E.F. (British Electric Foundation). No começo de agosto de 1983, quando os Smiths tinham apenas um single, Morrissey fez sua primeira tentativa de entrar em contato com Shaw por meio de Geoff Travis, da ROUGH TRADE, que entregou uma carta e uma fita cassete ao marido dela, Nik Powell, da Virgin Records.

"É impossível explicar a alegria sem fim que sentiríamos se você pudesse escutar a nossa canção com a possibilidade de interpretá-la", escreveu ele. "Obviamente, a canção foi escrita com você em mente. É um fato absoluto que sua influência, mais do que qualquer outra, permeia toda a nossa música. Sem dúvida, somos fãs incuráveis de Sandie Shaw... a lenda Sandie Shaw não pode estar

finalizada ainda – há mais a ser feito!”. A carta estava assinada como “Morrissey (letrista/voz), Johnny (multi-instrumentalista/compositor) – os Smiths”.

A canção em questão, “I DON’T OWE YOU ANYTHING”, tinha assumidamente inspiração no estilo de Andrews. Shaw ficou desconfiada no começo, preocupada com o que os tabloides alardeavam, citando a letra supostamente “pedófila” e o encarte de “HAND IN GLOVE”, o que a assustou o bastante a ponto de dizer a seu marido; “Ele começou a me enviar fotos de homens nus com o traseiro de fora.” Por fim, ela aceitou, mas com a “condição de que se eu não gostar do resultado, vamos deixá-la de lado”.

O resultado foi o single da Rough Trade de abril de 1984 “Hand in Glove”, sua vivaz regravação do disco de estreia dos Smiths, com “I Don’t Owe you Anything” e uma versão acústica de “JEANE”, de Morrissey e Marr, no disco de 12 polegadas – todas elas produzidas por John PORTER. Na onda dos sucessos recentes dos Smiths e do disco de estreia deles, o single de Shaw chegou ao 27o lugar na primeira semana de maio. Foi seu primeiro sucesso em 15 anos e fez com que ela voltasse ao *TOP OF THE POPS* onde ela se contorceu no chão do estúdio em um sobretudo de couro falso ao lado de Marr e Rourke, descalços. “Para provar para a minha filha adolescente que ainda existe vida aqui na morcega velha.” Um mês antes do lançamento, Shaw se uniu aos Smiths para a turnê deles de março de 1984 pelo Reino Unido, cantando “I Don’t Owe you Anything” em Londres e Manchester.

Para Morrissey, foi um sonho de criança realizado. “Eu a adoro há muito tempo”, admitiu ele, “e então trabalhar com ela é a coisa mais emocionante que consigo pensar”. Para Marr, foi uma chance de confundir as expectativas dos críticos. “Adorei o fato de a identidade do grupo ter se expandido. Foi algo que não pôde ser classificado. As pessoas no *Smash Hits* e *Radio 1* de repente tiveram que nos ver de um modo sutilmente diferente”. Só depois de todo o ocorrido Morrissey contaria a respeito de suas preocupações com o destino do single e sua recepção. Apesar de ele considerar a empreitada deles “a maior inveja da indústria toda”, os comentários espinhentos de Shaw a respeito do cantor o reduziram a “gelatina”.

Independentemente das falhas do disco, foi uma conquista ousada que estabeleceu um modelo muito repetido em parcerias futuras de ícones dos anos 1960 com figuras modernas do pop, começando com os Pet Shop Boys e Dusty Springfield, em 1987. Compor para outros artistas sempre foi parte do *modus operandi* inicial de Morrissey e Marr e, certamente, o single de Shaw fez os críticos mais insolentes reconsiderarem a importância deles como compositores clássicos dentro da dinâmica de grupo dos Smiths. Mas, à exceção do projeto fracassado de Amanda MALONE naquele mesmo ano e de diversos sonhos impossíveis anunciados na imprensa especializada em música – um single de Marianne FAITHFULL, uma versão de Kirsty MACCOLL de “I WANT THE ONE I CAN’T HAVE” e até “uma canção inédita dos Smiths que seria interpretada por Kim Wilde” –, Shaw foi o único exercício desse tipo que eles fizeram.

O espectro de Shaw também teve influência no single seguinte dos Smiths, “HEAVEN KNOWS I’M MISERABLE NOW”, um trocadilho com uma canção dela de setembro de 1969 que não chegou a entrar na parada, “Heaven Knows I’m Missing Him Now”. Shaw lembra que Morrissey “era tão inocente naquela época” que ele escreveu para ela pedindo permissão para trocar o título em vez de pedir aos compositores Tony Macaulay e John MacLeod.⁵³

Os planos para lançar um álbum pela Rough Trade para capitalizar o sucesso do single “Hand in Glove” foram deixados de lado quando Shaw engravidou. Ela retornou em 1986 com dois singles na Polydor produzidos por Clive LANGER e Alan Winstanley. O primeiro, um *cover* de “Are you Ready to Be Heartbroken?”, de Lloyd Cole, vinha acompanhado de sua homenagem a Morrissey escrita em parceria com Langer: “Steven (You Don’t Eat Meat)”, que inspirou o cantor a enviar a Shaw um buquê de rosas brancas, além de autografar uma saia que ela usou em uma apresentação da canção no *Whistle Test*, da BBC2. “Eu ouvi. Obrigado XXX. Amor para a vida inteira, Steven”. O segundo foi um *cover* de “Frederick”, de PATTI SMITH, dessa vez com a homenagem a Marr “Go Johnny Go!”, composta em parceria com Mark NEVIN. Nenhum deles chegou à parada.

Em dezembro de 1986, Morrissey convidou Shaw para fazer o backing vocal em uma primeira gravação de “SHEILA TAKE A BOW”. A

sessão foi meio um fiasco, prejudicada por um dos desaparecimentos esporádicos de Morrissey, e o vocal dela aparentemente foi descartado. A amizade de Shaw com Morrissey sobreviveu ao fim dos Smiths e, em outubro de 1987, ele fez mais um convite para que ela fizesse o backing vocal de uma faixa de VIVA HATE, "PLEASE HELP THE CAUSE AGAINST LONELINESS". Quando ele descartou sua versão, Morrissey passou a canção a Shaw, que virou o single principal de seu álbum de 1988 pela Rough Trade intitulado Hello Angel, palavras tiradas de um cartão-postal que ele havia enviado a ela. O pessoal envolvido naquele disco parece uma equipe dos sonhos que seria montado caso ele fosse enganado (ou mesmo sedado) para participar do programa *This is your Life*: os produtores e compositores Stephen STREET, Kevin ARMSTRONG e Clive Langer; a gaita de Chrissie HYNDE; a bateria de Andrew PARESI e até castanholas tocadas pela DJ e amiga Janice Long em "Take Him", a canção de Shaw a respeito de levar Morrissey a uma discoteca em Bath. Mark Nevin quase não entrou no álbum com "Lover of the Century", feita para ser um lado B, apesar de a inclusão de uma remixada "Hand in Glove" ter garantido que os três Smiths também estivessem presentes, com o produtor John Porter.

Nas notas do encarte de Hello Angel, Shaw agradeceu a "Steven, pela inspiração incessante". Ainda assim, por algum motivo, a amizade entre eles não duraria muito na década de 1990. De sua parte, Shaw disse de modo respeitoso que "em meu coração, sinto que estou sempre em contato com Morrissey. Acredito verdadeiramente que ele é um homem adorável". Morrissey não foi tão simpático. "Para ser honesto, nunca fomos muito amigos", disse ele em 1992. "Ela tem uma personalidade muito, muito forte. E é meio maluca, na verdade." Cinco anos depois, ele foi ainda mais desdenhoso, dizendo que Shaw "perdeu a capacidade de sentir" por ter alcançado "muito sucesso quando era jovem, e nenhum sucesso depois disso".

"Sandie, de certo modo, meio que se apaixonou por Morrissey", especula Mike Joyce. "Acho que isso aconteceu com muitas pessoas que se aproximaram de Morrissey. Aquele lado enigmático que ele

tem. E o mistério. Era fácil de acontecer, aconteceu comigo. Eu acho que Sandie só foi um pouco mais fundo.”

“Sempre estarei do lado de Morrissey”, disse Shaw a este autor, “mesmo quando ele se comporta mal. Eu acho que os Smiths tiveram mais impacto do que qualquer outra banda além dos BEATLES, então para mim, ser associada a eles é simplesmente fantástico.”

Apesar de a amizade que eles mantinham nos 1980 ter se dissipado há muito tempo, nada pode reescrever nem apagar a história da influência profunda de Shaw sobre Morrissey, que certa vez descreveu o momento que a escutou cantando “Hand in Glove” pela primeira vez como o dia mais feliz de sua vida. “[As músicas dela] fazem parte de minha vida”, disse ele. “Não são apenas canções. Elas fazem parte de mim.” [13, 15, 17, 22, 25, 30, 100, 103, 124, 131, 161, 162, 172, 176, 184, 188, 204, 238, 251, 260, 267, 290, 334, 369, 404, 419, 447, 448, 468]

“Sheila Take a Bow” (Morrissey/Marr), 14o single dos Smiths, lançado em abril de 1987, chegou ao 10o lugar da parada britânica. Estrela de capa: Candy DARLING. Apesar da diferença na grafia, “Sheila Take a Bow” pareceu ser mais uma das homenagens de Morrissey a Shelagh DELANEY. Ela descreve uma adolescente cujas palavras tristes provocam preocupações em seus pais. Incentivando Sheila e as pessoas de seu convívio a dar “um chute no saco” das tristezas da vida e jogar a lição de casa na lareira (frase adaptada de um trecho idêntico de “Kooks”, de David BOWIE), é quase um hino para os fãs da banda, o equivalente dos Smiths de “School’s Out”.

Seguindo a linha de “PANIC”, a melodia foi outra das fantasias de glam rock de Marr. “Na minha cabeça, eu estava indo pela linha do som do Mott the Hoople”, diz Marr. “Mas ficou meio Mott the Hoople interpretado pela bandinha do Exército da Salvação. E isso é muito Smiths. Então, acredito que foi um sucesso ao nosso esquisito modo, mas não é uma de minhas preferidas.”

Para uma canção pop relativamente simples, a gravação de “Sheila Take a Bow” mostrou-se desconcertadamente complexa. Tinha sido ideia de Morrissey levar Sandie SHAW de volta à baila, como mais

uma vocalista. Shaw chegou pontualmente no horário marcado no primeiro dia de gravação, em 13 de dezembro de 1986, mas Morrissey não apareceu, dizendo que estava “desesperadamente mal”. “Sandie estava ficando um pouco irritada”, diz Mike Joyce. “No fim, ela telefonou para Morrissey e conseguiu falar com ele. Ela disse: ‘Apenas murmure a melodia que você quer que eu faça, pelo telefone!’. Acho que ela levou tudo pelo lado pessoal.” Shaw finalmente incluiu seu vocal em uma sessão reagendada, mas Marr disse: “Eu fiquei tão confuso com tudo aquilo quanto ela. Ela tentou de verdade, mas não deu certo.”

“Acho que era uma canção *horrorosa*”, explica Shaw. “A atmosfera dentro do grupo estava muito ruim naquele momento, por isso fiquei feliz por eles terem descartado a versão. Bem, não sou cantora de apoio de ninguém.” O mesmo protótipo, produzido por John PORTER, também apresentava uma introdução diferente com toque indiano com base em um riff místico em estilo cítara. “Não deu muito certo”, diz Marr, “por isso nós a finalizamos com Stephen STREET, e então ela finalmente ficou pronta”. Porter, que não voltaria a trabalhar com os Smiths depois disso, afirma que ele nunca soube da intervenção de Street. Assim, ele ficou muito aborrecido quando escutou a regravação finalizada e identificou um trecho específico de guitarra que Street havia retirado de seu original para economizar tempo. Mas, em todos os outros aspectos, o remake mais pesado de Street foi uma grande melhoria, até a nova introdução que substituiu a melodia de cítara de Porter pelo sample de uma marcha retirada de um dos filmes preferidos de Morrissey, *PAPAI É DO CONTRA*.

Na época do lançamento do single, o grupo estava em estúdio finalizando STRANGWAYS, HERE WE COME. Quando empresário deles na época, Ken Friedman, marcou a gravação do clipe no começo de abril, Morrissey a vetou e não apareceu no set. “Era para ser feito na Brixton Academy”, relembra Marr. “Então não estavam pedindo nenhum absurdo.” Apesar de ter menos importância para a história do grupo, o cancelamento oneroso do vídeo de “Sheila” aumentou o drama que resultou na separação dos Smiths naquele verão.

Como gravação, “Sheila Take a Bow” tornou-se uma prova de última hora da popularidade cada vez maior deles. Ela se igualou a

“HEAVEN KNOWS I’M MISERABLE NOW” como o segundo (e último) single dos Smiths a chegar ao Top 10 britânico durante a carreira da banda. Infelizmente, também seria a última que eles promoveriam juntos como um grupo, tocando-a no *The Tube*, do Channel 4 – a única apresentação ao vivo diante de uma plateia – e fazendo playblack no *TOP OF THE POPS* na que seria a última participação dos Smiths na televisão, em 23 de abril de 1987. [13, 19, 27, 29, 30, 38, 510]

Shine on Harvey Moon, Ao fazer uma lista de seus atores preferidos para a *NME* em 1989, Morrissey incluiu Kenneth Cranham, Maggie Steed e Elizabeth Spriggs. Como eles eram conhecidos na época por estelarem a série de comédia dos anos 1980 da ITV *Shine on Harvey Moon*, é lógico assumir que Morrissey assistia ao programa. Escrita por Laurence Marks e Maurice Gran, apresentava Cranham como o militar da RAF Harvey Moon, que voltava da Índia para Londres no fim da Segunda Guerra Mundial tentando retomar a normalidade. Seus sonhos coloridos de alegria em família são destruídos quando descobre que sua casa foi detonada por uma explosão de gás enquanto sua esposa (Steed) se envolveu com diversos soldados americanos. Ela se recusa a permitir a volta dele à casa pré-fabricada dela em Tottenham, e Harvey se vê forçado a ficar com a mãe idosa (Spriggs). Foi uma sátira intensa, porém pungente a respeito da Grã-Bretanha pós-guerra. Além disso, o envolvimento de Moon com os sindicatos e o Partido Trabalhista teria ressonância política no clima vigente nos anos do governo de THATCHER. O programa foi apresentado por quatro temporadas, de 1982 a 1985, e teve uma quinta, sem Cranham, em 1995. A admirável Spriggs antes havia interpretado uma oficial maníaca no horrível filme *QUEM COMEU OS COGUMELOS? (WORK IS A FOUR-LETTER WORD)*, de 1968, que tinha uma canção tema interpretada por Cilla Black, que mais tarde foi regravada pelos Smiths. [175]

“Shoes”, Single solo de 1975 de Reparata (Mary Aiese, que fez parte do grupo feminino dos anos 1960 do Brooklyn Reparata and

the Delrons), que influenciou a música "A RUSH AND A PUSH AND THE LAND IS OURS" dos Smiths e posteriormente foi relacionado como um dos singles preferidos de Morrissey. A canção é uma descrição detalhada de um casamento tradicional entre "Johnny" e sua noiva, "Louise" (que toma o cuidado de não "esquecer os sapatos"). O que deveria ser uma comemoração alegre acaba recebendo um toque desconcertante com sua melodia em tom menor evocando o drama cerimonial específico de um casamento grego, e seu riff principal feito com um instrumento chamado bouzouki.

"Shoes" quase se tornou um sucesso no Reino Unido em outubro de 1975, mas foi prejudicado por uma disputa jurídica pelo uso do nome Reparata por outro membro do Delron, Lorraine Mazzola, que impediu Aiese de promover seu single. De acordo com Marr, foi um disco que ele e Morrissey "adoraram e escutaram" ao longo da produção de STRANGWAYS, HERE WE COME, o que explicaria a influência muito óbvia em sua faixa de abertura. [18, 19, 175]

"Shoplifters of the World Unite" (Morrissey/Marr), 13o single dos Smiths, lançado em fevereiro de 1987, chegou ao 12o lugar da parada britânica. Astro de capa: Elvis PRESLEY.

Uma das preferidas de Morrissey ("uma canção ótima que representa muito para mim"), "Shoplifters of the World Unite" é uma das letras mais ousadas e uma das músicas mais ambiciosas de toda a carreira. Superficialmente é uma comemoração de pequenos furtos, a ambiguidade da canção sugere que "shoplifter" ("ladrão de lojas") é, na verdade, uma metáfora para todos os reprimidos e marginalizados pela sociedade. Morrissey teve o cuidado de nunca esclarecer o sentido real, dizendo apenas se tratar de "um roubo espiritual... pegar as coisas e usá-las para benefício próprio", além de uma maneira de destacar a trivialidade de pequenos crimes no contexto de perigos muito maiores ao público. "Eu sempre me pergunto por que o furto de lojas pode ser um crime tão sério, enquanto fazer armas nucleares não é", disse ele. "Isso deveria ser

um crime, creio eu, mas não é. Vivemos em um mundo muito maluco, com uma moralidade muito maluca.”

A letra da canção é, apropriadamente, repleta de figuras e frases “roubadas” de vários lugares: tantas que, como a anterior “CEMETRY GATES”, “ladrão” se torna uma palavra de sentido duplo a respeito da busca de Morrissey por outras fontes. O título, baseado no pedido de Karl Marx no fim do Manifesto Comunista (“TRABALHADORES DE TODO O MUNDO, UNI-VOS!”), lembrava o título “Lovers of the World Unite”, um sucesso que em 1966 chegou ao Top 10 britânico, dos autores Roger Greenaway e Roger Cook, com o pseudônimo de David and Jonathan. Sua descrição sobre assistir ao noticiário do Channel 4 parece ter sido baseada na letra de “Don Juan’s Reckless Daughter”, de Joni MITCHELL, de 1977. Do mesmo modo, outro trecho foi tirado da faixa de Rickie Lee Jones, de 1979, “The Last Chance Texaco” (“He tried living in a world/And in a shell”), uma das canções preferidas de Morrissey, que o baterista Andrew PARESI lembra de ser citada pelo cantor posteriormente enquanto faziam VIVA HATE. Mais obscuro é um trecho de diálogo de uma peça exibida na TV em 1953, com James DEAN. Em *Life Sentence*, um episódio de *Campbell Playhouse*, Dean interpreta um detento que diz a Georgann Johnson: “Before I was a convict I was an intern. A good intern with a bad temper. My only weakness was... never mind.” (“Antes de eu ser um detento, eu era um aprendiz. Um bom aprendiz com temperamento ruim. Minha única fraqueza era... não importa”⁵⁴). Por fim, existe também uma relação tênue com *Um Gosto de Mel*, de Shelagh DELANEY, que tem o trecho parecido “It’s a long time, six months” (“Faz muito tempo, seis meses”).

Para Marr, a composição e gravação do single coincidiram com um acidente de carro potencialmente fatal no começo de novembro de 1986 (ver CARROS). O acidente o deixou com uma contusão no pescoço, que exigiu o uso de um colar cervical. “Morrissey sempre dizia sentir inveja”, diz Marr. “Ele achava que aquilo era o meu melhor acessório de moda”. Apesar do protetor, Marr ainda assim conseguiu supervisionar sozinho a gravação de “Shoplifters”, menos de quinze dias depois, no que seria sua primeira e única produção solo nos Smiths. “Fizemos tudo muito depressa”, diz ele. “Foi

especialmente importante, porque recebi o papel de produtor e queria fazer um bom trabalho. Fiquei muito orgulhoso do som que conseguimos.”

Ostensivamente mais uma das autodeclaradas “faixas groove” de Marr, “Shoplifters” foi uma animada escolha de single. Sua névoa mágica conjurava novas cores e novas formas dentro da rara química rítmica entre Marr, Rourke e Joyce. “Éramos nós sendo levemente confusos”, concorda Marr. “Eu gostava muito da letra. ‘Alabaster crashes down’ (‘O alabastro se quebra’). Achei isso brilhante. Mas não éramos nós fazendo outra ‘ASK’, ou ‘THERE IS A LIGHT’. Acho que pegou as pessoas desprevenidas.” Até mesmo produtor dos Smiths John PORTER aprovou o trabalho de Marr; um gesto especialmente magnânimo, uma vez que “Shoplifters” substituiria o Lado A anterior, a canção produzida por Porter “YOU JUST HAVEN’T EARNED IT YET, BABY”. Seu lançamento instigou um pouco de pânico moral. O membro conservador do parlamento Geoffrey Dickens denunciou a canção nos tabloides e a rede de mercados Tesco ameaçou processar a revista *Smash Hits* quando eles imprimiram a letra em cima de uma foto de uma de suas sacolas de compra. A Rough Trade tornou a situação mais complexa criando sacolas de compra especiais de “*Shoplifter*” e enviando-as às lojas de discos participantes no dia do lançamento. O single chegou ao 12o lugar na parada (ficou duas semanas nessa posição), e posteriormente Morrissey se lembrou de como escutá-lo no rádio fez com que ele “risse histericamente”.

A última “canção nova” que os Smiths tocaram ao vivo (apenas uma vez no show final da Brixton Academy, em 12 de dezembro de 1986), à exceção do show em WOLVERHAMPTON, “Shoplifters” também seria a primeira música dos Smiths a entrar no repertório fixo dos shows solo de Morrissey. “[Foi] um single muito ousado e um grande momento para os Smiths”, recorda. “Acredito que foram os melhores dias de nossa carreira, provavelmente... uma época de revolta e [aquela] canção, mais do que qualquer outra, na minha opinião, exemplifica isso”. [17, 19, 25, 52, 69, 84, 474, 567]

Shrimpton, Jean, Modelo de apelido "The Shrimp" ("O Camarão"), magra e de olhos tímidos, que se tornou um símbolo da moda dos anos 1960. Quando perguntaram a Morrissey durante a turnê de KILL UNCLE, em 1991 como gostaria de morrer, ele respondeu: "Com Jean Shrimpton". Seu comentário foi uma brincadeira com outra resposta dada na mesma entrevista, de que sua ideia de felicidade era "Ser Terence STAMP": Stamp e Jean formaram um dos casais mais famosos da imprensa nos anos 1960. Por coincidência ou brincadeira, Morrissey também disse que "seu maior arrependimento" era "não ter nascido em 1942" – ano em que The Shrimp nasceu em High Wycombe, lar de Fuzzy Felt.

Quando a modelo conheceu Stamp no começo de 1964, ela imediatamente deixou o antigo namorado, o fotógrafo David Bailey: ironicamente, seus caminhos se cruzaram pela primeira vez em uma sessão de fotos de Bailey para a Vogue. O ator e a modelo formavam um casal extremamente belo, mas o relacionamento era muito tumultuado. De acordo com Jean, Stamp era frio e controlador. Ela disse ainda que "para ele, fazer amor nunca foi uma grande prioridade". Ele também não incentivou The Shrimp quando ela estreou como atriz no filme *Privilégio*, de 1967 (produção que deu origem a um dos mais valorizados singles de Morrissey, "I'VE BEEN A BAD, BAD BOY", de Paul Jones). Seu papel como Vanessa, a artista, era para ser de Maggie Smith. Stamp disse à imprensa que a decisão que ela tomou de atuar era como se ele anunciasse que "passaria a fazer cirurgias de cérebro complexas no dia seguinte" e alertou-a, dizendo abertamente: "Você não vai se dar bem." E ela não se deu bem. De acordo com um crítico, na tela, The Shrimp parecia estar sendo "dirigida por um anestesista".

Logo depois, ela terminou o relacionamento com Stamp. "Eu acho que Terry me amava", disse ela, "de um jeito classe trabalhadora, na qual os homens amam suas mulheres desde que elas não causem problemas". Certo de que eles iam se casar, Stamp ficou emocionalmente abalado com a rejeição e fugiu para a Índia para colocar a cabeça no lugar.

Pelo menos Stamp não foi tão ruim em comparação ao último namorado de The Shrimp (e mais um dos atores preferidos de

Morrissey), Heathcoate WILLIAMS. Em vez de danos psicológicos, o “relacionamento estranho” deles acabou com Williams internado com queimaduras de segundo grau depois de aparecer na porta da casa dela e incendiar o próprio corpo. [141, 370, 379]

Sidcup, Bairro do Sudeste de Londres que se tornou uma piada de Morrissey nos primeiros meses de 2008. No palco do Roundhouse, de Londres, naquele mês de janeiro, ele se apresentou como o personagem de *CORONATION STREET* “Stanley Ogden”, dizendo: “I come from Sidcup” (“Eu sou de Sidcup”). Morrissey voltou a falar de Sidcup ao anunciar seu show no Hyde Park Wireless Festival no dia 4 de julho (“o dia em que os Estados Unidos celebraram sua independência de Sidcup”), e uma entrevista de rádio com Russell BRAND, em abril de 2008, estava repleta de referências cômicas à cidade. Sua “obsessão” por Sidcup provavelmente foi inspirada pelo filme de Clive Donner baseado na obra Harold Pinter, *The Caretaker*, uma vez que Morrissey havia incluído, recentemente, um clipe do filme de 1963, com Alan Bates, Robert Shaw e Donald Pleasence em sua montagem de vídeos de intervalo de seus shows. Em *The Caretaker*, Sidcup também é piada recorrente como o local onde o vagabundo Davies (Pleasence) promete voltar e pegar “os papéis” de que precisa para começar a trabalhar. [415, 568, 572, 578]

Sim, Alastair, Espirituoso ator britânico e um dos “melhores atores dramáticos do mundo” para Morrissey. Durante os Smiths, certa vez ele se referiu a Sim como seu maior ídolo.

Nascido em Edimburgo, um de seus primeiros papéis foi o de gênio do filme de 1938, *Alf's Button Afloat*: em 1991, Morrissey usou o pseudônimo “Alf Button” ao fazer a legenda das fotos de sua turnê japonesa para uma matéria da *NME*. O rosto sempre caído de basset-hound de Sim e seu o timbre inapropriadamente sério foram usados parcimoniosamente no filme de 1947 *Seduzida e abandonada (Hue and Cry)*, sua primeira e, surpreendentemente, única comédia dos estúdios Ealing. O filme de Sim favorito de Morrissey é *THE HAPPIEST DAYS OF YOUR LIFE*, de 1950, que retrata um colégio interno. É um precursor de seu papel mais comemorado como a Miss Fritton em

The Belles of St. Trinian's, de 1954. No mesmo ano, ele liderou o elenco da primeira adaptação do filme de J. B. Priestley, *AN INSPECTOR CALLS*, outro filme preferido de Morrissey. A mesma coisa ocorreu no filme de 1955, *O QUINTETO ERA DE CORDAS*, no qual Alec GUINNESS interpretou os maneirismos de Sim em um papel originalmente escrito com Sim em mente. Notoriamente ambivalente no que diz respeito à fama, Sim raramente dava autógrafos. De sua carreira como ator, ele disse, certa vez: “Meus altos e baixos na profissão dependem da análise que o público faz de minhas interpretações. Não há publicidade que possa melhorar uma interpretação ruim ou piorar uma boa.” Sim morreu em agosto de 1976, aos 75 anos. [168, 175, 508, 514, 520]

Sims, Joan, Ver *CARRY ON*.

Sinatra, Frank, Por mais que Morrissey tenha se tornado conhecido por defender músicos pouco conhecidos ou pouco admirados – por exemplo, JOBRIATH, NICO, Klaus NOMI – nos últimos anos, quando perguntam quais são seus cantores preferidos, é raro que ele não siga a opinião popular e diga Frank Sinatra, considerado o maior vocalista do século XX.

“Ele teve momentos brilhantes, e acho que ele se dava muito ao público”, disse Morrissey logo depois da morte de Sinatra, em maio de 1998. “Muita gente não gostava dele como pessoa, creio eu, e as homenagens após sua morte na Inglaterra foram muito, muito ruins, mas eu acho que ele foi um dos maiores.”

A vida épica de Sinatra deu origem a várias biografias. A mais famosa foi o best-seller escandaloso de Kitty Kelley, de 1986, *His Way*, que falava sobre seus muitos casos de infidelidade e sua suposta relação com o crime organizado ítalo-americano. Mas seu legado como cantor não tem igual. O fraseado de Sinatra, com um fôlego que estendia a respiração do fim de um verso até a nota seguinte – revolucionou a música popular nos anos 1940 mais de uma década antes do rock'n'roll. Apesar de a fama dele depois de sua morte ser simplificada com o clichê “Ol’ Blue Eyes” – e “comediante” do Rat Packer que cantava “Fly me to the Moon” no

piloto-automático –, nas gravações, Sinatra era capaz de encher uma canção com a mesma emoção, dor e profundidade psicológica do *Hamlet*, de Laurence Olivier.

Apesar de Morrissey normalmente usar as canções mais famosas de Sinatra para sua saída do palco – como “My Way”, que usou de 1999 a 2004, e “That’s Life”, em 2006 – é revelador que, quando perguntam qual era sua preferida, Morrissey tenha respondido “Where do you Go?” (Wilder/Sundgaard). Uma balada séria de 1959 do disco *No One Cares*, cuja capa mostra Frank bebendo em um bar enquanto namorados sorridentes dançam atrás dele ignorando sua solidão: é uma imagem de Sinatra vivendo a letra de “How SOON IS Now?” O texto de encarte de *No One Cares*, escrito pelo jornalista de jazz Ralph J. Gleason, relata muito bem o apelo óbvio de Sinatra para Morrissey: “Os italianos e os irlandeses, os judeus e, sim, até os ingleses, têm um lado de melancolia e, assim, temos um apetite grande pela canção de amor não correspondido, o lamento do amor frio ou sem esperança. Essa mensagem subentendida de tragédia existe na maior parte da arte americana, assim como existe na vida americana. É um dos motivos pelos quais Frank Sinatra consegue cantar tão bem as canções tristes deste disco. Aquelas canções amargas, de fim de noite e sobre a tristeza de dias passados exigem um intérprete que consiga ser triste sem ser piegas, que consiga, em resumo, ser homem suficiente para chorar um pouco e com as lágrimas ganhar dignidade.”

A admiração de Morrissey por Sinatra foi fortalecida pela amizade dele com a filha Nancy (ver o próximo verbete). “Morrissey me faz lembrar meu pai”, disse Nancy a este autor. “Eles teriam se dado muito bem. Eles têm a mesma linguagem corporal, a mesma atração magnética sobre o público. E os mesmos olhos azuis.” Morrissey, desde então, se refere a Frank Sinatra como um dos vértices do triunvirato sagrado de suas principais influências musicais – os “três reis” são Sinatra, Elvis PRESLEY e OS NEW YORK DOLLS. [34, 240, 422, 436]

Sinatra, Nancy, Filha de Frank, cantora, atriz e amiga de Morrissey. Segundo ele, foi Nancy quem deu início à amizade deles ao visitar o

Reino Unido em 1995. “Ela perguntou se podia me conhecer,” explicou ele, “e eu fui ao hotel dela em Londres e nos tornamos muito amigos.” De acordo com Nancy, foi o contrário: Morrissey entrou em contato com ela pelo hotel e perguntou se ela gostaria de assinar alguns discos para ele.

A carreira de pop de Nancy começou devagar, quando ela lançou uma série de singles sem sucesso na gravadora Reprise, de seu pai, no início dos anos 1960. Fez também escolhas muito ruins de papéis no cinema, principalmente o filme *O Fantasma de Biquíni* (*The Ghost in the Invisible Bikini*). A salvação finalmente chegou pelas mãos do guitarrista e arranjador Billy Strange e do compositor e produtor Lee Hazlewood. Os dois transformaram Nancy. Fizeram com que ela deixasse de ser a filhinha do papai e se transformasse na loba sensual de botas de “These Boots are Made for Walkin’”, seu hit mais conhecido, que chegou ao 1o lugar da parada britânica em fevereiro de 1966. Morrissey foi um dos poucos que preferiu a canção seguinte, “How Does that Grab you, Darlin’?”, citando-a em 1983 como um de seus discos preferidos. Seu lado B foi o tema da paródia cinematográfica dos filmes de James Bond *The Last of the Secret Agents*, que, como algumas pessoas acreditam, pode ter inspirado a letra de “THE LAST OF THE FAMOUS INTERNATIONAL PLAYBOYS”, de Morrissey.

Um ano depois, Nancy progrediu de parodiar James Bond para cantar a canção tema de um dos filmes da série, a elegante “You Only Live Twice” (11o lugar em julho de 1967). No total, seus hits no Reino Unido foram relativamente poucos, e muitos de seus melhores singles compostos por Hazlewood não conseguiram entrar nas paradas, entre eles uma de suas preferidas, a fria “Friday’s Child”, e a muito romântica “100 Years”. Seu segundo número um no Reino Unido veio em abril de 1967 com “Somethin’ Stupid”, um dueto com seu pai. A canção de 1971 em estilo country “Did you Ever”, mais um dueto, dessa vez com Hazlewood, chegou perto, em 2o lugar, mas foi seu último sucesso no Reino Unido. Sua carreira como atriz mostrou-se igualmente inconstante: depois de participar do filme de 1968 *O Bacana do Volante*, o filme de Elvis PRESLEY de que Morrissey mais gosta, ela não voltou a atuar.

A amizade de Morrissey com Nancy ficou ainda mais próxima quando ele se mudou para Los Angeles e os dois se tornaram “vizinhos” em Hollywood (na verdade, a “sete minutos de carro um do outro”, segundo Nancy). Ao dar uma entrevista em 2003, ele falou de uma visita recente feita por ela. “Eu servi chá, que ela foi esperta e não bebeu. Conversamos sobre ela, sobre sua música e vida – ela sabe absolutamente tudo sobre a minha música, o que é extraordinário.” Um encontro parecido (possivelmente o mesmo?) foi filmado para o documentário do Channel 4 *The Importance of Being Morrissey*, no qual Nancy fala muito bem dos abraços dele. Sobre esse mesmo assunto, ela disse posteriormente a este autor que Morrissey “abraçava melhor do que Elvis” e também negou o mito de que as habilidades dele na cozinha se resumam a torrar pão e abrir um pacote de bolacha. “Ele faz massa muito bem”, insiste ela.

Morrissey, desde então, refere-se a Nancy como sua “Lili St. Cyr”, e Nancy, por sua parte, se refere a ele como seu “mentor”, principalmente por incentivá-la a voltar à música aos 64 anos, com o álbum de 2004 Nancy Sinatra pelo selo dele, o ATTACK. Além de participações do U2 e do Sonic Youth, a faixa que mais se destaca é sua excelente versão de “LET ME KISS YOU”. “Eu já disse a ele”, comenta ela, “que agora que é responsável por salvar a minha vida, precisa cuidar de mim para sempre”. [34, 115, 184, 225, 230, 453, 568, 413]

“Sing your Life” (Morrissey/Nevin), Nono single solo de Morrissey (retirado do álbum KILL UNCLE), lançado em abril de 1991, chegou ao 33o lugar da parada britânica. No título e no sentimento, a animada “Sing Your Life” combinava com a promessa de Billy FURY em seu lado B de 1967 “I Belong to the Wind”: “My life wasn’t meant to be lived/It was meant to be sung” (“Minha vida não foi feita para ser vivida/ foi feita para ser cantada”). Morrissey se referiu a ela como “uma pequena mensagem a qualquer pessoa da plateia”, explicando que, na adolescência, chegou a um ponto no qual “não podia mais fazer parte da plateia. Eu tinha que estar no palco, e eu acho que muitas pessoas sentem isso”.

Entre as levadas carregadas da guitarra de Nevin e a produção encorpada de LANGER e Winstanley, "Sing Your Life" foi o primeiro disco de Morrissey a orbitar distantemente na direção do rockabilly dos anos 1950, uma textura que ele ampliaria em seu single seguinte, "PREGNANT FOR THE LAST TIME". Assim, ela se tornou um presente para a sua nova banda de turnê de jovens recrutas do rockabilly liderados por Boz BOORER e Alain WHYTE; uma grande versão do arranjo deles pode ser encontrada em um EP americano de uma sessão de rádio de Los Angeles de 1991, Morrissey Live At KROQ.

Antes da turnê de Kill Uncle, um clipe do single filmado por Tim Broad no Camden Workers Social Club antecedeu o renascimento iminente de Morrissey ao vivo, apesar de ter Nevin em vez de Boorer. Reproduzindo o clima das noites dos anos 1950 no clube nas quais o cantor foi seduzido pelo rockabilly durante a produção do álbum, tinha figurantes dançando, entre eles a amiga e cantora Chrissie HYNDE com um vestido de época. "Morrissey insistiu que eu participasse", disse Hynde. "E então outra pessoa disse: 'Você dirige?' E eu respondi: 'Sim, dirijo.' E, quando me dei conta, estava num clube de trabalhadores cercada por meninos de 15 anos. O cara havia perguntado se eu sabia dançar 'jive', não 'drive' [dirigir]. Eu não sabia o que estava fazendo ali." [5, 11, 15, 22, 437]

Sioux, Siouxsie, A primeira-dama do punk britânico e líder icônica do The Banshees, fez um dueto com Morrissey no single de 1994 "INTERLUDE".

Susan Ballion nasceu em Chislehurst. Aos 19 anos, foi notícia em um tabloide "punk" por sua participação no programa de televisão histórico de Bill Grundy dos SEX PISTOLS, em dezembro de 1976. Dentro de dois anos, Siouxsie entraria para o Top 10 britânico com "Hong Kong Garden", o single de estreia de seu grupo, The Banshees. O disco de estreia The Scream foi lançado em novembro de 1978. Produzido por Steve LILLYWHITE, ele chegou entre Real Life, do Magazine (Ver DEVOTO) e o Public Image, do Public Image Ltd.

como o segundo no trio de álbuns daquele ano que estabeleceram as bases do pós-punk. Dentro do claustrofóbico abismo de raiva e aspereza estava "Mirage", a primeira de muitas faixas dos Banshees incluídas nas fitas de intervalo de Morrissey do começo a meados dos anos 1990.

O segundo álbum, *Join Hands*, de 1979, foi ainda mais carregado, com mais uma favorita de fitas de intervalo de Morrissey, a canção perturbadora "Mother/Oh Mein Papa". Quando o guitarrista John McKay e o baterista Kenny Morris abandonaram a turnê do Reino Unido no meio do caminho, Siouxsie reconfigurou o grupo. Incorporou o ex-baterista do Slits (e futuro marido) Pete "Budgie" Clarke e o ex-guitarrista do Magazine, John McGeoch. A Banshees Mk II – musicalmente, "quase uma banda diferente", diz Siouxsie – iria se tornar um dos maiores grupos alternativos dos anos 1980, mantendo o status da cantora como ícone de estilo para uma geração de imitadoras adolescentes de Siouxsie, assim como os imitadores de Morrissey usavam topete e óculos.

Os Banshees passariam por outras mudanças de formação antes de se separar, em 1994, mas o ápice criativo deles foi a era McGeoch captada nos álbuns *Kaleidoscope*, de 1980 (com os hits "Happy House" e "Christine", single este apoiado por outra escolha de Morrissey para fitas de intervalo, "Eve White/Eve Black"), *Juju*, de 1981, e o exótico e inebriante *A Kiss in the Dreamhouse*, de 1982. Johnny Marr posteriormente elogiaria a era Banshees de McGeoch como uma inspiração importante. "Quando eu era adolescente, não havia muitos guitarristas interessantes e fazendo música de seu tempo", diz ele. "Bernard Sumner estava fazendo coisas boas no Joy Division, mas o único outro bom guitarrista era John McGeoch. O som de sua guitarra era muito inovador, algo difícil de encontrar naquela época. Para um músico jovem como eu, aqueles primeiros singles do Banshees foram ótimos". Infelizmente, os problemas de McGeoch com o álcool fizeram com que ele fosse demitido dos Banshees depois de dois shows desastrosos em Madri, em outubro de 1982. Em março de 2004, McGeoch morreu dormindo, aos 48 anos.

Em meados dos anos 1980, os Smiths e os Banshees se encontraram nas paradas de singles e álbuns, mas nunca se colidiram. Apenas quando os Smiths se separaram Morrissey começou a reconhecer o grupo de Siouxsie, primeiro nas fitas de intervalo e depois dizendo o nome deles em entrevistas, afirmando que eles tinham sido "muito desvalorizados". Morrissey foi além ao dizer que os grupos modernos dos anos 1990 nunca "seriam tão bons quanto Siouxsie And The Banshees tão rapidamente". Siouxsie tomou conhecimento da admiração do cantor quando começou a receber "cartas com aquela caligrafia de criança", propondo que eles trabalhassem juntos. "Foi uma ideia muito divertida", diz ela. "Eu me senti lisonjeada. Sempre gostei dele, não exatamente por seu material, mas porque ele era uma personalidade que não se enquadrava em nenhuma classificação."

Por fim, no verão de 1993, Morrissey convenceu Siouxsie a cantar com ele a balada de Timi YURO "Interlude", mas os vocais deles foram gravados separadamente e unidos depois. Antes do lançamento atrasado do single quase um ano depois, Morrissey e Siouxsie discordaram em relação ao vídeo da canção. A ideia original, segundo Siouxsie, era usar como base "imagens de Ruth Ellis", a última mulher a ser enforcada na Grã-Bretanha, sendo levada à forca. Eles não conseguiram os direitos sobre o filme com as "imagens de Ellis",⁵⁵ e Siouxsie afirma que a sugestão de Morrissey, então, foi usar um buldogue, um animal com conotações simbolicamente problemáticas. Foi uma questão altamente sensível para Siouxsie, que certa vez havia sido fotografada usando uma faixa nazista apenas para chocar no verão de 1976 e desde então era alvejada por críticas imperdoáveis desde então.

"Eu estava vivendo na França", explica ela, "por isso não lia nem via nada da imprensa especializada. Eu não sabia da história de Morrissey com a bandeira do Reino Unido, e então algumas pessoas me disseram que ele tinha uma vibe de 'movimento britânico'. Então, quando conversamos sobre o vídeo, minha primeira reação foi 'Por que um buldogue?' Perguntei a ele sobre o lance todo do nacionalismo, e ele não o negou. E o defendeu um pouco. Minha reação foi dizer que eu não queria nada relacionado a um buldogue.

Se ele queria um cão, então que usasse um chihuahua, um maldito macaco, qualquer coisa, mas não um buldogue. Ele não entendeu por que eu não queria aquela imagem e eu não entendi por que ele queria tanto usá-la. Mas ele ficou bem ofendido e eu não entendo por que ele se surpreendeu por eu ter me tornado agressiva por algo que estava acontecendo de que eu não gostava. Eu fiquei surpresa por *e/le* ficar surpreso com a minha reação.”

A julgar pelos elogios que ele continuou fazendo aos Banshees depois disso, o desacordo em relação ao vídeo não afetou a admiração de Morrissey pela música dela. “Bem, isso é bem nobre da parte dele”, afirma Siouxsie. “Mas não nos encontramos depois disso, apesar de termos chegado perto. Estivemos no Japão ao mesmo tempo e ele ficou protegido o tempo todo, por isso não consegui vê-lo. Em outra ocasião, íamos fazer um show da KROQ perto de Los Angeles. Ele seria a atração principal e nós já havíamos tocado ali antes. Ele não apareceu. Parece que estava com laringite”.

Siouxsie, no então, estaria entre as atrações do Wireless Festival de Morrissey em julho de 2008 no Hyde Park, Londres, e tinha data marcada para participar junto com ele de novo, no mesmo mês, no festival Heatwave em Tel Aviv. Ironicamente, dessa vez foi Siouxsie que cancelou. Morrissey marcou a ocasião começando o show com uma breve versão a capela do single de 1980 dos Banshees “Israel”, e depois disse à plateia: “Nossa amiga Siouxsie deveria estar aqui conosco esta noite, mas não está. Não sei por quê. Ela não sabe por quê.” [20, 35, 154, 567]

“Sister I’m a Poet” (Morrissey/Street), Lado B de “EVERYDAY IS LIKE SUNDAY” (1988), é uma ode autoelogiosa a sua própria excentricidade. O toque pop forte de “Sister I’m a Poet” merecia o lançamento de um single só para ela. Independentemente de ter sido dirigida a sua irmã (Jacqueline) ou não, de maneira clara foi autobiográfica nas recordações de ser o esquisito da região em uma cidade hostil repleta de viciados, catalogando suas muitas manias, desde o amor pela literatura ao fascínio com o crime. Esse interesse parece ter origem nas letras de Joni MITCHELL, que escrevera a respeito do “romance do crime” na canção de 1977, “Don Juan’s

Reckless Daughter”, uma música pop que anteriormente havia inspirado um trecho de “SHOPLIFTERS OF THE WORLD UNITE”. Curiosamente, a palavra “poeta” não é mencionada na letra, por isso o título alternativo de trabalho de “Sisterama” (como no single do ROXY MUSIC, de 1973, “Pyjamarama”).

Stephen Street admite abertamente que sua música foi uma das demos mais parecidas com os Smiths que ele apresentou a Morrissey, empregando uma linha de baixo ao estilo de Andy Rourke propositalmente e toques fortes de guitarra em homenagem a Johnny Marr. Foi gravada em março de 1988, três meses depois da finalização de VIVA HATE, e tanto Morrissey quanto Street concordaram que foi uma de suas melhores parcerias. Apenas o guitarrista Vini REILLY discordou, acrescentando o que Street descreve como uma “excentricidade” durante a gravação da faixa porque ele considerava a melodia indigna de seus talentos.

Foi uma das oito canções tocadas no show de Morrissey em dezembro de 1988, em WOLVERHAMPTON (como é possível ver no vídeo de HULMERIST), “Sister I’m a Poet” continuaria sendo uma das canções ao vivo preferidas ao longo da carreira dele, desde o renovado estilo rockabilly do começo dos anos 1990 (como é possível conferir em BEETHOVEN WAS DEAF) e ainda em setlists tão recentes quanto 2008. [25, 39, 272]

Sitwell, Edith, Poetisa, crítica e aristocrata britânica polêmica cujo retrato feito por Cecil Beaton serviu de pano de fundo para o palco de Morrissey na turnê do álbum KILL UNCLE, de 1991. A mesma foto originalmente apareceu na capa da edição dos anos 1970 da Penguin, de seu estudo de 1933 sobre os colegas *English Eccentrics*. Apesar de Morrissey nunca ter se referido a Sitwell na época dos Smiths, especula-se que a inclusão da frase “The Riches of the Poor” no livro pode ter inspirado a mesma frase em “I WANT THE ONE I CAN’T HAVE”. Independentemente de qualquer influência nas letras, Sitwell foi uma símbolo e um modelo para Morrissey, com sua aparência incomum, opiniões claras e um quê de WILDE. “Eu sempre quis ter tempo para cultivar a humildade”, escreveu ela, “mas estou ocupada demais pensando em mim”. A mais velha de três filhos, seus irmãos

mais novos, Osbert e Sacheverell, também escreviam poesia, prosa e críticas. Seu pai, Sir George Sitwell, não gostava de Edith, a ponto de tentar convencer o pintor John Singer Sargent a exagerar o nariz curvo dela em um retrato de família em 1900. Sargent não concordou, e resolveu endireitar o nariz de Edith, então com 12 anos, e com humor entortou o nariz de Sir George. Dirk BOGARDE escolheu esse retrato como seu "objeto de luxo" no programa da BBC *Desert Island Discs*, em 1964, mesmo ano em que a Dama Edith faleceu. [141, 372, 374]

"Skin Storm" (Ian Michael Hodgson), Lado B de "PREGNANT FOR THE LAST TIME" (1991). Relato incomedidamente positivo (para Morrissey) a respeito da intimidade sexual, "Skin Storm" foi um *cover* do single de estreia de 1988 da Bradford, uma banda de Blackburn, Lancashire, inspirada nos Smiths. Além de se sentir lisonjeado pela reverência, Morrissey sem dúvida admirava a estética visual da Bradford, que ostentava cortes de cabelo bem curtos que os diferenciavam dos colegas indies. Antes, ele havia convidado o grupo para abrir seu show de estreia em dezembro de 1988, em WOLVERHAMPTON. No ano seguinte, a Bradford assinou com a Foundation, uma nova gravadora fundada por Stephen STREET, que produziu o único disco deles, *Shouting Quietly*, de 1990. A "Skin Storm" de Morrissey se parece muito com a original da Bradford, exceto por algumas mudanças idiossincráticas na letra. Ian Hodgson cantava "love is a wonderful emotion" ("o amor é um sentimento lindo"), mas Morrissey foi mais dúbio, uma característica sua: "love could be a wonderful emotion" ("o amor poderia ser um sentimento lindo"). [15, 25, 39]

skinheads, Um dos principais fatores das fortes críticas da imprensa a Morrissey por racismo se deveu ao fato de ele ter usado imagens skinhead dos anos 1970 no começo dos anos 1990. Apesar de o título de "SUEDEHEAD" de 1988 estar associado a um culto jovem (skinheads que deixavam os cabelos crescerem alguns milímetros a mais), a primeira referência visual explícita apareceu no vídeo de "OUR FRANK", de 1991, no qual um grupo de skins aparece andando pela King's Cross, em Londres.

Logo depois, em uma entrevista de maio de 1991, para a *NME*, ele fez uma afirmação muito citada, de que “sua plateia perfeita” seria formada por “skinheads de esmalte”. “A ideia de montes de skinheads usando esmalte meio que representa a Grã-Bretanha que eu amo”, disse ele. “Não seria horrível ser seguido por pessoas por quem você não quer ser seguido? Corrija-me se eu estiver errado, mas eu achava que os skinheads eram uma invenção totalmente britânica.”

A grande ironia com a reputação distorcida dos skinheads como racistas violentos é que, como Morrissey explicou, o movimento skinhead britânico original foi formado por um amor pelo ska jamaicano e o reggae. “É uma pena que o resto do mundo veja os skinheads como pessoas com a suástica tatuada na testa e jogando frutas em torcedores inocentes”, disse ele. “É claro que eu tenho consciência de que existem esses ‘skinheads’. Mas a ideia original deles tinha a ver apenas com roupas e música. E na Inglaterra isso ainda existe em grande número. O estilo e tudo o que ele envolve, para mim, têm raízes na classe operária britânica. É por onde passa toda a cultura que eu valorizo e onde, até certo ponto, é atualizada. A classe trabalhadora britânica e suas culturas jovens não são vulgares nem excessivas. Já a classe média nunca criou nada.”

Apesar de as intenções de Morrissey serem claras, sua decisão de usar uma fotografia de suas meninas skinhead como pano de fundo na turnê de 1992 de *YOUR ARSENAL* deu munição à metralhadora da *NME*, que fez acusações de racismo depois do fiasco do Madstock naquele ano, principalmente no contexto da mal interpretada “*THE NATIONAL FRONT DISCO*” e a eulogia à violência do futebol “*WE’LL LET YOU KNOW*”. Apenas em 1995, depois que a poeira se assentou, ele admitiu ter havido “uma certa petulância” no comentário a respeito dos skinheads com esmalte e que o uso da iconografia skinhead foi um exercício premeditado de reposicionamento. “Eu realmente me cansei de ser considerado o fracote”, explicou ele. “Escuto a música de outras pessoas e nunca acho que as canções são tão ásperas ou agressivas quanto as minhas. Mas, mesmo assim, sou considerado fraco e frágil.”

Outros críticos deram diversas explicações psicanalíticas a respeito do amor de Morrissey pela cultura skinhead: de que dele é a eterna inveja do solitário pela mentalidade de gangue; que por ele ter sido um adolescente que, como ele mesmo admitiu, foi perseguido por pessoas assim, agora demonstrava um estranho desejo masoquista de vítima pelo ex-opressor; ou então que ele simplesmente tem fetiche por tipos agressivos. Independentemente do motivo, o “período skinhead” de Morrissey terminou em 1992, apesar de algumas reincidências posteriores, principalmente no vídeo de 1997 de “ALMA MATTERS”. (Ver também A FORÇA BRANCA.) [101, 150, 153, 155]

Slaughter and the Dogs, Grupo punk de Manchester cujo nome seria relacionado a Morrissey por volta de 1978, apesar de não ser certo que ele tenha feito parte da banda. Quando o verdadeiro primeiro grupo de Morrissey, THE NOSEBLEEDS, se desfez no verão de 1978, o guitarrista deles, Billy DUFFY, se uniu a ex-membros do Slaughter and the Dogs, uma banda de Wythenshawe, mesma cidade de Duffy e Johnny Marr, que havia se formado dois anos antes. Retirando o nome dos títulos de dois álbuns, Slaughter On 10th Avenue, de Mick RONSON, e Diamond Dogs, de David BOWIE, eles ficaram famosos por abrir o segundo dia do show dos SEX PISTOLS no Manchester Lesser Free Trade Hall, no dia 20 de julho de 1976. Depois de um single de estreia na gravadora indie Rabid Records, “Cranked Up Really High”, de maio de 1977, eles assinaram com a DECCA. Depois de um álbum e mais três singles, incluindo “Quick Joey Small”, de fevereiro de 1978, com uma participação do próprio Mick Ronson na guitarra, o desiludido cantor Wayne Barrett – um homem que se cobria de talco no palco – decidiu sair.

Foi nesse momento que Duffy entrou em cena, unindo forças com o ex-guitarrista do Slaughter, Mick Rossi, e com o baixista Bates, que queriam formar um novo grupo. Devido a seu histórico com Duffy no The Nosebleeds, de acordo com testemunhas no livro *THE SEVERED ALLIANCE*, em algum momento entre o fim do verão e o outono de 1978, Morrissey foi a um “teste” para vocalista, onde aparentemente sugeriu que fizessem um *cover* do hit da Motown do The Velvelettes

“Needle in a Haystack”, uma canção que anteriormente ele havia convencido os Nosebleeds a interpretar. Em outubro do mesmo ano, ele também se uniu a eles para um teste em uma gravadora em Londres. Foi esse o envolvimento de Morrissey nesse grupo fantasma que não fez shows, não gravou e se apegava ao nome Slaughter and the Dogs. Duffy, Rossi e Bates se mudaram para Londres logo depois e formaram um novo grupo com o ex-baterista do Eater, Phil Rowland, The Studio Sweethearts. Depois de um single, a canção “I Believe”, de 1979, eles voltaram a usar o nome Slaughter and the Dogs e o encurtaram para Slaughter em 1980.

“Eu não entendo por que meu nome foi ligado ao Slaughter and the Dogs”, protestaria Morrissey posteriormente. “Não sei nada sobre eles, mas li diversas vezes que eu fiz parte do Slaughter and the Dogs ou que fiz um teste com eles e fui reprovado... e isso é novidade para mim.” Apesar de isso poder ser fruto de sua memória seletiva – principalmente porque na mesma entrevista, em 2004, ele negou ter sido membro do The Nosebleeds, o que certamente ocorreu, e o fato de ele saber o suficiente a respeito do Slaughter a ponto de mencioná-lo em sua matéria de 1978 sobre o punk publicada no fanzine Kids Stuff – parece que a ligação Morrissey–Slaughter foi muito exagerada, mais para benefício da banda. Como especulou Paul Morley, “alguns de nós passaram muitas noites em claro tentando imaginar como o mundo estaria agora se Morrissey tivesse começado sua carreira cantando ‘Cranked Up Really High’”. [47, 340, 362]

“Slum Mums, The” (Morrissey/Boorer/Day), Lado B de “I HAVE FORGIVEN JESUS” (2004). Uma das últimas faixas salvas das sessões de gravação de YOU ARE THE QUARRY, “The Slum Mums” foi uma sequência de “PREGNANT FOR THE LAST TIME”, mas sem a sabedoria e com uma melodia inferior. Morrissey demonstra maldade e compreensão ao mesmo tempo às maes solteiras que criam com salário desemprego “seis filhos imundos de seis pais ausentes”. Qualquer pessoa que já tenha recebido ajuda do governo reconhecerá a descrição inteligente que ele faz do escritório do

Seguro Social “estrategicamente localizado” na pior parte da cidade, mas o restante da letra é fraco, desde a rima assustadora de “succour” com “sucker” até o refrão ruim a respeito do “governo trabalhista” e a conclusão infeliz aconselhando as mães do título a se matarem juntamente com “sua ninhada de ratos”. Apesar de as notas de guitarra de Boorer lembrarem sua anterior “SPRING-HEELED JIM”, seu andamento vagaroso nada tem de memorável. O único ponto interessante da canção é o efeito sonoro de abertura de gritos de crianças, possível homenagem às crianças descritas em “The Kids”, do álbum Berlim, de Lou REED.

Smart, Elizabeth, Escritora e poetisa canadense cujo romance de 1945 *By Grand Central Station I Sat Down and Wept* seria fonte para muitas letras de Morrissey durante e depois dos Smiths.

O livro de Smart é um relato autobiográfico de seu caso com o poeta inglês George Baker. Depois de descobrir e se apaixonar pela poesia dele no fim dos anos 1930, Elizabeth ficou obcecada por Barker, Chegou a pagar para que ele e a esposa ficassem com ela na Califórnia em 1941. O caso tórrido e banhado a álcool entre eles gerou quatro filhos bastardos (a mais velha, Rose, morreu por vício em drogas). As promessas não cumpridas de Barker, que dizia que abandonaria a esposa, estão na origem da dor de Smart, expressada com tanta intensidade em *By Grand Central*. Assim como o título, um jogo de palavras sobre o poema de 1815 de Byron, “By The Rivers of Babylon we Sat Down and Wept”, o livro era repleto de analogias literárias e metáforas inspiradas. Apenas duas mil cópias foram publicadas originalmente, mas sua fama cult levou à reimpressão em brochura em 1966. “Este livro é uma ferida honesta e aberta”, disse a revista *Cosmopolitan*, “e, se uma pessoa consegue passar por uma experiên-cia dilacerante, será recompensada pelo poder poético puro da escrita”. Baker, posteriormente, deu sua versão do romance no livro de 1950 *The Dead Seagull*.

Morrissey citou Smart como uma de suas escritoras preferidas pela primeira vez no outono de 1984, período em que a influência de *By*

Grand Central em suas letras era mais pronunciada. Estas que estão entre suas canções mais explícitas surgiriam na primavera seguinte, incluindo as faixas de MEAT IS MURDER "WHAT SHE SAID" ("I have learned to smoke because I need something to hold on to"/"Aprendi a fumar porque preciso de algo a que me apegar"); "I wonder why no one had noticed I am dead and taken the trouble to bury me"/"Fico tentando entender por que ninguém percebeu que eu estou morto e ainda não me enterrou") e "WELL I WONDER" ("gasping, but still living"/"sufocando, mas ainda vivo"; "the fierce last stand of all I have"/"as últimas forças que tenho"; "cries out hoarsely"/"grita com rouquidão"; "do you hear me where you sleep?"/"você consegue me ouvir onde dorme"), e também em "SHAKESPEARE'S SISTER" ("the rocks below could promise certain death"/"as pedras lá embaixo garantiriam morte certa"; "our bones groaned"/"nossos ossos gemiam"; "I am going to meet my lover"/"Encontrarei meu amor"), e frases menores de *By Grand Central* podem ser percebidas em "THE HEADMASTER RITUAL" ("grabs and devours"/"agarra e devora") e em "RUBBER RING" ("the passing of time"/"o passar do tempo"). No fim dos Smiths, "LONDON" também seria inspirada no livro de Smart ("because you notice the jealousy of those that stay at home"/"porque você nota a inveja daqueles que ficam em casa"), assim como o título da compilação LOUDER THAN BOMBS, de 1987.

Depois dos Smiths, "LATE NIGHT MAUDLIN STREET" traria ainda mais trechos, enquanto "BILLY BUDD" também tem uma referência provável. Outros momentos na carreira solo de Morrissey são mais indefinidos e, na maioria dos casos, provavelmente são coincidência: "YES, I AM BLIND" ("God, come down"/"Deus, venha"), "SO YOUR BEST AND DON'T WORRY" ("drab dress"/"vestido pardacento") e o título de "MY DEAREST LOVE".

Depois de *By Grand Central*, Smart trabalhou com publicidade e jornalismo até se aposentar e ir viver em uma casinha em Suffolk no fim dos anos 1960. Ali, ela escreveu o romance *The Assumption of the Rogues and Rascals* e a coleção de poesias *A Bonus*. Smart morreu em março de 1986, aos 72 anos. George Baker morreu cinco anos depois, em outubro de 1991, aos 78 anos. [375, 425]

Smith, Patti, Se Morrissey e Marr têm uma santa padroeira, até mesmo um anjo da guarda, então é a poetisa punk de Nova York Patti Smith. Ela colocou os dois no mesmo lugar em 1978 e também era referência musical nas composições da dupla no início da parceria no verão de 1982. Sua influência em Morrissey e em Marr é tamanha que é possível que seu sobrenome tenha sido um fator que colaborou no batizado dos Smiths. O primeira baixista, Dale HIBBERT, afirma que foi realmente isso o que aconteceu. “Eu me lembro de eles terem dito que tinha a ver com Patti Smith, porque os dois eram fãs dela.”

O álbum mais influente de Patti Smith, considerado um dos álbuns mais influentes de todos os tempos, ainda é sua estreia de 1975, *Horses*. “Depois que ouvi *Horses*, nunca mais fui a mesma pessoa”, disse Morrissey. “E não estou exagerando.” O disco foi gravado quando ela tinha 28 anos, mas Patti Smith tinha passado anos escrevendo e apresentando poesia, dando os primeiros passos na direção de uma carreira de rock’n’roll alternativo com seu single de 1974, “Piss Factory”. A canção é um relato real de um emprego ruim de verão numa linha de montagem de carrinhos de bebê, com apenas uma cópia roubada de *Iluminações*, de Arthur Rimbaud para consolo. O jovem Morrissey costumava datilografar a letra e enviá-la a seus amigos. Seu lado B era um *cover* de “Hey Joe”, de Jimi Hendrix, citando a herdeira sequestrada e que se tornou uma terrorista, Patty Hearst, e foi lançado em CD pela primeira vez na compilação de Morrissey de 2003 *UNDER THE INFLUENCE*. “Smith foi, claro, punida por saber demais”, disse ele nas notas do encarte. “Mas ela deu um mundo e um caminho àqueles que prestaram atenção.”

No disco *Horses*, Patti Smith fez a ponte entre o punk rock e a poesia, com suas próprias canções e *covers* mutantes de R&B com improvisos provocativos nas letras; o mais famoso foi o começo da canção “Gloria”, de Van Morrison, com a afirmação desafiadoramente considerada um sacrilégio: “Jesus died for somebody’s sins but not mine” (“Jesus morreu pelos pecados de alguém, mas não os meus”). Ao escrever para a *Sounds* em setembro de 1976, Morrissey, então com 17 anos, descreveu esse disco como “o disco de rock mais

excitante do ano... Patti intriga sem ser entediante, e todas as faixas são marcadas por seu humor ácido". O disco foi produzido por John Cale e entre suas oito faixas estão a suave "REDONDO BEACH", que ele interpretou posteriormente, e "Kimberly", a homenagem de Smith à irmã mais nova, que Marr usou como guia melódico para "THE HAND THAT ROCKS THE CRADLE" e possivelmente também inspirou a letra a respeito de JOANA D'ARC em "BIGMOUTH STRIKES AGAIN"

Após *Horses*, Smith lançou o *Radio Ethiopia*, de 1976, seu primeiro álbum assinado como The Patti Smith Group. Era um segundo disco reconhecidamente inferior e foi mal recebido pela maioria dos críticos. Mas seu som mais pesado inspirou Marr, que citou os guitarristas Ivan Kral e Lenny Kaye como primeiros ídolos. A primeira faixa, "Ask the Angels", também foi, como Marr admite, "uma influência inconsciente" em seus acordes de "HANDSOME DEVIL".

Em janeiro de 1977, durante a turnê de *Radio Ethiopia*, Patti Smith caiu do palco na Flórida e fraturou diversas vértebras do pescoço e da coluna. Enquanto se recuperava, ela ficou obcecada pelos filmes de Pier Paolo PASOLINI, a quem citaria nas observações de encarte de seu disco seguinte, *Easter*, além de posar com a fotógrafa Lynn Goldsmith ao lado de seu slogan grafitado "Pasolini et vie" ("Pasolini e vida"). Para promover o lançamento do disco *Easter*, no fim de fevereiro de 1978,

Smith fez uma "coletiva de imprensa para fanzines", em Londres. Morrissey foi ao evento, mas não gostou do comentário vulgar dela para um rapaz de 17 anos e descreveu o evento como "extremamente decepcionante".

Mais tarde, naquele mesmo ano, no dia 31 de agosto, Morrissey e seu amigo Steven POMFRET seguiram Smith por Manchester antes da apresentação dela no Apollo. Ao entrar atrás dela em uma loja de instrumentos musicais na Oxford Road, eles acabaram recompensados com algumas palhetas nas quais se lia o título da polêmica "Rock N Roll Nigger", de *Easter*. No próprio show, Morrissey encontrou seu amigo e parceiro recente dos NOSEBLEEDS Billy DUFFY, que apresentou o cantor de 19 anos a um menino mais novo de Wythenshawe, Johnny Maher, de 14 anos. Apesar de Duffy ter feito

as honras, como os dois estavam ali por causa de Smith, ela se tornou a responsável simbólica pela formação da parceria.

Apesar de dominado pelos temas de religião e revolução, Easter também trouxe o maior sucesso comercial de Smith, a canção escrita em parceria com Bruce Springsteen "Because The Night" (5o lugar em maio de 1978). No começo de seu sucesso, Smith ficou cada vez mais desencantada com a indústria da música e esgotada pelas turnês. Wave (1979) era para ser um "disco de despedida". Produzido pelo ex-produtor dos NEW YORK DOLLS Todd Rundgren, trazia um *cover* de "So You Want to Be (A Rock'n'Roll Star)" e o single "Frederick", dedicado a seu futuro marido, o ex-guitarrista do MC5 Fred "Sonic" Smith. O lado B da edição britânica de "Frederick" foi uma gravação de seu poema de morte "Fire Of Unknown Origin", ao qual Morrissey se referiu certa vez como seu "single preferido".

Depois de um longo hiato, Smith voltou à música no fim dos anos 1980 com o disco Dream of Life. Foi preciso uma sucessão de mortes de familiares e amigos, entre eles, seu irmão Todd e o marido Fred, para que ela voltasse permanentemente com Gone Again, de 1996. Ainda assim, para Morrissey, foram os primeiros quatro álbuns – Horses, Radio Ethiopia, Easter e Wave – que "mudaram tudo... eles me mudaram".

Patti Smith e Morrissey, desde então, se tornaram "amigos de e-mail". Marr também conheceu Smith em 2005, quando foi convidado para participar do festival MELDTOWN em Londres, e também participou da grande apresentação na íntegra de Horses. A enorme influência de Patti Smith – como compositora, artista de rock'n'roll, mulher, como um rosto, como uma atitude – continua extremamente poderosa. [17, 168, 171, 213, 285, 362, 376]

Smithdom, Um termo cunhado por Morrissey quando formou os Smiths (estava em sua lista original de nomes de grupos, com "Smiths Family"), referindo-se a um mundo simbólico separado do resto da sociedade habitado pelo grupo e por seus fãs. Morrissey começou a usar essa palavra em entrevistas aproximadamente em outubro de 1993, e a primeira menção registrada foi na *Melody Maker* do mês seguinte. "Não precisamos mais ser bacanas", disse

ele. "Isso é o mais bacana a respeito do Smithdom (algo como "reino dos Smiths")". Logo depois, ele também se referiria à canção "ACCEPT YOURSELF" como "a exigência fundamental do Smithdom". Os jornalistas logo começaram a aceitar o conceito, e Nick Kent, da *The Face*, se referiu ao "território Smithdom" no começo de 1985. Antes de Morrissey usar o termo "smithdom" em junho de 1983, o jornalista da *Sounds* Dave McCullough já havia antecipado a expressão com seu próprio conceito de "Smithsland".

Além da fantasia utópica do Reino dos Smiths como um estado de sonho quase "Ambrosia", ao estilo do filme *O Mundo Fabuloso de Billy Liar*, o termo também seria usado para batizar uma empresa criada no começo de 1984, a Smithdom Ltd., para onde os direitos autorais sobre as composições e outras fontes de renda da banda eram direcionados durante a carreira deles. Discussões e desacordos a respeito da divisão de lucros da Smithdom Ltd. acabaram acarretando o PROCESSO iniciado por Mike Joyce contra Morrissey e Marr. [17, 139, 166, 205, 362, 419]

Smiths, The, O álbum de estreia dos Smiths, lançado em fevereiro de 1984, chegou ao 2o lugar da parada britânica. Astro de capa: Joe DALLESSANDRO. Faixas: "REEL AROUND THE MOUNTAIN", "YOU'VE GOT EVERYTHING NOW", "MISERABLE LIE", "PRETTY GIRLS MAKE GRAVES", "THE HAND THAT ROCKS THE CRADLE"⁵⁶, "STILL ILL", "HAND IN GLOVE", "WHAT DIFFERENCE DOES IT MAKE?", "I DON'T OWE YOU ANYTHING", "SUFFER LITTLE CHILDREN". Produzido por John PORTER.

O disco de estreia dos Smiths foi o mais difícil da carreira, resultado de um árduo processo de tentativas, erros, frustrações, pressa e, acima de tudo, decepções. Apesar de ainda ser um grande disco de estreia, e um dos maiores em seu gênero, não conseguiu satisfazer o perfeccionismo de Morrissey e Marr. Eles admitiram o arrependimento e aprenderam com os erros com a mesma rapidez. Nesse sentido, os erros de estreia acabaram sendo um trampolim necessário para os triunfos mais firmes que vieram depois e, de várias maneiras, The Smiths (o álbum) marcou o fim de um longo capítulo de introdução à história deles e não o glorioso início de outro.

Em junho de 1983, depois de assinarem com a ROUGH TRADE, o grupo estava evidentemente preparado para gravar a estreia com um pouco mais do que doze originais de Morrissey/Marr. O dono da gravadora, Geoff Travis, não foi muito longe para encontrar um produtor e escolheu o recém-contratado da Rough Trade Troy TATE como o homem para o trabalho. Os Smiths passaram mais de um mês com Tate em Londres, em julho e agosto, gravando todo o seu repertório de 14 canções, mas as sessões foram descartadas.

Nem Morrissey nem Marr tinham certeza de que o álbum de Tate, com o título provisório de *The Hand that Rocks the Cradle*, fazia jus ao som do grupo, mas a decisão final dependia de Travis. Consciente das limitações de orçamento, Travis tentou salvar as fitas de Tate e perguntou ao produtor John Porter, conhecido por ser um cara que solucionava problemas, se ele podia ajeitá-las. Depois de escutar as fitas no Regent Sound na Denmark St., em Londres, Porter disse a Travis que o álbum já não tinha como ser ajeitado. "Geoff pediu uma opinião sincera a respeito de que deveria ser feito para deixá-lo bom", diz Porter. "Infelizmente minha resposta foi que seria mais fácil, mais barato e mais rápido fazer tudo de novo em vez de tentar melhorar. Isso não é nada contra Troy Tate, mas a situação era essa naquele momento."

A decisão de começar o álbum do zero apenas aumentou a forte pressão já imposta ao grupo. Depois das quatro sessões na rádio BBC, gravadas entre maio e setembro, e o burburinho da imprensa com o lançamento do single "Hand in Glove", as expectativas eram altas. A Rough Trade estava igualmente nervosa, mas igualmente sem dinheiro. "Tínhamos muito pouca verba", confirma Porter. "É sério, acho que restavam só umas £500." Incapaz de bancar mais uma longa sessão parecida com aquela de Tate, a estreia do *The Smiths*, que chegou ao 2o lugar das paradas, foi gravada com pressa, por partes, começando no Matrix, em setembro, em Londres, continuando em meados de outubro nos estúdios Pluto, em Manchester e finalizada em Londres no estúdio Eden.

Como se a pressa e a necessidade de economizar já não resultassem em muitas restrições, houve dramas ainda maiores atrapalhando a estabilidade dos Smiths em um momento tão crucial

de sua carreira. Desde a assinatura do contrato com a Rough Trade, Morrissey vinha se preocupando com a questão financeira do grupo, que ainda precisava ficar como ele queria. Os acontecimentos chegaram a uma conclusão durante a sessão no Pluto, quando o cantor saiu do estúdio durante a gravação de "What Difference Does it Make?". Pensando que ele tivesse saído "apenas para pegar um pacote de salgadinho", Porter e o resto do grupo esperaram para ver se ele voltava. Uma hora passou, e depois cinco, e aí ficou claro que Morrissey não voltaria.

Por fim, Geoff Travis telefonou para o escritório da Rough Trade, em Londres. Morrissey havia saído do Pluto, havia tomado o trem para o Sul e procurado Travis para falar sobre sua preocupação a respeito da divisão dos ganhos da banda, que mais tarde foi contestada no PROCESSO de 1996. Como Marr disse durante o julgamento, ele reagiu ameaçando sair do grupo, a menos que Rourke e Joyce aceitassem a ordem de Morrissey de que eles receberiam, cada um, apenas 10% da participação nos lucros. Os dois concordaram verbalmente para o bem de Marr, sem querer que o grupo se desfizesse à beira do sucesso.

Com a questão "resolvida", ainda que não por escrito, Morrissey voltou para finalizar o disco que já estava sendo difícil para todos os envolvidos. A influência de Porter na música foi maior do que as pessoas pensaram que seria. As melodias de guitarra foram mudadas, os padrões de bateria e baixo foram alterados e o piano e o órgão foram acrescentados, cortesia de Paul Carrack, um músico que já havia tocado com Ace, Squeeze e o ROXY MUSIC e que alcançou a fama com Mike + The Mechanics. Rourke relembra que perdeu um pouco a confiança, sentindo-se um pouco "diminuído" com as instruções de Porter. Joyce afirma que Morrissey expressou em particular suas preocupações na época. Até mesmo Porter admite que ele "cortou bastante" alguns dos arranjos.

"O coitado do John foi muito criticado por aquele primeiro álbum", diz Marr, "Mas sempre achei que já tínhamos tentado acertar três vezes algumas daquelas canções, por isso não foi o caso de John apontar uma arma para nós e dizer: 'Agora vocês devem mudar seus arranjos, pessoal.' Naquele momento, estávamos desesperados para

finalizar o disco, por isso acho depois de fazer aquelas sessões com Peel, a quantidade de vezes em que as tocamos ao vivo e por termos passado pela gravação intensa com o Troy, abrimos um pouco a mão do controle. John chegou e conduziu o processo o melhor que pode. Ele foi mandado para um lugar muito ruim em Manchester, e teve que refazer um disco que tinha então vibrações muito estranhas. Tecnicamente, é claro, não combinou com o que a banda estava fazendo, mas a experiência de trabalhar com John foi maravilhosa para nós e muito difícil para ele.”

“Eu acho que a banda foi realista”, reflete Porter. “Afinal, sim, a princípio eles provavelmente pensaram ‘Quem é esse cara e que porra é essa?’ Mas acho que eles se acostumaram a testar novas ideias para ver se elas funcionavam, e depois de um tempo, elas funcionaram, sim. Quanto a Morrissey, eu não diria que ele era a pessoa mais fácil com quem se trabalhar; na verdade, ele não parecia muito interessado no processo do estúdio em particular. Eu me lembro de ter tentado deixá-lo interessado na gravação, assim como Johnny se interessava e aprendia depressa. Mas não o Mozzer. Eu me lembro de ter mostrado a ele a mesa de mixagem, certa vez, com todos os botões e tentei explicar o que cada um deles fazia, mostrei a ele a reverberação e perguntei: ‘Você quer que sua voz saia assim?’ Ele nem tocou em nada, simplesmente não se importava.”

Muitos anos depois, Morrissey descreveria o trabalho de Porter como “um desastre completo”, comparando a produção do álbum a uma “decepção técnica”. “Achei que foi muito mal produzido”, disse ele com sinceridade. “Eu me lembro de uma vez em que estávamos indo de carro de Brixton a Derby e eu ouvi no walkman o primeiro disco dos Smiths que havíamos gravado pela segunda vez. Eu me virei para Geoff Travis, que estava à minha direita, e para John Porter, à minha esquerda, e disse: ‘Isso não é bom o bastante.’ Os dois me pressionaram no banco traseiro e disseram que ele havia custado £60 mil e tinha que ser lançado, que não havia mais volta. Fiquei assustado e com raiva, um sentimento que nunca foi embora porque o primeiro disco dos Smiths deveria ter sido muito melhor do que foi.”

Marr posteriormente também confessaria para a imprensa que na estreia do grupo "faltou energia", um arrependimento que de certo modo foi reparado por HATFUL OF HOLLOW, daquele mesmo ano, que tinha o que muitas pessoas ainda consideram as versões definitivas das sessões da BBC das mesmas canções. Sem dúvida, existe uma frieza em grande parte da produção de Porter. Apesar da miríade de sobreposições de guitarra, existe uma escassez de som; Marr coloca um pouco da culpa no amplificador que escolheu, o Roland Jazz Chorus. As linhas do baixo de Rourke se perdem várias vezes enquanto a bateria, apesar de alta, é rígida demais.

Mas se essas são críticas válidas, elas se aplicam apenas à apresentação do álbum, não a seu conteúdo. O conjunto das faixas de The Smiths é surpreendente em sua originalidade melódica e profundidade emocional, desafiando a comparação óbvia com qualquer coisa dos 30 anos anteriores da história do pop. Até mesmo com a cinematografia sônica e inconsistente de Porter, seus relatos de insegurança sexual, arrependimentos passados, amor negado e sofrimento humano são expressados com força. O próprio Morrissey admite que é seu álbum mais pessoal, sem retratos em terceira pessoa, protestos políticos ou piadas vaudevillianas de seus sucessores; até mesmo a eulogia aos assassinatos da pradaria "Suffer Little Children" é, em sua essência, uma lembrança autobiográfica da Manchester dos anos 1960 de sua infância.

Mesmo com a licença poética, podemos supor que tudo o que Morrissey canta em The Smiths vem de sua experiência pessoal. Como ele admitiria, era como "musicalizar o seu próprio diário". Inspirado pelos poucos relacionamentos breves e fracassados e pelas experiências sexuais do fim de sua adolescência e começo da idade adulta, ele revelaria como sua letras tinham sido escritas em um período de cinco a seis anos, entre (aproximadamente) 1977 e 1983, misturas de "frases e citações interessantes" que ele havia mantido "fechadas em livros". De modo simples, o disco The Smiths foi o exorcismo de Morrissey de uma juventude infeliz com todos os seus despertares ("Reel Around the Fountain"), inveja ("You've Got Everything Now"), humilhação ("Miserable Lie", "Pretty Girls Make Graves"), esperanças ("The Hand that Rocks the Cradle"), desespero

("Still Ill", "Hand in Glove"), dor ("What Difference Does it Make?"), injustiça ("I Don't Owe you Anything") e medo ("Suffer Little Children") brutais.

Para Marr, da mesma forma, o álbum marcou um amadurecimento transicional como compositor e como músico. Independentemente do som, a experiência de trabalhar com Porter ensinou a ele novas habilidades de estúdio que alimentariam ainda mais sua criatividade ilimitada que, com o tempo, permitiria que ele e Morrissey assumissem total controle do processo de produção. Agora que eles tinham esvaziado o arquivo de material composto nos primeiros dezoito meses juntos, a finalização de *The Smiths* mostrava um novo e não testado desafio de composição para Morrissey e Marr, que eles iriam encarar com enorme velocidade e confiança pelo resto de sua carreira.

Na época de seu lançamento, Morrissey disfarçou sua ansiedade declarando com coragem que *The Smiths* era "um marco na história da música popular" e que ele esperava "os maiores elogios da crítica". Predominantemente, foi o que aconteceu quando apenas o disco do *Simple Minds Sparkle in the Rain*, produzido por Steve LILLYWHITE, impediu-o de entrar nas paradas em 1o lugar. Aos apóstolos leais que haviam seguido o grupo nas sessões da BBC e em seus primeiros singles, aquele era um evangelho sagrado muito esperado, uma chance de finalmente saborear e examinar o repertório extenso do grupo em toda a sua glória profunda e provocadora. Olhando para trás, vemos que o tempo deu a *The Smiths* sua reputação de um primeiro disco potencialmente sublime, prejudicado por uma produção ruim: na época, foi uma vitória e tanto.

"Estou totalmente pronto para ser queimado na cruz e defender o disco", disse Morrissey à *Melody Maker*. "Ele representa tanto para mim que eu não posso explicar, por mais tempo que você me dê. Fica difícil, e a emoção toma conta de tudo. Está chegando ao ponto de eu quase não conseguir falar sobre ele, o que muitas pessoas verão como uma bênção. Ele me parece absolutamente perfeito. De meu ponto de vista, parece expressar exatamente o que eu queria."

A opinião dele mudaria, obviamente, nos anos seguintes, mas, apesar de suas texturas terem ficado datadas e de muitas de suas canções serem mais bem executadas no *Hatful of Hollow*, diante de sua importância histórica, sem falar na influência, qualquer uma e todas as críticas são irrelevantes. Como álbum, *The Smiths* nos conta tanto, se não mais, sobre quem Morrissey foi e como ele se tornou o que é, quanto qualquer outro disco que ele fez depois. Isso nos mostra não apenas a essência do artista, mas o sofrimento do homem por baixo dela. Pode não ser um álbum perfeito, mas, sem dúvida, não tem preço. [12, 13, 17, 19, 27, 83, 102, 119, 128, 154, 167, 229, 408, 423, 453, 472, 479]

Smyth, Cathal, Conhecido como “Chas Smash”, era vocalista de apoio e dançarino do MADNESS, e é um dos autores do sucesso deles de 1982 “Our House”. Smyth se tornou amigo de Morrissey aproximadamente em 1990 e fez o backing vocal em sua interpretação de “THAT’S ENTERTAINMENT”, do The Jam. Pelo que ele mesmo diz, Smyth é o suposto homenageado em “YOU’RE THE ONE FOR ME, FATTY”.

Smyth entrou na vida do cantor por intermédio do produtor Clive LANGER durante a produção de *KILL UNCLE*. Fã tardio dos Smiths, ele só começou a prestar atenção a Morrissey com o lançamento de “SUEDEHEAD”. “Por ser um ex-skinhead, aquela música significou muito para mim”, afirma ele. Brendan, irmão de Smyth, também foi um famoso *skinhead* durante o início dos anos 1980 e aparece nas memórias de Jeff “Stinky” Turner, vocalista do COCKNEY REJECTS.

Segundo Turner, Brendan Smyth acabou indo embora para se unir à Legião Francesa Estrangeira. “[Cathal] precisou sair e trazê-lo de volta”, diz Turner, que também afirma que, em seguida, Brendan deu fim à própria vida.

Langer convidou Smyth para conhecer Morrissey no restaurante de Julie, em Notting Hill. Por ser ótima massagista, nesse primeiro encontro, Smyth ofereceu uma massagem nas costas de Morrissey. “Eu estalei seu pescoço, e fiz com que relaxasse um pouco. Aquela primeira massagem deve ter mexido com ele, porque poucas pessoas o tocam.”

Seja pela ascendência irlandesa comum aos dois, as conversas divertidas ou, de fato, suas habilidades como massagista, Morrissey se afeiçãoou o suficiente a Smyth para recebê-lo em seu círculo de amigos íntimos nos anos seguintes. Ele coleciona pessoas como objetos”, explica Smyth. “As pessoas são como ovos Fabergé para ele. Eu o considero maravilhoso, mas sinto pena por ele não saber o que é amor. Ele é manipulador, de modo positivo, mas essa é a sua arte. As pessoas podem pensar que ele tem afeto por elas. Podem pensar isso. E provavelmente estão erradas. Já vi muitas pessoas pensando que são próximas dele. Na minha opinião, elas só estão perto porque de algum modo são benéficas para a carreira dele. Mas não me interprete mal, eu amo esse cara.”

Convidado por Langer para ajudar Morrissey em sua busca por uma banda de rockabilly, Smyth recusou, mas mostrou ser de grande ajuda passando a tarefa a seu amigo Boz BOORER. Ele também recusaria a oferta de ser empresário de Morrissey, apesar de, algumas vezes, ele se ver sendo tratado como tal. Nos bastidores do show de Morrissey na Wembley Arena em julho de 1991, Smyth afirma que o cantor pediu a ele que dissesse a Boorer “que ele está andando demais no palco e não gosto do tamanho das suas barras da calça levantadas”.

Morrissey não era muito discreto ao demonstrar sua afeição por Smyth, desenvolvendo o que até Langer chama de “paixão”. Além da homenagem de “You’re the One for me, Fatty”, ele acrescentou uma referência tímida no vídeo “WE HATE IT WHEN OUR FRIENDS BECOME SUCCESSFUL”: uma imagem de Smyth fingindo ter um ataque do coração do vídeo do single do Madness de 1982 “Cardiac Arrest”. Smyth também tem cartas pessoais “bem guardadas” que ele descreve com humor como sendo “um pouco homoeróticas”, e em 1992, Morrissey deu a ele uma cópia de YOUR ARSENAL autografada com caneta dourada: “A Cathal – Seja firme, seja corajoso, seja um homem. É um ótimo jogo. Com amor, Morrissey”.

Smyth manteve contato esporádico com o cantor depois que ele saiu de Londres no fim dos anos 1990 e ainda guarda afeição por ele. “Morrissey é um samurai completo”, conclui ele. “Não existe confusão para ele, que vive pela intuição e pelo reconhecimento

honesto de como se sente. Ele tem uma habilidade maravilhosa de criar um vácuo a seu redor em que as pessoas sentem medo de entrar. Sua profundidade e sua firmeza assustam a maioria das pessoas. Ele tem a habilidade de um lutador marcial, de ser visível ou invisível. Se quiser entender Morrissey, leia o Bushido, o código do samurai. Um cara brilhante." [15, 36, 386]

"Some Girls are Bigger than Others" (Morrissey/Marr), Do disco *THE QUEEN IS DEAD* (1986). É a ode irônica dos Smiths à forma feminina. Morrissey faz brincadeiras a respeito do sexismo masculino na obsessão por seios, como um rapaz em desenvolvimento tardio que finalmente desperta para os diversos tamanhos de busto das mulheres. "A ideia da feminilidade, para mim, é algo que não é totalmente explorado", explicou ele com timidez. "Estou percebendo coisas a respeito das mulheres que nunca percebi antes, e 'Some Girls...' está mostrando o absurdo básico de reconhecer os contornos do próprio corpo."

Usando a grande tradição britânica de humor visual e provocante, como foi mostrado em seu queridos filmes da série *CARRY ON* (mesmo que o frisson entre o beberão Anthony e Cleopatra seja mais Burton e Taylor do que os respectivos Sid James e Amanda Barrie, de *Os Apuros de Cleópatra*), a comédia de Morrissey é o verniz sobre um plano muito mais significativo. Sua principal sátira aos estereótipos sexuais ficou ainda mais explícita em um verso extra a respeito de um calendário com fotos sensuais de um jornal acrescentado na sua única apresentação ao vivo durante o show final dos Smiths na Brixton Academy, em Londres, em dezembro de 1986; uma regravação foi lançada posteriormente como lado B de "I STARTED SOMETHING I COULDN'T FINISH". Também vale mencionar suas frases de encerramento, uma paráfrase intrigante da balada de 1962 de Tillotson "Send me the Pillow you Dream on".

Marr vinha ensaiando uma melodia igualmente complexa com Rourke e Joyce nas passagens de som da turnê da primavera de 1985 de *MEAT IS MURDER*, mas demoraria alguns meses até que, um dia, sua beleza total foi finalmente revelada quando ele a tocava enquanto assistia à televisão com volume baixo. Naquela mesma

noite de verão, ele também escreveu "UNLOVEABLE", e posteriormente foi à casa de Morrissey e colocou uma fita com as duas melodias na caixa de correspondência do cantor.

"É verdade que eu preferia a música à letra", admite Marr. "É uma música bonita. Às vezes, as coisas evoluíam de minha demo original como se nós a estivéssemos gravando, mas 'Some Girls' foi uma na qual Morrissey começou a trabalhar já em cima da fita, por isso tivemos de tocá-la exatamente como eu a havia entregado a ele. Uma melodia simples e muito bacana."

Sua introdução falsa marcante foi sugerida pelo engenheiro Stephen STREET como uma inversão proposital do fim falso anteriormente usado em "THAT JOKE ISN'T FUNNY ANYMORE". "O efeito era para ser como se a música estivesse em um corredor qualquer, se afastando e depois voltando", diz Street. "Mais ou menos como abrir uma porta, fechá-la, abri-la de novo e entrar." Como a faixa final de *The Queen is Dead*, "Some Girls" foi uma escolha incomum, sem as óbvias qualidades épicas de saideiras anteriores dos Smiths, uma confirmação, por si só, da metodologia ousada e da absoluta autoconfiança de Morrissey e Marr. [17, 18, 28, 38, 206]

Somente Deus por testemunha, (A Night to Remember), Adaptação cinematográfica britânica de 1958 do desastre do *Titanic*, relacionado entre os filmes preferidos de Morrissey. Kenneth More encabeça o elenco como o segundo imediato do navio, Charles Lightoller, que faz o possível para conter o pandemônio quando a tripulação e os passageiros do RMS *Titanic* entram em pânico na viagem no transatlântico de 14 de abril de 1912. Os gritos de "Iceberg! Logo à frente!" logo se tornam "Mulheres e crianças primeiro!" e, depois, "Abandonar navio! Salve-se quem puder!", mas são tantos os corajosos a bordo que surpreende que o navio sequer tenha afundado. O clima se resume perfeitamente em uma cena na sala de máquinas, não muito tempo depois de a tripulação tomar conhecimento do dano irreparável. "Se alguém aqui costuma rezar, é melhor começar", diz o engenheiro-chefe, "e os outros podem beber um chá comigo". Como no naufrágio real, a história também pinta um retrato vergonhoso do preconceito de classe social quando a elite aristocrática se salva, enquanto os pobres e, principalmente, os passageiros irlandeses da terceira classe são entregues à morte. Adaptado do livro de 1955 de Walter Lord, *Somente Deus por Testemunha*, foi baseado em entrevistas com sobreviventes, muitos dos quais visitaram o set durante as filmagens e ofereceram detalhes técnicos. Dirigido por Roy Ward Baker (responsável por outros dois dos filmes favoritos de Morrissey, *O HOMEM DE OUTUBRO* e *FLAME IN THE STREETS*), seu elenco antológico incluía Geoffrey Bayldon (astro do programa infantil do começo dos anos 1970 *Catweazle*, que também faz uma participação no filme de Marc BOLAN *Born to Boogie*) e Honor Blackman (a Cathy Gale da série de TV britânica *The Avengers*, cujo dueto de 1964 com Patrick Macnee "Kinky Boots" mais tarde entrou nas fitas de intervalo dos shows de Morrissey de 1991). [175]

"Something is Squeezing my Skull" (Morrissey/Whyte), 37o single solo de Morrissey (do álbum YEARS OF REFUSAL), lançado em abril de 2009, chegou ao 46o lugar da parada britânica. Uma sátira histórica (em todos os sentidos da palavra) a tudo que Morrissey

descreveu como a “imobilização” da sociedade moderna medicada. “Eu não julgo nada que você use para viver”, explicou ele. “Bebidas, drogas... se ajudam você, então use-as. A vida é uma coisa complicada, e a maioria das pessoas a considera totalmente impossível... até mesmo Jesus só chegou aos 33 anos.”

Como Morrissey já havia confessado o uso de antidepressivos, incluindo lítio, havia um toque autobiográfico óbvio. Ainda assim, apesar de toda a seriedade do assunto – por que as pessoas são forçadas a viver mentalmente entorpecidas por antidepressivos ou mesmo pela terapia de reposição hormonal – “Something is Squeezing my Skull” foi uma faixa pop cheia de energia. Morrissey berra “skuuuuuulllll” como um louco em uma camisa de força levando uma injeção de calmantes durante o processo de gravação, possivelmente pelo toque punk de Whyte que chega ao ápice em um tumulto de epilepsia rítmica e seus próprios gemidos incoerentes. Mesmo no papel, as palavras abusam de humor: citam “diazepam”, e então acrescentando “é valium” em colchetes. “Skull” é o eco forte de uma partida de pingue-pongue entre “Nervous Breakdown”, de Eddie Cochran e “I Wanna be Sedated”, dos RAMONES, que descobre e ocupa totalmente um centímetro quadrado de território virgem no terreno finito do rock’n’roll. Morrissey absolutamente brilhante e literalmente descontrolado. [217, 480, 568]

“Song from Under the Floorboards, A” (Howard Devoto/David Tomlinson/Barry Adamson/John Doyle/John McGeoch), Lado B de “THE YOUNGEST WAS THE MOST LOVED” (2006). Ao interpretar esse single de 1980 do Magazine (do terceiro disco, *The Correct Use of Soap*), Morrissey de modo atrasado confirmava a influência do cantor e do amigo Howard Devoto em suas primeiras composições com os Smiths: principalmente “ACCEPT YOURSELF”, que parafraseava sua afirmação de abertura, “I am angry, I am ill and I’m as ugly as sin” (“Tenho raiva, sou doente e feio como o pecado”).

A letra de Devoto foi inspirada no romance existencialista de Fiodor Dostoiévski, de 1864, *Notas do Subterrâneo* (o original russo, *Zapiski iz Podpolya*, também pode ser traduzido para o inglês como “*Notes from Under the Floorboards*”/“Bilhetes Embaixo das

Tábuas”). “Acho que essa história é uma das maiores obras já escritas”, disse Devoto. “A ideia do homem rejeitando o paraíso – se ele achar que foi programado para o paraíso e a luxúria, ele vai ferrar com tudo.” A surpreendente combinação de autodepreciação e arrogância da canção – ser um mero “inseto”, mas “orgulhoso demais disso” – foi um veículo perfeito para Morrissey, apesar de sua interpretação não ter a neurose pungente de Devoto, e de o arranjo fiel de sua banda não ter conseguido atingir os picos frios da original do Magazine. “A Song from Under the Floorboards” ainda assim foi um exercício que valeu a pena. O *cover* mostrou o Magazine aos fãs mais jovens de Morrissey e foi tocado com frequência durante os primeiros estágios da turnê de RINGLEADER OF THE TORMENTORS, de 2006.

“Sorrow Will Come in the End” (Morrissey/Whyte), Do álbum MALADJUSTED (1997). Por motivos “legais”, a canção não entrou na versão original no Reino Unido lançada pela ISLAND e ficou disponível apenas na edição lançada em outros países pela Mercury; a versão revisitada de Maladjusted, de 2009, marcou seu primeiro lançamento oficial no Reino Unido.

A censura tão grande e incomum se deveu a sua letra, a resposta do cantor ao PROCESSO de 1996, na qual atacava tanto o sistema judicial que o considerou culpado quanto o ex-baterista dos Smiths, Mike Joyce, que venceu o processo para o pagamento retroativo de *royalties* contra Morrissey e Marr.

Morrissey decidiu recitar e não cantar seu monólogo cheio de veneno a respeito do “roubo legalizado” e juízes senis, e o assassinato do caráter de Joyce, a quem acusou de mentir no tribunal. Por mais exageradas que tenham sido as ameaças de cortar a garganta do outro e seus avisos assustadores de “Eu vou pegar você”, os sentimentos dele ficaram totalmente claros. Para ele, Joyce pode ter vencido o processo, mas, ao fazer isso, e ao contrariar Morrissey, ele se amaldiçoou pelo resto da vida. Ou assim o cantor esperava.

De acordo com o engenheiro Danton Supple, apesar de toda a seriedade, Morrissey gravou a faixa com bom humor. “Ele esboçava

um sorriso enquanto a gravava”, lembra Supple. “Entendemos que gravar aquela canção sobre o processo foi mais barato para ele conseguir lidar com seus sentimentos do que pagar um psicólogo. Rimos sem parar quando ouvimos. É só teatro, não é mesmo?”

Tal atitude teatral apareceu na música, também, um show de horrores assustador com as pancadas de um martelo. Foi uma das coisas mais esquisitas que Morrissey já gravou, e a primeira de muitas letras amarguradas provocadas pelo processo. Ouve mais sete, anos depois, em *YOU ARE THE QUARRY*. Ao sair em turnê com *Maladjusted* em dezembro de 1997, no bis de seu show na London Battersea Power Station, Morrissey tocou o início da canção para provocar, mas cantou “*SHOPLIFTERS OF THE WORLD UNITE*” no lugar dela. Até hoje, ele nunca cantou a pantomima de “*Sorrow Will Come in the End*” nos shows na íntegra. [4, 13, 14, 40]

“Sorry Doesn’t Help” (Morrissey/Tobias), Do álbum *YEARS OF REFUSAL* (2009). É uma declaração amarga da impossibilidade de perdoar. Morrissey rejeita todos os pedidos de desculpa de um velho conhecido que causou um problema irreparável em sua vida. Os que sempre criam teorias centradas nos Smiths imediatamente interpretaram “*Sorry Doesn’t Help*” como direcionada a um ex-colega de banda, o que seria enfatizado com o que pareceu uma alusão proposital ao PROCESSO de 1996 em seu desdém em relação a uma pessoa de duas caras. Mas ao especificar a perda de seus “anos de adolescência” pré-Smiths e a rejeição de seu verdadeiro “amor”, como um todo, a letra parecia uma crítica a todos os que já tinham feito mal a ele, e também serviu como uma tese abstrata a respeito da futilidade das palavras para reparar um dano. O vocal histriônico de Morrissey espalhou cores vívidas pela superfície áspera e sólida de Tobias, ainda mais fortalecida pelos teclados em *staccato* sutilmente sugestivo de “*This Town Ain’t Big Enough for Both of Us*”, do *SPARKS*.

South, Ver ATUAÇÃO, *BROOKSIDE*.

Southpaw Grammar, Quinto disco solo de Morrissey, lançado em agosto de 1995, chegou ao 4o lugar da parada britânica. Faixas: "THE TEACHERS ARE AFRAID OF THE PUPILS", "READER MEET AUTHOR", "THE BOY RACER", "THE OPERATION", "DAGENHAM DAVE", "DO YOUR BEST AND DON'T WORRY", "BEST FRIEND ON THE PAYROLL", "SOUTHPAW". Produzida por Steve LILLYWHITE.

Depois de VAUXHALL AND I chegar ao 1o lugar da parada, obter enorme sucesso de crítica na imprensa especializada e levar Morrissey de volta à linha de frente da música pop britânica, ele também pôs nova pressão no cantor para manter a mesma posição com o disco seguinte. Ciente de tais expectativas, ele insistiu posteriormente que havia decidido não escrever o Vauxhall And I: Parte Dois. "Fiquei encantado com a versão original", explicou ele. "Por que eu tentaria inventar uma sequência para ele? Então, convidei Steve Lillywhite, o produtor, para trabalhar comigo, e expliquei que queria um disco pesado e sólido sem canções lentas. Queria criar para mim um novo universo, mais distorcido, mais forte."

Desse pedido por algo "pesado e sólido", surgiu o disco mais incomum de Morrissey, Southpaw Grammar, seu primeiro (e único) como parte de um acordo de £250 mil libras com uma nova gravadora, a RCA VICTOR. Mantendo a mesma banda de Vauxhall, com BOORER, BRIDGWOOD, TAYLOR e WHYTE, o trabalho começou em dezembro de 1994, dois meses depois de a mesma formação ter gravado o single "BOXERS". Como o seu estúdio preferido, o Hook End, não estava disponível, Steve Lillywhite – de volta à cadeira de produtor depois da recusa da primeira e da segunda opções de Morrissey, Brian ENO e Chris Thomas – sugeriu o Miraval, uma mansão transformada em estúdio no Sul da França. Surpreendentemente, Morrissey concordou em fazer a primeira gravação de sua vida fora do Reino Unido.

"Chegamos lá alguns dias antes", relembra o engenheiro Danton Supple. "Vi que Morrissey não ficaria muito tempo ali. Era uma casa senhorial mal conservada sem aquecimento central no inverno.

Estávamos na Provence e precisávamos dar aos chefs franceses orientações para que não cozinhassem carne, ervas, alho e cebola. Foi um desastre.” Como previsto, 24 horas depois de sua chegada, as malas de Morrissey voltaram para a recepção, prontas para serem colocadas dentro do primeiro avião de volta à Inglaterra. “Eu lembro que ele chegou, jantamos, fomos para a cama e no dia seguinte ele já tinha ido embora”, confirma Bridgwood. “Mas o estúdio estava com a agenda lotada, por isso decidimos ficar e realizar uma parte do trabalho com as bases, acreditando que ele poderia acrescentar os vocais posteriormente.”

Entre dezembro de 1994 e o começo de janeiro de 1995, a banda conseguiu gravar as bases instrumentais de aproximadamente dez faixas: “The Teachers” os futuros lados B “NOBODY LOVES US” e “YOU MUST PLEASE REMEMBER” e de três outras com os títulos provisórios de “LAUGHING ANNE”, “YOU SHOULD HAVE BEEN NICE TO ME” e “HONEY, YOU KNOW WHERE TO FIND ME”. “Ele teve um toque muito acústico”, diz Supple, “muito diferente de como o Southpaw ficou no fim. Mas havia ocorrido um grave erro. O toca-fitas de Morrissey estava tocando as demos de Boz e Alain na velocidade errada, então as instruções que lhes deu a respeito do tom que deveriam usar nas faixas no estúdio Miraval não combinavam. Estava tudo no tom errado, por isso não adiantou nada. A sessão toda teve de ser descartada.”

As gravações no Miraval também marcaram o fim do período de trabalho de Woodie Taylor com Morrissey. No começo de 1995, Spencer COBRIN voltou à bateria para a primeira turnê do cantor no Reino Unido, depois de mais de dois anos de jejum, que começava naquele mês de fevereiro. Seu desempenho na turnê e uma sessão de testes no estúdio Abbey Road em que tocou com as demos do estúdio Miraval convenceram Morrissey a mantê-lo para Southpaw. “De repente, ele decidiu que queria algo mais puxado para o rock”, conta Supple, “e o Spencer era um baterista mais pesado”.

Revigorada pela turnê, em março de 1995, a banda se reuniu no ambiente familiar do Hook End. “A sessão toda foi muito intensa”, afirma Cobrin. “Nós havíamos acabado de voltar da estrada, por isso Southpaw teve uma energia muito boa.” Morrissey posteriormente

descreveria a experiência como “os primeiros frutos” de uma inspiração revigorada, “que apareceu como num passe de mágica. Tudo aconteceu muito depressa e com extrema facilidade. Fico muito surpreso por ter sido capaz de dar à luz um álbum tão rapidamente”.

Mantendo o som novo e mais pesado, muitas das faixas ensaiadas no Miraval foram descartadas por serem incongruentemente lentas (as baladas “Laughing Anne” and “You Should Have Been Nice to me”) ou pop leve (“Honey, you Know Where to Find me”), enquanto outras, incluindo “The Boy Racer” e “Dagenham Dave”, foram suficientemente fortalecidas por arranjos mais pesados.

O que diferencia Southpaw de todos os outros álbuns de Morrissey é sua ênfase diferente na música e no clima, acima das letras. Em um gesto raro e extremamente magnânimo em relação a seus músicos, mais da metade de seu tempo de duração seria instrumental, com grandes trechos de guitarra e percussão improvisada. Apesar de ter apenas oito canções, seria o disco mais longo de Morrissey, devido às enormes primeira e última faixas: “The Teachers are Afraid of the Pupils” e “Southpaw”, ambas com mais de dez minutos de duração.

O fato de a voz de Morrissey não estar em sua melhor forma durante a gravação pode ter tido influência no uso de interlúdios longos, sem vocais. Muitas faixas sofrem com um vocal claramente “bloqueado”, como diz Danton Supple. “Um dos problemas constantes de Morrissey era estar sempre resfriado. Eu achava que tinha a ver com sua alimentação. Tinha muitos laticínios, tudo à base de leite e ovos, o que pode causar problemas nas vias respiratórias, e ele ficava doente com frequência. É possível perceber isso em algumas faixas de Southpaw, nas quais a voz dele está um pouco anasalada.” Até mesmo Morrissey mais tarde afirmaria ter escutado, sem querer, Lillywhite e Supple criticando seu desempenho em “The Teachers are Afraid of the Pupils”.

Morrissey admite que, enquanto em Vauxhall and I ele “ofereceu muito” em termos de composição introspectiva, em grande parte de Southpaw, Morrissey se conteve. “Best Friend on the Payroll” parecia bem autobiográfica, assim como elementos de “Southpaw”, “The

Operation" e "Do your Best and Don't Worry", mas a outra metade foi formada por retratos objetivos: trabalhadores comuns ("Dagenham Dave", "The Boy Racer"), escritores falsos ("Reader Meet Author") e profissionais suicidas ("The Teachers are Afraid of the Pupils"). Independente de ser um disco em sua maioria instrumental, para os padrões de Morrissey, seu conteúdo lírico era decididamente fraco, um problema parcialmente mascarado pela não publicação de praxe das letras no encarte.

Antes de seu lançamento, Morrissey anunciou *Southpaw* como "o retorno do caos em minha vida, como um novo começo. A menos que seja o último passo antes da morte... quem sabe? Pode ser um fracasso amargo". Continuando com o uso recente de imagens relacionadas ao BOXE – "Southpaw" refere-se a um boxeador canhoto – ele explicou o título como seu conceito da "escola de golpes potentes". O encarte trazia uma foto de Kenny Lane, campeão peso-leve americano canhoto, retirada de uma edição da revista de boxe *The Ring*, de 1963. Assim, foi seu primeiro álbum de estúdio (e único até hoje) a não trazer uma foto sua na capa. "Eu gostei da arte de capa por cerca de três dias quando tudo foi para a gráfica", lembraria Morrissey mais tarde. "Mas depois de algumas semanas, olhei para aquilo e disse: 'Que droga você fez?' A capa ficou péssima, e foi tudo minha culpa. A arte estava tenebrosa, e infelizmente não posso culpar mais ninguém." A edição limitada em vinil também trazia um livreto de oito páginas com fotografias de Rankin, mostrando Morrissey posando com cicatrizes e hematomas em uma tentativa de subverter seu estereótipo esquisito mostrado pela mídia. "Era maquiagem", confessou. "Na época, fiquei muito satisfeito com as fotos. Achei todas muito boas."

Lançado no fim de agosto de 1995, *Southpaw Grammar* chegou ao mercado quando o britpop estava perto de chegar ao ápice, antes de *The Great Escape*, do Blur, e de (What's the Story) *Morning Glory?*, do Oasis, por questão de semanas. Diferentemente das comparações românticas com os Smiths instigadas por Vauxhall and I, *Southpaw* dividiu a crítica. Para cada crítico que aprovava as indulgências experimentais, havia outro que condenava sua "inconsistência" musical.

Apesar de ter entrado nas paradas no 4o lugar, o fato de seus singles fortes não conseguirem emplacar no Top 20 foi um enorme imprevisto. Pior ainda, a turnê promocional pelo Reino Unido e pela Europa com David BOWIE terminou prematuramente quando Morrissey cancelou tudo depois de nove shows. No fim de 1995, depois de quatro shows de consolação no Japão, Southpaw foi engavetado. Morrissey demoraria mais de um ano para gravar de novo.

O disco não foi um sucesso comercial. Conseqüentemente, em análises posteriores de seu trabalho, os críticos têm errado em colocar Southpaw junto com seu sucessor, MALADJUSTED, culpando os dois por tirarem a carreira de Morrissey dos trilhos no fim dos anos 1990, incapazes de manter o padrão de Vauxhall And I. Mas apesar de Morrissey ter admitido seus problemas, ele continua "muito, muito orgulhoso" do Southpaw Grammar, e chegou citá-lo como seu disco solo preferido, em 2004 (depois do lançamento da época, YOU ARE THE QUARRY). Apesar do que ele diz, o álbum ainda é subvalorizado por aqueles incapazes de separar o conteúdo de seu contexto original, quando foi considerado arrastado e entediante em comparação aos jovens do Britpop. Na verdade, a densidade e a força de "The Teachers are Afraid of the Pupils" e "The Operation" demonstraram uma coragem que falta nos gritinhos e pulinhos dos rapazes de calça skinny do Menswear, do Sleeper e até do grupo do Britpop favorito Morrissey, o Echobelly.

Ainda que não possa ser considerado seu melhor disco, há algo inegavelmente impressionante em sua escala e ritmo. Por ser uma obra de um artista sempre acusado, talvez até com motivo, de conservadorismo musical, Southpaw foi uma tentativa genuína de fazer música além da zona de conforto. Ainda que individualmente, algumas das faixas possam parecer notas de rodapé sem muita importância, como um todo, existe uma consistência dinâmica um pouco sombria que confirma seu valor. Southpaw Grammar se porta como um álbum, um álbum de rock enorme, que cospe fogo, monstruoso assim.

O Southpaw Grammar original desde então foi engolido pela história e varrido para debaixo do tapete do revisionismo de

Morrissey. Em abril de 2009, um *Southpaw Grammar* remasterizado, expandido, reconfigurado e radicalmente diferente foi relançado pela Sony Bmg. Essa versão contava com 12 faixas e uma nova capa melhorada: um retrato de Morrissey em preto e branco, de meados dos anos 1990, feito por Linder STERLING, aparentemente inspirado na compilação *ChangesOneBowie*, de David BOWIE, de 1976. A ordem original das canções foi drasticamente mudada e acrescida de quatro novas faixas: o lado B "Nobody Loves us", as sobras de estúdio "Honey, You Know Where to Find me" e "You Should Have Been Nice to me", e outra sobra, de 1992, sem qualquer relação, "FANTASTIC BIRD".

A ordem das faixas da versão estendida de *Southpaw* "*Director's Cut*" é a seguinte: "The Boy Racer", "Do Your Best and Don't Worry", "Reader Meet Author", "Honey, you Know Where to Find me", "Dagenham Dave", "Southpaw", "Best Friend on the Payroll", "Fantastic Bird", "The Operation", "The Teachers are Afraid of the Pupils", "You Should Have Been Nice to me", "Nobody Loves us". [4, 5, 40, 74, 115, 153, 236, 410, 455]

"Southpaw" (Morrissey/Whyte), Do álbum *SOUTHPAW GRAMMAR* (1995). Quase faixa-título do quinto álbum solo de Morrissey, "Southpaw" foi um triunfo da cor sobre a composição, do som sobre a canção e da aura sobre o enlevo lírico. Em seus elementos básicos, a melodia rebuscada e o ritmo constante são típicas características de Whyte, e seus temas líricos de saudade da infância e solidão da fase adulta eram o acompanhamento esperado.

Como gravação, "Southpaw" se destaca como, possivelmente, a faixa mais experimental da carreira de Morrissey: cinco minutos de melancolia pop, animando-se em busca de uma saída, mas presa em um abismo parecido com um transe de tristeza. "Era para ser mais longa", diz o baixista Jonny BRIDGWOOD. "Ela termina abruptamente com dez minutos porque foi quando a fita acabou."

Para Morrissey, foi uma canção extremamente corajosa – talvez sua "Radio Ethiopia" – ainda que alguns críticos a tenham visto sua duração como um prolongamento desnecessário em uma canção que não tinha qualidades épicas notáveis. Nem mesmo o título,

referindo-se a um lutador canhoto, tem influência no relato de Morrissey a respeito de “um menino doente” cujos dias de alegria e brincadeira com os amigos acabaram muito depressa. Apesar de ser dirigida a outra pessoa, “Southpaw” tem um leituras profundamente autobiográficas – o menino que volta correndo “para a mãe” (“back to Ma”) que “estabeleceu o ritmo pelo resto de seus dias” (“set the pace for the rest of your days”) poderia muito bem se referir ao relacionamento próximo dele com a mãe e a influência dela em sua carreira. Inevitavelmente, a narrativa termina com tristeza, com o filhinho da mamãe e a menina de seus sonhos “tristes e sozinhos” (“sad and all alone”), seus caminhos condenados a nunca mais se cruzarem. Quando a voz dele encontra o horizonte e diminui, as cordas do instrumental final forte e os ritmos ocos e desesperançosos reiteram o pesar inevitável de que eles nunca serão namorados. Ao explicar por que nunca tocou a canção ao vivo, Morrissey disse que a encantadora “Southpaw” pertencia apenas “àquele momento em 1995 e a mais nenhum outro”. [4, 40]

Sparks, Grupo pop americano que sempre fazia paródias, formado pelos irmãos Russell e Ron Mael, ambos ídolos, amigos e fãs de Morrissey.

Formado em 1968 com o nome de Halfnelson, uma das primeiras gravações dos Sparks foi a estranha “Arts & Crafts Spectacular”, posteriormente incluída na compilação de Morrissey, *UNDER THE INFLUENCE*. “Não existe categoria para essa maluquice”, escreveu Morrissey nas observações do encarte, “mas a maluquice e os Sparks deveriam ficar na mesma categoria”. Depois de dois discos, os irmãos Mael se mudaram para Londres, recrutando uma nova formação e gravando o trabalho glam *Kimono My House*. Viciado no pop agitado de seu single principal, “This Town Ain’t Big Enough for Both of us” (2o lugar em junho de 1974), concluímos que Morrissey comprou o disco logo depois de seu 15o aniversário, pela informação na primeira carta que enviou e foi publicada na *NME*, em meados de junho. Descrevendo-o como “o álbum do ano”, ele elogiou quatro faixas, incluindo o single “Amateur Hour” (7o lugar em agosto de 1974). Como Marr citou esse single como inspiração para alguns dos

momentos de estilo glam em STRANGWAYS, HERE WE COME, é possível que os primeiros versos de Morrissey em "WILLIAM, IT WAS REALLY NOTHING" tenham sido inspirados em "This Town", dos Sparks: "The rain is pouring on the foreign town/The bullets cannot cut you down" ("A chuva cai na cidade estrangeira/As balas não podem acertá-lo").

O Sparks foi uma perturbação única na cena glam britânica. As melodias de Ron Mael eram agitadas e barrocas, suas letras enlouquecidamente inteligentes cantadas no falsete psicótico de Russell (o que Morrissey já chamou de "a voz feminina mais linda da música pop"). Apesar disso, seu impacto e brilho eram tão visuais quanto musicais: o contraste entre Ron, com cara de Führer, e seu irmão animado e com cabelo à la Marc BOLAN balançando as pernas numa excitação sexual enquanto chamava os telespectadores do *TOP OF THE POPS* para "Get in the Swing" ("entrar na onda").

Apenas seis meses depois de *Kimono my House*, em novembro de 1974, o Sparks lançou a sequência subvalorizada, mas talvez superior: *Propaganda*. O álbum veio puxado pelo single "Never Turn your Back on Mother Earth", que influenciaria diretamente a música de Stephen STREET para a canção de Morrissey, "SUCH A". No ano seguinte, foi lançado o *Indiscreet*, produzido por TONY VISCONTI, mas, em 1975, a presença do Sparks no top 20 britânico de singles estava terminando.

Quatro anos e três álbuns depois, os Maels em 1979 se transformaram na dupla de música eletrônica No.1 *In Heaven*. Produzido por Giorgio Moroder, o single "Beat The Clock" levou os Sparks de volta ao Top 10 britânico, mas este seria seu último grande sucesso. Os anos 1980 foram um período de diversos álbuns pop idiossincráticos, com *Interior Design*, de 1988, quase com o mesmo título de uma canção dos Smiths, "Stop me if you've Heard this Before". Os Sparks mantiveram um público cult dedicado ao longo dos anos 1990, gozando de um renascimento entre os críticos com *Lil' Beethoven*, de 2002, e sua apresentação visualmente inovadora, incluindo o festival *MELTDOWN* de Morrissey em 2004, quando foi apresentado na íntegra, com *Kimono my House*.

Morrissey conheceu os irmãos Mael em Los Angeles em sua turnê de 1991 (é possível ver uma foto de Morrissey roendo as unhas entre Ron e Russell em *Morrissey Shot*, de Linder STERLING) e eles se tornaram bons amigos quando o cantor se mudou para a cidade anos depois. Grandes homenagens foram mútuas. Morrissey sempre elogia os Sparks na imprensa e tocava as primeiras músicas deles em suas fitas de intervalo. Os Maels, por sua vez, receberam a honra inédita de remixar uma canção de Morrissey para a compilação de 2005 *Future Retro*, que incluía a radicalmente reestruturada "SUEDEHEAD". Três anos depois, eles fizeram a maior homenagem com "Lighten up, Morrissey", do disco de 2008, *Exotic Creatures of the Deep*. A canção descreve a frustração de um namorado com a namorada obcecada por Morrissey: "If only Morrissey weren't so Morrisseyesque/She might overlook all my flaws" ("Se ao menos Morrissey não fosse tão Morrissey/Ela poderia ignorar as minhas falhas). Como eles disseram a diversos entrevistadores, parece que Morrissey achou a canção "engraçadíssima". [19, 190, 362]

"Speedway" (Morrissey/Boorer), Do álbum VAUXHALL AND I (1994). O automartírio sempre foi um traço fundamental na obra de Morrissey, mas ele nunca se crucificou tanto nem com tamanho drama quanto em "Speedway", o final triste e quase bíblico de Vauxhall, que por sua franqueza analítica se classifica como uma de suas canções mais pessoais e, por isso, uma das mais essenciais de todo o seu repertório.

Mais uma vez, Morrissey é a vítima indefesa, ferido pelas tentativas de um ex-parceiro de destruí-lo, mas a quem ele, estranhamente, se recusa a trair. "Acredito em minha lealdade, que é superdesenvolvida", explicou ele, dizendo que a canção analisava "a lealdade dos outros para comigo". Escrita logo depois do incidente no Madstock, em 1992, e em meio às acusações de racismo feitas pela *NME*, sua revelação (aparentemente) mais sensacional foi a de que muitas "mentiras" e "boatos" que marcaram sua vida podem não ter sido "completamente infundados".

"Sei muito bem que os boatos são mais importantes do que a verdade", explicou ele timidamente na época. "Já me chamaram de

muitas coisas, e nem todas foram injustas. Em vez de me defender, eu simplesmente permaneço acima disso. Tenho a impressão de que qualquer coisa que eu diga, por mais sensível e simpática, não faz muito efeito hoje em dia, porque ainda existem muitas pessoas que querem enxergar coisas em tudo o que eu digo, e isso é entediante. Não há como escapar, eu sei isso. É uma coisa muito inglesa. De um modo doentio, é um elogio.” Apenas uma década mais tarde Morrissey acabou com todas as discussões admitindo com boa dose de humor que as letras eram “provavelmente” sua maneira de provocar seus inimigos na época. “A vida é um jogo, não é?”

Essa incerteza na sinceridade da confissão principal de Morrissey – é um reconhecimento sincero de culpa ou blefe para esconder ainda mais a verdade? – é essencial no apelo da canção. E então há o enigma do título em si, uma referência ao automobilismo que não é mencionado nem uma vez na letra. Apesar de *Speedway* ser também o título original de um filme de Elvis PRESLEY COM NANCY SINATRA (*O Bacana do Volante*), dada a natureza intensa da letra, o termo evidentemente tem um significado mais pessoal. O fato de Johnny Marr ter trabalhado em uma pista de corrida na adolescência basta para satisfazer alguns teóricos que acreditam ser a canção uma mensagem para o ex-guitarrista dos Smiths, ignorando o fato de que, na época da gravação, Morrissey e Marr mantinham uma relação cordial. Outros já sugeriram que ela pode ter sido dirigida a Mike Joyce, que na época estava processando Morrissey e Marr.

O indício mais claro surgiu por parte do próprio Morrissey um ano antes de gravar a canção. Em uma entrevista ao jornal *The Observer*, em 1992, ele comentou sobre um incidente de infância em um campo de Manchester quando, sem qualquer motivo, um desconhecido deu-lhe uma cabeçada. “Era muito cedo, cerca de cinco horas da tarde”, disse ele, “e eu estava perto da pista”. No mínimo, isso nos mostra que para Morrissey, o termo “pista” tem conotações nostálgicas com sua juventude, apesar de guardar lembranças de ataques não provocados. No contexto das imagens mais violentas da canção, “Speedway” pode ser a metáfora ampla e básica da existência humana com toda a sua feiura e brutalidade; se a vida não é uma pocilga, então é uma pista.

Como a trilha sonora para a estranha autocrucificação de Morrissey, o tema de Boorer foi sombrio, selvagem e poderosamente planejado, um encerramento tão tempestuoso quanto a abertura "NOW MY HEART IS FULL". Independentemente de ter sido planejado ou não, pareceu adequado que as duas canções estivessem musicalmente relacionadas: apesar de estarem em tons diferentes, a sequência descendente de acordes que acompanham a parte de "everyone I love" em "Now my Heart is Full" é basicamente a mesma dos acordes principais de "Speedway".

A faixa foi acrescentada a Vauxhall posteriormente. Sua primeira gravação foi descartada por estar em um tom inadequado para a voz de Morrissey. O processo de regravação permitiu que o produtor Steve LILLYWHITE aplicasse mais intensidade na segunda vez, e o engenheiro Danton Supple fez o ronco do começo, com a ajuda de uma motosserra. (O baixista Jonny BRIDGWOOD tem certeza de que foi uma furadeira, mas Supple e o colega Chris Dickie juram que foi uma motosserra. De qualquer modo, foi uma ferramenta que qualquer um pode usar, e não uma motocicleta.) A artilharia final foi fornecida pela bateria de Woodie TAYLOR, gravada na sala de jantar do estúdio Hook End Manor para aumentar a acústica, com os últimos toques reverberando como tiros de canhão.

"Speedway" ficaria muito diferente ao vivo, ainda que igualmente formidável, e as principais variações foram um batuque tribal mais consistente, enquanto os acordes de Boorer deram espaço a um riff diferente de guitarra. As frases finais também atuaram como uma comunhão sagrada e simbólica com sua plateia, a quem as palavras "true to you" foram uma promessa sagrada de união inabalável. De modo adequado, Julia Riley, "fã número um" do cantor, usou a frase para seu fanzine e website autorizado por Morrissey (Ver TRUE-TO-YOU.NET). Um bombardeio emocional gravado e um batismo espiritual nos shows, "Speedway" faz parte do melhor de Morrissey. [4, 6, 40, 154, 236]

"Spring-Heeled Jim" (Morrissey/Boorer), Do álbum VAUXHALL AND I (1994). Por trás da cara assustadora, "Spring-Heeled Jim" mostra um típico personagem mozzariano, carismático mas com tendência a

ser violento, mulherengo e beber em excesso. Igualmente típica é a mensagem, de que viver a vida cinco vezes mais depressa do que o normal (“five times the average speed”) acaba tendo seus efeitos em Jim, que termina seus dias solitário e cheio de remorso.

Como outras canções da época com títulos inspirados em aspectos da cultura vitoriana – “BLACK-EYED SUSAN”, “BILLY BUDD” e a do ano anterior “JACK THE RIPPER” – é possível que “Spring-Heeled Jim” tenha sido inspirada no mito urbano do século XIX de Spring-Heeled Jack, um homem diabólico que afirmam ter aterrorizado Londres e outras partes da Inglaterra de meados até o final dos anos 1800, e que ganhou seu apelido por conta de sua habilidade de pular cercas e muros com muita facilidade. Diversas “vítimas” fizeram descrições interessantes desse homem-fera assustador, de chifres e que cuspiam fogo, mas tais descrições demonstram que tais imagens de Spring-Heeled Jack não passavam de fantasia.

Um dos capítulos mais importante de Vauxhall, o baixo fantasmagórico de “Spring-Heeled Jim” segue uma névoa apropriadamente baskervilliana de gemidos de guitarra. O canal ao fundo com adolescentes londrinos falando sobre o crime, do documentário de 1958 *WE ARE THE LAMBETH BOYS* foi, alguns defendem, o uso mais criativo que Morrissey fez de um sample de filme até hoje, a conversa animada deles aticava ainda mais o problema (“vamos criar um grupo e pegá-los!”). Entre as primeiras faixas gravadas durante as sessões de Vauxhall, “Spring-Heeled Jim” iria se tornar uma favorita em shows e permanece até hoje como uma das melhores parcerias de Boorer no cânone de Morrissey. [4, 6, 40, 561]

Spring And Port Wine, Drama popular do tipo *kitchen-sink* britânico de 1970, *Spring and Port Wine* está entre os filmes preferidos de Morrissey. Assim como *Lua de Mel ao Meio-dia*, *Spring and Port Wine* foi baseado em uma peça de Bill Naughton e filmado em Bolton, Lancashire. A história retrata os Cromptons, uma família de classe trabalhadora cujas vidas são dominadas pelo patriarca antiquado, avarento e seguidor fervoroso da Bíblia, Rafe

(James Mason maduro e roubando a cena). Sua autoridade é gradualmente desafiada por seus quatro filhos, liderados pela adolescente Hilda (Susan George) que se recusa a comer o “peixe fresco” preparado para o jantar, fazendo com que em todas as refeições seguintes o mesmo peixe seja servido frio até ela concordar em comer. Várias histórias envolvendo casamento, gravidez e a penhora de um sobretudo Crombie levam a esposa dele à beira do suicídio até chegarem a uma decisão feliz nem um pouco convincente. Apesar de todo o melodrama, o filme é uma história simpática e leve bem no estilo *kitchen-sink* com Avril Elgar em seu melhor papel cômico, como o vizinho sovina dos Crompton. No elenco trabalhou mais uma das atrizes preferidas de Morrissey, Marjorie RHODES, além de Rodney Bewes (melhor amigo de Tom Courtenay em *O MUNDO FABULOSO DE BILLY LIAR*). [227, 553]

Stamp, Terence, Ator inglês extremamente belo e de olhos azuis, foi astro de capa do single dos Smiths “WHAT DIFFERENCE DOES IT MAKE?”. Como acontece com a maioria de seus ícones do sexo masculino, o fascínio de Morrissey por Stamp parecia ter menos a ver com a arte do ator que com sua beleza física, daí sua frase famosa de que sua “ideia de felicidade” era “ser Terence Stamp”.

Nascido e criado no leste de Londres e com “o selo da firmeza da classe operária” (como Morrissey disse em *EXIT SMILING*), Stamp se inspirou em James DEAN para atuar. Ele soube da existência de Dean por meio de um amigo que queria ser ator, David Baxter. Uma foto do jovem Baxter em pose de luta no segundo volume da autobiografia de Stamp, *Coming Attractions*, apareceu no vídeo de Morrissey de “THE MORE YOU IGNORE ME, THE CLOSER I GET”.

Por parecer atipicamente um anjo loiro, ele estreou no cinema como o protagonista de *O VINGADOR DOS MARES*, de Peter Ustinov, adaptado da história de Herman Melville a respeito de um jovem marinheiro acusado de maneira injusta de conspirar para o assassinato de seu superior. Seu lançamento atrasado fez com que o segundo filme de Stamp aparecesse primeiro, *Mentira Infamante*,

com Laurence Olivier como um professor solitário e alcoólatra que se esquivava das investidas da aluna apaixonada Sarah Miles, mas acaba julgado por abuso sexual. Stamp interpretou o valentão da sala, Mitchell. Uma imagem de uma cena na qual Olivier castiga Stamp com uma surra foi cogitada para entrar no encarte do single importado dos Smiths, de 1985, "THE HEADMASTER RITUAL", mas Olivier não deu sua permissão a tempo. No filme, o personagem de Stamp também faz uma piada a respeito de permanecer na YWCA, o que pode ter inspirado o refrão de "HALF A PERSON".

No que diz respeito aos Smiths, o papel mais importante de Stamp no cinema foi seu terceiro, o perseguidor psicótico Freddie Clegg no filme de 1965 *O Colecionador*, visto na capa de "What Difference Does it Make?". Quando o disco foi lançado em 1984, Morrissey descreveu a foto – uma imagem de Stamp sorrindo enquanto segurava um lenço ensopado em clorofórmio – como "incrivelmente sinistra e com imensa intensidade", mas também disse que "o filme em si é muito sexista e muito questionável. Não sou fã de *O Colecionador*, de jeito nenhum". Johnny Marr demonstrou mais entusiasmo com *O Colecionador*, citando-o como seu filme preferido no programa da turnê de 1985 dos Smiths. Posteriormente, Marr fez uma comparação cômica do relacionamento entre Stamp e Samantha Eggar e entre ele e Morrissey quando perguntaram por que ele havia recusado um convite do cantor para fazer um show de despedida dos Smiths em 1987, depois da separação. "Eu provavelmente teria sido sequestrado", riu Marr. "Você viu o filme *O Colecionador*?"

Depois do lançamento em janeiro de 1984, Stamp não gostou da capa de "What Difference" e exigiu a troca "indescritivelmente infeliz" da homenagem de Morrissey; com a mesma pose, mas com um copo de leite no lugar do clorofórmio. Stamp foi convencido a permitir, e a imagem original foi retomada.

Depois do estouro das aventuras pop-art de *Modesty Blaise* com Dirk BOGARDE, Stamp apareceu em mais um favorito de Morrissey, *A LÁGRIMA SECRETA*, de Ken Loach, ao lado de John BINDON. Na época, Stamp estava envolvido com "The Shrimp", a supermodelo dos anos 1960 Jean SHRIMPTON, a quem ele descreveria como "se uma fada

madrinha tivesse entrado em uma loja da Oxford Street e dado vida a um lindo manequim de vitrine”.

Anteriormente, Stamp havia namorado Julie Christie, mas quando ela começou a filmar *O MUNDO FABULOSO DE BILLY LIAR*, o relacionamento *já havia terminado*. Considerados pelo público como o casal “Terry e Julie” do sucesso de 1967 “Waterloo Sunset”, do The Kinks (um mito que Ray Davies desfez), eles se reuniram como o Sgt. Troy e Bathsheba na adaptação de John Schlesinger de *LONGE DESTA INSENSATO MUNDO*. Entre os muitos filmes de 1960 dos quais Stamp deixou de participar ou se recusou, estava o papel de Tom Bell em *A MULHER QUE PECOU*, o papel de Alan Bates em *Georgy, a feiticeira (Georgy Girl)*, o personagem de David Hemmings em *Depois Daquele Beijo (Blow-Up)* e, o mais conhecido *Como Conquistar as Mulheres (Alfie)*, de 1966, que Stamp já havia interpretado em uma versão malsucedida da Broadway. Ele indicou o colega com quem dividia uma casa, Michael Caine, para o papel.

Quando The Shrimp o deixou – posteriormente ela acusaria Stamp de ser excessivamente possessivo – ele encontrou consolo nas drogas alucinógenas, dando as costas para o cinema inglês para trabalhar com Federico Fellini em seu episódio *Tre Passe Nel Delírio* baseado na obra de Edgar Allan Poe, no filme de 1968 *Histórias Extraordinárias (Histoires Extraordinaires)*, com a participação de Alain DELON, Brigitte BARDOT e Pier Paolo PASOLINI como o visitante misterioso que seduz sexualmente os membros de uma família burguesa em *Teorema*, do mesmo ano. Depois de realizar uma peregrinação espiritual à Índia, Stamp praticamente desapareceu do cinema até o fim dos anos 1970, quando reapareceu como o louco Kryptoniano General Zod nos sucessos *Superman* e *Superman II*.

Em outros filmes, ele interpretou vilões intergalácticos desse tipo e gângsteres, com a exceção da drag queen do filme de 1994, *Priscilla, a Rainha do Deserto (The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert)*. Nesse ínterim, Stamp publicou três volumes de memórias (daí veio em 1989 a “promessa de campanha” de Morrissey de um veto definitivo à publicação do quarto volume da autobiografia de Terence Stamp) e lançou uma linha de alimentos saudáveis para aqueles que, como ele, eram intolerantes a glúten e

a derivados de leite. [89, 141, 168, 175, 267, 370, 374, 378, 379, 430, 494, 542, 555]

Starland Vocal Band, Ver "*AFTERNOON DELIGHT*".

"Stay as you Are" (Morrissey/Whyte), Sobra de estúdio das sessões de gravação de 1993 para VAUXHALL AND I. Um "clássico perdido" semimístico muito devido ao burburinho na Internet (e pelo menos uma "demo" falsa), na verdade, "Stay as you Are" foi um título que Morrissey tinha em mente para uma canção de Alain Whyte anterior à gravação de Vauxhall que nunca foi finalizada. O baixista Jonny BRIDGWOOD afirma que, apesar de uma faixa instrumental de apoio ter sido gravada com o produtor Steve LILLYWHITE, Morrissey não chegou nem a fazer a voz guia. Consequentemente, não temos pistas a respeito do conteúdo das letras além das implicações sutilmente românticas do título. A canção estava entre as primeiras doze selecionadas para o disco, uma balada lenta em ritmo de valsa que combinava com o humor de outras canções de Whyte para Vauxhall, como "THE LAZY SUNBATHERS". Como diz Bridgwood, "É uma canção típica de Morrissey/Alain, muito tranquila, em compasso de 6/8. Morrissey devia ter algo ótimo planejado para a melodia vocal, mas sem a voz guia fica impossível descrever. Morrissey trabalhava sempre com títulos, mas nós só tínhamos a ideia geral no fim, quando ele incluía a voz. "'Stay as you Are' foi uma dessas que nunca foram muito longe, por isso não tivemos uma imagem geral." [4]

Sterling, Linder, Artista visual/perfomática, fotógrafa, cantora e escritora cuja influência sobre Morrissey, pessoal e criativamente, é considerável. Apesar de sua reputação de "melhor amiga" de Morrissey normalmente tirar a atenção de sua própria produção, a relação deles é obviamente única e próxima.

Nascida em Liverpool como Linda Mulvey, ela cresceu em Wigan e em 1974 se matriculou na Manchester Polytechnic para estudar design gráfico. Como ela diz, ela "editou seu nome" em 1976, escolhendo de propósito uma grafia europeia. No dia 20 de julho

daquele ano, ela foi ao segundo show dos SEX PISTOLS no Manchester Lesser Free Trade Hall: Morrissey, de 17 anos, também estava ali, mas eles não conversaram. Linder, em vez disso, conversou com o organizador do show, Howard DEVOTO, que havia formado os BUZZCOCKS recentemente e que também eram atração daquela noite. “Encontrei o Howard outras vezes desde então”, diz. “Nós entramos em um lance que às vezes era reconhecido como amor, mas mais frequentemente parecia uma sobrevivência de almas para aquela época. Vivíamos em um quarto sem qualquer tipo de iluminação natural e trabalhávamos muito. Tentamos criar uma nova linguagem e não chegamos a ser um fracasso.”

Morando com Devoto na Lower Broughton Road, em Salford, Linder começou a fazer montagens icônicas de fotos, sobrepondo corpos de revistas pornográficas com utensílios de cozinha e eletrodomésticos. Uma das primeiras, de uma mulher nua com os braços levantados, um ferro de passar roupa da Argos no lugar da cabeça e sorrisos no lugar dos mamilos, apareceu posteriormente na capa do primeiro single do Buzzcocks pela United Artists, “Orgasm Addict”, de outubro de 1977. Ela recebeu £7 pela imagem. Três anos depois, Morrissey ainda tirava cópias do encarte para enviar a seus amigos de correspondência.

Em janeiro de 1978, Linder e o jornalista da *Sounds* Jon Savage produziram o criativo livreto de colagens *The Secret Public*, pelo selo New Hormones, de Richard Boon. A imagem de casais nus com cabeças de televisão masturbando seus pênis de cano de aspirador de pó dificultou a localização de uma gráfica disposta a trabalhar com eles. Certas “livrarias de esquerda” também se recusaram a receber o material.

Outra de suas montagens, de “uma salada com olhos”, quase foi usada para a capa do álbum de estreia do Buzzcocks, lançado naquele mês de março, *Another Music in a Different Kitchen*, mas uma criação muito diferente de Linder apareceria na capa de *Real Life*, de 1978, disco de estreia do Magazine de Devoto. “Howard e eu estudávamos livros de arte simbolista”, relembra ela. “Eu ainda tenho meu caderno de colagens de 1977 com uma frase de Odilon Redon. ‘É preciso admirar o preto. Nada pode corrompê-lo’. Howard,

então, cantou: ‘...deixando-me preto e tão saudável’[‘leaving me black and so healthy’ em *The Light Pours Out of me*]. Eu peguei um lápis de novo, coloquei tinta no vidro que tinha sido usado para cortar fotos de montagem de corpos e fiz uma centena de impressões, de cabeças sem corpos. Howard escolheu suas quatro preferidas e eu completei a arte em um quarto de hotel em Birmingham depois de o Magazine tocar lá no Barbarella.”

Como diz uma lenda na FACTORY Records, seu esboço, em 1978, de um timer menstrual – “um ábaco muito simples que uma mulher poderia observar para saber o momento dentro de seu ciclo menstrual” – recebeu um número de catálogo na Factory: Fac 8. Mas no fim do ano, Linder já havia “deixado o papel e passado a usar o microfone” com a formação de seu grupo, o Ludus (no latim, *jogo*). O impacto dele no jovem Morrissey seria extremamente marcante.

Sua amizade com Linder começou oficialmente no dia 9 de dezembro de 1976, quando os Sex Pistols voltaram a Manchester para o terceiro show na cidade, no Electric Circus. Ele, com 17 anos, foi falar com ela, que tinha 22, na passagem de som “para mostrar a ela que eu não tinha ponto de vista sobre nada”. Linder passaria a ser a confidente, mentora e musa de Morrissey ao longo de seu amadurecimento, e o apresentou a Devoto (seu “ídolo” local, por falta de uma melhor descrição) e o apresentou à obra de diversos escritores e sociólogos como Janice G. Raymond, Philippe Aries e Calvin C. Hernton, além de outros textos a respeito do “fascínio de ambos” pela política sexual. “Costumávamos ler muito, devorávamos um livro atrás do outro”, disse Linder. “Foi um ingrediente essencial em nossas vidas, e a maioria dos livros que líamos tinha sido escrita por mulheres ou era sobre mulheres.” Na faixa do grupo Ludus de 1981 “Mouthpiece”, Linder cantou: “I steal your books and you steal mine” (“Roubo seus livros e você rouba os meus”) e posteriormente admitiu que a letra era, “claro, a respeito de [Morrissey]”.

Depois de se separar de Devoto, ela se mudou para uma casa na Whalley Range, em Manchester, com o guitarrista do Ludus, Ian Devine. Morrissey, por um breve período, ocupou “um quarto alugado ali”. O jornalista Nick Kent foi o primeiro, em 1985, a examinar o passado de Morrissey com Linder e especular sobre a

influência do relacionamento deles nas primeiras letras dos Smiths. O trecho "Whalley Range" em "MISERABLE LIE" – que Morrissey citou em seu texto para a retrospectiva da obra artística dela de 2006 – é a candidata mais óbvia. Kent também se referiu às declarações de "certas fontes" de que "JEANE" e "WONDERFUL WOMAN" também têm relação com Linder; além disso, o elogio público de Morrissey ao apresentá-la como "uma mulher maravilhosa" no palco do Royal Albert Hall, em setembro de 2002, foi, no mínimo, uma demonstração de bom humor. Morrissey nunca se preocupou em esclarecer em público se Linder realmente inspirou essa e outras das primeiras letras dos Smiths.

Os dois amigos descreveram sua relação durante os anos desesperados de Morrissey antes da formação dos Smiths, como uma amizade na qual dividiam livros, caminhavam juntos em silêncio depressivo e passavam noites desanimadas espiando pelas janelas de desconhecidos. "Nós caminhávamos por Moss Side", lembrou Linder, "horas e dias de caminhada, apenas nós dois, juntos, mas muito sozinhos ao mesmo tempo. Era extremamente íntimo, mas também isolado... Nós saíamos com frequência. Ele dizia: 'Vamos sair esta noite.' Víamos todos os cabeleireiros com roupas maravilhosas e todos pareciam muito felizes. Eles dançavam, bebiam, e Morrissey e eu ficávamos ali observando como se estivéssemos em um velório". As lembranças de Linder de caminhadas com Morrissey no Southern Cemetery, de Manchester, fizeram com que houvesse rumores óbvios de que ela foi a musa inspiradora de "CEMETRY GATES", dos Smiths.

Naquela época, enquanto ele se esforçava para encontrar uma válvula de escape para seu próprio brilho criativo, Morrissey tornou-se dedicado ao Ludus, que, em 1980, tinham gravado um EP e um single, os dois na New Hormones. O single "My Cherry is in Sherry" exemplificava o tipo de som que Morrissey declarou ser "diferente do de qualquer outra pessoa". Os vocais de Linder, frios e precisos, acrescentavam designs de arrepiar sobre a melodia de Devine de jazz-punk. Ele exaltou o charme das canções ao amigo de correspondência Robert MACKIE, e também enviou a ele uma cópia da capa do single. Ajudando a máquina de publicidade do Ludus como

podia, Morrissey como aspirante a jornalista de música, fez uma crítica de dois shows deles para a *Record Mirror*, o segundo como banda de abertura para o Depeche Mode no Rafter's, de Manchester, no dia 5 de agosto de 1981: "O Ludus, desejando estar em outro lugar, mandou ver um set muito bom para uma plateia que possivelmente havia sido escolhida por não entender nada de música."

O Ludus teve mais sucessos na imprensa – a "Patient"/"Mother's Hour" de agosto de 1981 foi o "Single da semana" na *Sounds*, que comparou a voz de Linder "à devastadoramente fria Françoise HARDY" – mas sua discografia foi irregular e estranha demais até para o clima pós-punk no Reino Unido; EPs, discos duplos de 12 polegadas e um álbum com 18 canções curtas e experimentais "aproveitando as possibilidades de todos os sons que uma laringe consegue produzir". Em relação ao último, a influência de Linder sobre o canto de Morrissey também tem certa força, seus uivos altos e outros gorjeios improvisados foram um possível estímulo para seus floreios vocais mais histriônicos (como em "Miserable Lie" e "BARBARISM BEGINS AT HOME", por exemplo).

Defendendo a banda até o fim, Morrissey escreveu o press release oficial deles em 1982: "Let's Look at Ludus", concluindo "a música deles é um modo novo de autopercepção". Naquele verão, o grupo gravou uma *cover* de "Nue Au Soleil" ("Nua Ao Sol"), de Brigitte Bardot, que ele mais tarde citou como sendo, em sua opinião, o "single no ano" na *NME* dois anos após seu lançamento.

Na Noite das Fogueiras, 5 de novembro de 1982, o Ludus fez o famoso show no Hacienda, em Manchester, no qual Linder entrou no palco com um vestido feito de carne crua costurada a um tule preto.⁵⁷ Ela o retirou na canção final e revelou um vibrador preto. Enquanto isso, as empresárias do grupo Liz Naylor e Cath Carroll distribuíam "tripas de galinhas enroladas em pornografia" para o público. Um coquetel especial para aquela noite, o "Bloody Linder" – teve sua venda suspensa pela administração estupefata do Hacienda.

"Para mim, foi o resultado final de muitas noites no Hacienda com suas cenas de filmes pornográficos repetitivas acima da pista de

dança”, explica ela. “A pornografia não pode ser fortuita e inconsequente, pelo menos não no meu mundo. Depois, a carne, o vibrador e o cabaré foram como o ponto final da performance.” O Ludus fez seu último show em Londres no mês seguinte e gravou um último single no começo de 1983, sua canção mais “pop” deles, “Breaking The Rules”, que mais tarde entrou na compilação de Morrissey, *UNDER THE INFLUENCE*. Na época do lançamento do single, seus caminhos tinham se separado. Ela havia se mudado para a Bélgica, e ele trilhava o merecido destino com os Smiths, recém-formados.

Em outubro de 1985, enquanto criava *THE QUEEN IS DEAD*, Morrissey escreveu um texto de encarte para uma possível retrospectiva do Ludus (que não foi lançada) pela gravadora Belgian Crepuscule. “As pessoas que reconhecem a verdadeira genialidade vão amar esse disco”, declarou ele, com duas outras frases mais intrigantes que ele mais tarde adaptaria em suas canções: “... our hearts damaged by too many air-raids” (“nossos corações feridos depois de tantos bombardeios”), de “I’VE CHANGED MY PLEA TO GUILTY” e “... oh Linder. I will see you sometime, somewhere” (“...oh, Linder, vou vê-la em algum momento, em algum lugar.”) em “I WON’T SHARE YOU”. Dois anos depois, Morrissey pensou em usar o trocadilho “Linda found a cobra” de “GIRLFRIEND IN A COMA” como uma mensagem nos últimos sulcos do lado B do último single dos Smiths, mas mudou de ideia.

Depois de voltar a Manchester, o envolvimento direto de Linder na carreira solo de Morrissey começou aproximadamente na época de *VIVA HATE*, quando ele escolheu “Linder Ltd.” para ser o nome de sua própria editora musical, até o single de 1989 “THE LAST OF THE FAMOUS INTERNATIONAL PLAYBOYS”. No ano seguinte, ela fez o backing vocal em “DRIVING YOUR GIRLFRIEND HOME”, a carro-chefe de *KILL UNCLE*, e passou o começo dos anos 1990 fotografando Morrissey em turnê pelo mundo. As melhores imagens foram reunidas no livro de 1993, *Morrissey Shot* que, no começo, ele queria que se chamasse *Linder Shot Morrissey*. As fotos dela também foram capas dos álbuns *YOUR ARSENAL* e *BEETHOVEN WAS DEAF*, dos singles “WE HATE IT WHEN OUR FRIENDS BECOME SUCCESSFUL”, “YOU’RE THE ONE FOR ME, FATTY” e “CERTAIN

PEOPLE I KNOW”, além de outros lançamentos como a versão estendida de SOUTHPAW GRAMMAR, em 2009.

Linder continua a documentar a vida de Morrissey (filmando as entrevistas de 2004, para o DVD WHO PUT THE “M” IN MANCHESTER?) entre seus trabalhos de artista visual e performática, seja enchendo uma escola vazia de sal, transformando-se em “o estranho sem nome” de Clint Eastwood ou organizando uma dança em Saddleworth Moor inspirada pelos Shakers, um movimento protestante do século XVIII de Manchester. Mais recentemente, ela também voltou à fazer shows. Ela se apresentou no festival MELTDOWN de Morrissey e abriu para a nova formação do Magazine no Manchester Academy, em fevereiro de 2009.

A natureza preciosa e privada da amizade deles é tamanha que Morrissey e Linder mantêm forte lealdade um para com o outro. Quando Linder foi mal representada no roteiro de *24 Hour Party People*, de Michael Winterbottom, de 2002, da Factory, ela entrou com ação para remover o trecho. Morrissey foi solidário. Recusou o convite para fazer uma participação especial e não autorizou o uso de “THIS CHARMING MAN” na trilha. Apesar de os dois terem falado um sobre o outro na imprensa – sempre de modo positivo, com charme e humor – nenhum dos dois abusou do laço de confiança divulgando coisas desnecessárias.⁵⁸ Agora, como antes, Linder e Morrissey mantêm um espaço especial na vida um do outro. Como Morrissey já admitiu, “Sabem, somos como gêmeos... nós dois temos cabelos ruivos e compridos”. [37, 56, 139, 170, 177, 178, 182, 183, 380, 381, 404, 453, 468]

Steven, Primeiro nome de Morrissey. De acordo com o livro popular nos anos 1950 de Eugene Stone, *Naming Baby*, Steven tem origem na palavra grega para coroa. Na Idade Média, era o nome preferido de nobres europeus. Estêvão (em português) foi o nome do primeiro mártir cristão, e seu dia é comemorado em 26 de dezembro. Seus diminutivos são Steve e Stevie.

Apesar de Morrissey dizer, depois de algum tempo, ter recebido seu nome em homenagem a um ator secundário de Hollywood, Steve Cochran – que atuou em *Fúria Sanguinária*, com Cagney, e *Os*

Desgraçados não Choram, com Joan Crawford – isso parece ser um revisionismo se analisarmos a árvore genealógica da família de Morrissey. Como foi mencionado em *THE SEVERED ALLIANCE*, o pai de Morrissey, Peter, tinha dois irmãos mais jovens que morreram ainda bebês, entre eles, Patrick Steven Morrissey. Parece mais provável que Morrissey tenha sido batizado em homenagem a seu tio falecido, e não por causa de um ator dos anos 1950.

Morrissey jamais gostou do nome Steven por dois motivos. Em primeiro lugar, detestava a abreviatura comum, Steve (“Eu nunca fui um Steve”, resmungou ele). Em segundo lugar, ele detestava o fato de sempre escreverem seu nome errado, como Stephen. Ele reclamou disso em uma carta ao amigo de correspondência Robert MACKIE. “Por favor, não me chame de Steve, porque isso faz com que eu me lembre do homem biônico [Steve Austin, interpretado por Lee Majors na série de TV dos anos 1970, *O Homem de Seis Milhões de Dólares*], com quem eu tenho leve semelhança. É quase pior do que ser chamado de Stephen, o que faz com que eu pense em alguém de nariz grande... na verdade, detesto o nome Steven, mas não vou falar sobre ISSO.”

Apesar de Morrissey se esforçar para dizer que seu nome é escrito com V, ainda é assustadoramente comum ver seu nome grafado como “Stephen Patrick Morrissey”. Já é bem ruim em jornais e revistas, mas o primeiro nome de Morrissey escrito errado já apareceu até em press releases e, pior ainda, nos textos de encarte da compilação de 2001 da Warner, *The Very Best of the Smiths*. Se a sua própria gravadora não consegue escrever seu nome direito, o que sobra de esperança para o resto da humanidade?

Morrissey abandonou seu primeiro nome logo depois de formar os Smiths com Marr na segunda metade de 1982. “Jamais gostei do nome Steven, por isso eu o abandonei assim que pude”, disse. “De qualquer modo, só preciso de um nome, e esse nome era tão incomum que pensei que nunca seria confundido com mais ninguém. Afinal, você conhece mais alguém chamado Morrissey? Hoje em dia, eu só sou chamado de Steven por pessoas totalmente desconhecidas que querem se fazer de íntimas.”

De qualquer modo, ele não pareceu se importar com a homenagem de Sandie SHAW na música de 1986, "Steven, You Don't Eat Meat" e até autografou o vestido que ela usou na apresentação da canção no *Whistle Test*, da BBC2, onde, inusitadamente, ele assinou "STEVEN", e não Morrissey. O nome Steven também apareceu duas vezes em seus discos. A primeira, foi quando a esposa de Stephen STREET gritou o nome ao fundo de "WILL NEVER MARRY", de 1988. A segunda, dita pelo próprio cantor em "OUIJA BOARD, OUIJA BOARD", de 1989. [79, 334, 362, 453, 456]

Stipe, Michael, Vocalista do R.E.M. e amigo de Morrissey. Stipe entrou em contato com o cantor pela primeira vez por carta, aproximadamente em 1989. "Não uma carta de fã, mas uma carta de alguém interessado", explicou Morrissey. "Eu não respondi, mas depois decidi marcar um encontro. Caminhamos pelo Hyde Park, e assim começou." Morrissey e Stipe pareciam ter muitas afinidades: os dois eram intelectualmente intensos, ambíguos no que dizia respeito a sexo nas entrevistas (ainda que Stipe tenha saído do armário, pondo fim a anos de especulação a respeito de sua homossexualidade reprimida) e vocalistas extremamente originais e que tinham conquistado muita coisa com a música, e também tinham PATTI SMITH em comum. Mas, de acordo com Morrissey, "o melhor a respeito da amizade é que não falamos sobre música. Não falamos nunca sobre o R.E.M. nem sobre o que eu faço. Temos outras coisas sobre as quais conversar".

A amizade deu espaço para muitas dúvidas entre os fãs deles na imprensa, pois muitos deles tinham passado os anos 1980 comparando os Smiths e o R.E.M. como concorrentes transatlânticos. "Por um tempo, houve uma disputa entre nós e o R.E.M. para ver quem conseguiria fazer sucesso nos Estados Unidos primeiro", concordou Morrissey. "Quando o Michael foi me ver em Londres, ele me disse que estava cansado e queria acabar com o grupo. E de repente eles explodiram e se tornaram totalmente enormes." Quando as notícias da amizade se espalharam, o perfil internacional do R.E.M. era significativamente maior do que o de Morrissey depois que *Out of Time*, de 1990, ganhou diversos discos

de platina. Ser, repentinamente, relacionado ao cantor da maior banda de rock alternativo do planeta não fez mal algum a Morrissey, e ele até chegou a pensar em gravar um dueto com Stipe. “Seria bacana fazer algo diferente.”

Os boatos sobre a exata natureza daquela amizade logo se tornaram ácidos em uma matéria de 1991 na qual a proximidade de duas perguntas distintas, a respeito da relação de Morrissey com Stipe e a letra da faixa de KILL UNCLE “FOUND FOUND FOUND” deram origem a uma teoria malfeita de que os dois eram mais do que amigos. Quando Morrissey, posteriormente, elogiou Stipe por ter ficado ao seu lado durante o PROCESSO de 1996 (ele xingou o juiz do caso de “*fuckhead*”) e depois foi flagrado jantando com Stipe em Los Angeles (certa vez, acompanhados por Courtney Love), os rumores de um envolvimento amoroso entre os dois aumentaram. Em 2006, Morrissey se cansou das fofocas e disse a um jornalista que eles “nunca fomos tão próximos, fisicamente” e perdeu toda a paciência quando um jornalista inglês fez o mesmo tipo de pergunta. “Isso é um absurdo”, disse ele. “Um absurdo enorme e não sei por que as pessoas pensam isso.” Assunto encerrado, então. [58, 94, 133, 136, 191, 213, 247]

“Still III” (Morrissey/Marr), Do álbum THE SMITHS (1984). Composta no período entre a primeira tentativa de gravar o disco de estreia com o produtor Troy TATE e sua apressada regravação, “Still III” foi uma canção introduzida tardiamente ao disco The Smiths refletindo o senso de propósito cada vez mais intenso de Morrissey depois dos primeiros quatro meses de exposição na imprensa. Assim como em suas primeiras canções, a letra ainda faz alusão a um relacionamento anterior em suas lembranças de beijos furtivos embaixo de uma ponte ferroviária. Tal ponte existiu de fato, e ficava perto da casa de Morrissey na Kings Road, em Stretford, apesar de ser igualmente plausível que ele tenha retirado a cena de *Spend, Spend, Spend*, autobiografia da futura estrela de capa de um disco dos Smiths Viv NICHOLSON. “Caminhamos por quilômetros”, escreve Nicholson, “passamos por cima da ponte de

ferro e por baixo, pela trilha... nos beijamos, nos tocamos e ficamos com os lábios doloridos de morder um ao outro”.

Ainda assim, a letra de “Still Ill” se diferenciava do resto do álbum como uma afirmação mais abstrata dos princípios do SMITHDOM – doença como arte, rejeição aos empregos mundanos, a luta entre biologia e mentalidade e a exigência de que “a Inglaterra é minha e ela me deve um sustento” (“England is mine and it owes me a living”). A influência da musa preferida de Morrissey, Shelagh DELANEY, também é sentida em algumas frases aparentemente adaptadas de *The Lion in Love*: “I’d sooner spit in everybody’s eye” (“Eu cuspiria na cara de todos”) e outra conversa entre Kit (“I’ll go out and get a job tomorrow” – “Vou sair para procurar um emprego amanhã”) e Jesse (“You needn’t bother” – “Não precisa se preocupar”).

Marr compôs a música na mesma noite em que escreveu “THIS CHARMING MAN” na preparação para a segunda sessão de rádio do grupo com John PEEL – uma melodia maravilhosamente alheia à imundície ao seu redor enquanto aponta loucamente para as estrelas. A versão de Peel foi posteriormente incluída em HATFUL OF HOLLOW, diferente pela introdução de gaita de Marr e pelo final, que foi substituído no álbum por um final rítmico vigoroso de bateria e guitarra. Ela foi lançada na época como um single duplo para promoção em rádio, com “YOU’VE GOT EVERYTHING NOW” dividindo o lado A. Uma prova da força rapsódica de “Still Ill” é o fato de ter sobrevivido mais tempo nos setlists do grupo do que qualquer outra faixa do disco de estreia. É um verdadeiro curso-relâmpago sobre a essência da filosofia mozzariana. Um dos trabalhos mais essenciais dos Smiths. [17, 27, 299, 346]

“Stop me if you Think You’ve Heard this One Before” (Morrissey/Marr), Do álbum STRANGWAYS, WERE WE COME (1987). Ao falar sobre o grupo quatro anos depois da separação, Morrissey citou essa faixa como “o som dos Smiths no auge”. “Muito especial, muito

forte”, acrescentou, relacionando-a também aos “Smiths com força total”.

Se o título⁵⁹ foi uma boa resposta aos críticos que ousaram acusar o grupo de monotonia nas letras, as letras foram uma narrativa mais obscura de acidentes de moto, excessos causados pelo álcool, mentira, traição, joelhos quebrados e fins de semana passados no pronto-socorro. Com sua essência ferida e sangrenta, “Stop Me” é uma canção de amor, por mais que esteja envolta em tantas bandagens a ponto de correr o risco de virar uma múmia. Afinal de contas, quem mais, além de Morrissey, com sua criatividade singular cantaria “Eu ainda amo você” (“I still love you”), e em seguida sobre “um budista tímido e careca” (“a shy bald Buddhist”) planejando cometer um assassinato em massa?

A melodia de Marr acompanhou cada mudança de letra, e seu ritmo apache da abertura aumentou a pulsação para o banho de acordes luminosos que viriam. Posteriormente, ele descreveria o solo simples de guitarra no fim como uma tentativa consciente de “parecer um músico punk que não sabe fazer música”, incentivado pela sugestão de Stephen STREET de deixá-la “mais parecida com os BUZZCOCKS”.

Tanto Morrissey quanto Marr haviam expressado a vontade de que “Stop Me” fosse lançada como single. Provavelmente, ela teria seguido “GIRLFRIEND IN A COMA”, não fosse pelo ocorrido no dia 19 de agosto de 1987. Naquela data, o solitário e desempregado Michael Ryan matou 16 pessoas no vilarejo de Hungerford, em Berkshire, e se matou em seguida. Quando a ROUGH TRADE enviou os discos promocionais à Radio 1, a emissora respondeu que a letra de “assassinato em massa” seria insensível em relação aos parentes das vítimas de Ryan. “Eu queria desesperadamente, desesperadamente que aquele single fosse lançado”, disse Morrissey, “mas eles disseram que as pessoas o relacionariam imediatamente a Hungerford e que isso faria com que centenas de consumidores saíssem e comprassem metralhadoras e matassem seus avós”. (Ver também “MICHAEL’S BONES”.)

Consequentemente, “I STARTED SOMETHING I COULDN’T FINISH” foi lançada em seu lugar. Apesar de não ter a chance de se tornar um

dos últimos sucessos dos Smiths no Reino Unido, "Stop Me", com o tempo, iria se tornar uma das canções mais famosas do grupo. Vinte anos depois da original, o produtor de Amy Winehouse, Mark Ronson, conseguiu o impossível de levar a interpretação radical dele, com vocais de Daniel Merriweather, ao 2o lugar em abril de 2007. Ironicamente, o fato de ter entrado nas paradas na época do pior massacre em uma escola na história dos Estados Unidos, na Virginia Tech, onde um aluno matou 32 pessoas, não conseguiu impedir seu sucesso. Quase tão estranha foi a decisão de Ronson de fazer um medley com a canção das Supremes "You Keep me Hanging On", provavelmente sem saber que Morrissey já havia descrito Diana Ross como o oposto completo dos Smiths. Apesar de alguns puristas não terem visto com bons olhos a roupagem do século XXI dada a um clássico tão querido dos Smiths, Morrissey aprovou: o empresário Merck Mercuriadis encontrou Ronson por acaso em um restaurante italiano e disse a ele: "Morrissey adorou sua versão." [17, 19, 38, 71, 83, 196]

Strangeways, Here we Come, Quarto e último disco dos Smiths. Lançado após o término do grupo, em setembro de 1987, chegou ao 2o lugar da parada britânica. Astro de capa: Richard DAVALOS. Faixas: "A RUSH AND A PUSH AND THE LAND IS OURS", "I STARTED SOMETHING I COULDN'T FINISH", "DEATH OF A DISCO DANCER", "GIRLFRIEND IN A COMA", "STOP ME IF YOU THINK YOU'VE HEARD THIS ONE BEFORE", "LAST NIGHT I DREAMT THAT SOMEBODY LOVED ME", "UNHAPPY BIRTHDAY", "PAINT A VULGAR PICTURE", "DEATH AT ONE'S ELBOW", "I WON'T SHARE YOU". Produzido por Johnny Marr, Morrissey e Stephen STREET.

É quase impossível tirar o quarto disco dos Smiths da sombra que a história do pop e as críticas lançam sobre ele. Por ter sido o último disco, por eles terem se separado nos seis meses entre a gravação e o lançamento, por todo mundo ter ouvido o trabalho sabendo que o grupo criador não mais existia, Strangeways costuma, com frequência, ser considerado a procissão fúnebre dos Smiths. Ofuscado pela conclusão automática de que THE QUEEN IS DEAD é a obra-prima do grupo, Strangeways nunca recebeu seu devido mérito como apogeu da carreira dos Smiths, mas como uma ruína mal feita.

Mas, como Morrissey disse na época, ele aperfeiçoou “todas as noções líricas e musicais que os Smiths já tiveram. É, de longe, o melhor álbum que já fizemos”. Marr, Rourke e Joyce concordam. *Strangeways*, não *The Queen is Dead*, é “O Álbum”.

O maior mito a respeito de *Strangeways* é que ele deve ter sido gravado em um clima de animosidade, caso contrário, eles não teriam se separado logo depois. “Eu não queria que ele tivesse sido nosso último disco”, disse Marr. “Eu teria ficado muito feliz se ele não tivesse sido nosso último disco. Tirando a música, havia os mesmos negócios de sempre e as pressões do empresário, mas fazer este disco foi uma experiência libertadora. Rourke concorda. “Foi o período mais divertido que nós quatro vivemos juntos dentro de um estúdio.”

Apesar do ocorrido depois dele, a história de *Strangeways* é bem diferente da de seus três antecessores. Morrissey e Marr entraram em estúdio com pouco material, o que não era comum. “*Girlfriend in a Coma*” já tinha sido gravada em uma sessão anterior, com “SHEILA TAKE A BOW”. Os dois compositores tiveram suas ideias de letra e de música em separado, mas as canções finalizadas ainda tinham que ser rascunhadas, e *Strangeways* é singular por ser o único disco dos Smiths que não teve nenhuma das faixas testadas anteriormente em shows. Esse processo criativo orgânico seria o segredo de seu esplendor.

O estúdio escolhido foi o *The Wool Hall*, um esconderijo numa área residencial perto de Bath, onde os Smiths chegaram em março de 1987, depois de promoverem o single “*SHOPLIFTERS OF THE WORLD UNITE*” no Reino Unido, na Irlanda e no festival pop de San Remo, na Itália. Morrissey já havia alertado Marr a respeito do título do disco, usando o nome de uma famosa prisão de Manchester e parafraseando uma frase do filme de 1963, *O MUNDO FABULOSO DE BILLY LIAR*: “*Borstal, here we come!*”

“Aprendi a amar esse título”, diz Marr. “Era uma certa repetição de algumas coisas. Foi meio óbvio. Mas tudo bem. Eu sempre me senti curioso em relação à palavra *Strangeways*. Lembro que, na infância, quando soube que a prisão realmente tinha esse nome, eu ficava

tentando imaginar por que ninguém mudava aquele nome. Na verdade, isso ainda me intriga.”

Quando foi lançado, Morrissey explicou que o título não era uma piada, mas, uma profecia. “Se eu acabasse na prisão Strangeways, não ficaria surpreso”, disse ele. “Na verdade, sou eu erguendo os braços para o céu e gritando: ‘O que vem agora?’. A Strangeways, como se sabe, é aquela construção vitoriana monstruosa que abriga 88 presos em uma cela. Não tenho planos de praticar nenhum crime, mas é tão fácil ser um criminoso hoje em dia que eu não teria que procurar muito para conseguir ser um. A vida é tão esquisita que tenho certeza de que conseguiria sem muita dificuldade.”

O Wool Hall acabou sendo um retiro idílico, e sua adega sempre abastecida com vinho terminava vazia depois de um dia intenso de gravações, consumida pela banda e pelo ex-engenheiro Stephen Street, que havia recebido status de co-produtor. “Isso sempre acontecia depois que Morrissey ia dormir”, relembra Street. “Não era a parte dele. Nós ficávamos terminando os overdubs para finalizar as gravações. Fazíamos farra a noite toda.” A música que dominava o Wool Hall à noite ia de disco (“Greatest Dancer”, do Sister Sledge) ao soul do Norte (“GROOVIN’ WITH MR. BLOE”). Street também tem boas memórias da sua ‘fase Spinal Tap’; ele se lembra de que organizava os maços de cigarro em minirréplicas de Stonehenge em homenagem ao rockumentário sátira de 1984, de Rob Reiner, *This is Spinal Tap*, e dançava ao som da trilha sonora do filme. “É verdade que passávamos as noites brincando”, confirma Marr, que registrou grande parte da ação na filmadora que ele havia adquirido recentemente. “Mas só depois de passarmos dez ou doze horas fazendo ótima música”, enfatiza. “Não foi só uma festa idiota do *Spinal Tap!*”

Já preocupado com a classificação “indie” dada à banda, para Marr, o protocolo orgânico e criativo de Strangeways foi uma carta branca para tentar mudar tais ideias. Stephen Street sentiu a mudança repentina de direção de Johnny Marr na primeira noite no The Wool Hall. Ensaando uma linha de teclado que veio a se tornar o piano da introdução de “A Rush and a Push”, o guitarrista, embriagado, provocou o produtor. “Pode falar, Streety. Você não

gosta quando fazemos isso, você gosta de nós cativantes e saltitantes, não é?”

“Quando eu entrava no estúdio, acabava ficando bem bêbado e irritado com Stephen Street”, admite Marr. “Eu sentia que precisávamos entrar em uma nova fase, mas não havíamos discutido isso, o que me frustrava. O Stephen Street levou numa boa, mas eu deixei claro que não repetiríamos uma fórmula, principalmente pela situação do cenário indie britânico naquela época. Havia aquele lance todo do C86, um certo som genérico beirando a paródia de bandas com guitarras de som horrível e meninas cantando sobre saltitar em meio às flores. Foi uma cena que essencialmente havíamos criado, mas eu queria que nos livrássemos daquela pele e procurássemos um caminho novo. Me incomodava aquele som de guitarra tinindo. Talvez seja por isso que esse elemento não seja muito recorrente no Strangeways. Mas ainda assim ficou com a nossa cara”.

A determinação de Marr, e a disposição de Rourke e Joyce de acompanhá-lo, mostraram-se em uma das primeiras gravações para Strangeways. Como sugere o título, a ácida “Heavy Track” foi a antítese das guitarrinhas limpas *indies*. Infelizmente, o entusiasmo de Marr – captado no microfone do estúdio, sorrindo e dizendo “Gostei muito, muito disso!” não era compartilhado por Morrissey. “Heavy Track” ficou pelo caminho, mas haveria muitas outras músicas melhores para compensar sua perda.

A necessidade de uma “nova direção” levou Marr a procurar influências novas. A primeira e principal foi o Álbum Branco dos BEATLES, que ficou mais evidente na obra-prima secreta “Death of a Disco Dancer” e, um pouco menos, em “Unhappy Birthday”. “Aquilo foi uma grande coisa para mim na época”, diz Marr, “simplesmente porque eu sabia que havia um aspecto no clima do Álbum Branco com o qual nos identificávamos musicalmente”. Além daí, ele procurava inspiração em alguns dos singles dos anos 1970 preferidos dele e de Morrissey, desde “The Jean Genie”, de David BOWIE (“I Started Something I Couldn’t Finish”) a “SHOES”, de Reparata (“A Rush and a Push”).

“Na época do *The Queen is Dead*, eu contei ao Morrissey que, na infância, eu costumava trocar tudo”, diz Marr. “E então ele me deu a ideia de que agora que estava ganhando um pouco de dinheiro, deveria recuperar todos os discos de vinil de sete polegadas que eu tivera, mas havia trocado. Foi uma ideia muito boa e se revelou muito importante para nós dois. Começamos a sair de carro só para comprar discos. Coisas como “Amateur Hour”, do SPARKS. “Shoes”, de Reparata. Esses singles sem dúvida apareceram em nossa música mais tarde, enquanto fazíamos o *Strangeways*.”

Complementando a ambição musical de Marr, Morrissey decorou o disco com seu conjunto mais complexo de letras. Havia a autobiografia de alguém enterrado dentro de uma série de melodramas simbólicos; de condenações à prisão, de aparelhos de respiração artificial, espancamentos violentos, assassinatos a machadadas, cartas anônimas maldosas e as vozes fantasmagóricas dos enforcados. A morte espreitava o álbum de todos os cantos, levando dançarinos de discoteca, namoradas em coma, animais e astros do pop. Mesmo havendo mais ódio do que amor, a canção final, “I Won’t Share you” continua sendo, para muitos, a mais romântica de Morrissey e Marr. Mas foi na balada épica orquestral “Last Night I Dreamt that Somebody Loved me” que sua parceria musical chegou ao ápice criativo, a joia final na coroa dos Smiths, e a mais brilhante.

Como Marr gosta de dizer, “Eu e Morrissey ainda éramos muito próximos na época”, referindo-se à última apresentação na TV, ao vivo, no *The Tube* do Channel 4, em abril de 1987 como um exemplo da intimidade pública entre eles. O cantor e o guitarrista se apresentaram dividindo um par de brincos; Morrissey com o brinco na orelha direita, e Marr com o brinco na orelha esquerda. Mas, como Morrissey diria posteriormente, apesar de *Strangeways* ter sido “uma época muito feliz entre os quatro membros do grupo”, havia “lobos famintos” ao seu redor. Os problemas recorrentes de administração chegaram ao ponto de entrarem em crise de novo durante a curta permanência de Ken Friedman, um experiente promotor americano que havia empresariado o Simple Minds. “Enquanto estávamos gravando e concentrados no álbum, tudo

bem”, diz Street. “Mas quando eles começaram a falar de negócios com Ken, além do que estávamos fazendo no estúdio, os pesadelos começaram.”

Strangeways foi terminado no fim de abril de 1987. No fim do mês seguinte, os pesadelos no gerenciamento da banda ao lado de preocupações cada vez maiores com a infraestrutura financeira dos negócios do grupo e as opiniões divergentes de Morrissey e Marr em relação ao futuro dos Smiths levaram ao rompimento (Ver JOHNNY MARR, SEÇÃO V: SEPARAÇÃO DE MORRISSEY E MARR). Quando foi finalmente lançado em setembro, o novo disco dos Smiths havia se tornado o funeral dos Smiths. Os sinos tocaram, as bandeiras ficaram a meio pau, as pessoas tiraram o chapéu e abaixaram a cabeça em sinal de respeito, velas foram acesas, orações feitas e as crianças ficaram assustadas e confusas com a simples menção do nome do grupo. Pelo menos, no SMITHDOM.

Strangeways não teve turnê, foi negada a ele a chance de respirar. Todas as possibilidades abertas por ele – Como as canções seriam ao vivo? O que eles teriam feito depois? O que teriam feito para melhorar, se é que conseguiriam melhorar? – são engolidas por um rio de hipóteses. Apesar das muitas homenagens de Morrissey a Strangeways nos anos seguintes, de afirmar que ele “disse tudo de modo eloquente, perfeitamente no momento certo e, basicamente, fechou a tampa”, o estigma permanece.

Se o álbum tem um erro óbvio – além da universalmente reconhecida como “supérflua” “Death at One’s Elbow” – ele é um detalhe puramente estético. A capa, uma foto em close, bege, do coadjuvante de James DEAN, Richard Davalos, poderia ser boa o bastante para um single, mas é fraca demais para anunciar uma obra do cacife de Strangeways. É uma pena que o astro de capa pretendido não tenha dado permissão para o que teria sido o encarte ideal: um jovem Harvey KEITEL no filme de 1968 *Quem Bate à Minha Porta? (Who’s that Knocking at my Door?)*, com a cabeça levantada para o céu e o grito de um preso histérico.

Deixando de lado a capa inadequada e sua fama cadavérica de epitáfio caprichado, a julgar apenas pela arte do interior, Strangeways é – provável, plausível, concebível, surpreendente e

discutivelmente, talvez, quem sabe – o melhor álbum dos Smiths. “É”, afirmou Morrissey em 1994. “[Eu e Johnny] concordamos totalmente com isso. Dizemos isso com frequência. Ao mesmo tempo. Dormindo. Mas em camas separadas.” [14, 17, 19, 29, 38, 99, 138, 144, 154, 469]

“Street Life” (Bryan Ferry), *Cover* do sucesso do ROXY MUSIC”, Top 10 no Natal de 1973, que Morrissey cantou apenas duas vezes nos shows na Suécia (Karlstad) e Noruega (Oslo) em setembro de 2006. Os arranjos permaneceram fiéis ao glam do Roxy, enquanto as letras de Ferry – desejando que “todo mundo me deixasse em paz” (“everybody would leave me alone”) e rejeitando a educação (“a boa vida nunca é ganha com diplomas”/“the good life’s never won by degrees”) – foram perfeitos para Morrissey. Infelizmente a fria recepção escandinava fez com que ele não pensasse em tocá-la de novo. Referindo-se à apresentação final dela em Oslo, Morrissey admitiu: “Queria que a canção terminasse logo... foi a primeira vez que senti o tempo congelado, e a plateia não tinha ideia do que a canção significava. Eu só a cantaria de novo sob hipnose... e isso é uma promessa.” [244, 567]

Street, Stephen (engenheiro e coprodutor dos Smiths 1984–87, parceiro musical e produtor de Morrissey 1987–89), Tido por Johnny Marr como “totalmente crucial” para o histórico de gravações dos Smiths, a carreira de Stephen Street progrediu em harmonia com o grupo, passando de assistente de som em “HEAVEN KNOWS I’M MISERABLE NOW”, de 1984, a coprodutor de STRANGWAYS, HERE WE COME, de 1987. Como Morrissey disse, “a relação de Stephen com os Smiths como grupo era totalmente harmoniosa e muito natural”.

“Ele sempre foi importante”, complementou Marr. “Éramos cinco na produção dos discos. Ele era mais uma cabeça ali. Stephen era como nós, mas diferente quando importava. Ele sentia que o que fazíamos era muito importante, e tínhamos a mesma idade. Sempre houve um

clima no estúdio com Stephen de que estávamos fazendo as coisas sem adultos por perto. Não havia ninguém agindo como um professor. Mas, tecnicamente, ele era tão bom quanto qualquer pessoa com o dobro de sua idade. Todos aprendemos a fazer discos juntos, mas não teríamos conseguido ser tão ágeis e fazer tão bem o que fizemos se ele não estivesse conosco.”

Ex-baixista da banda londrina de ska Bim, Street começou sua carreira de estúdio na ISLAND RECORDS, trabalhando como engenheiro contratado no estúdio que eles mantinham em um porão em Chiswick, conhecido como Fallout Shelter. Foi ali, em março de 1984, que ele encontrou os Smiths pela primeira vez para a gravação de “Heaven Knows” com John PORTER. Tanto Morrissey quanto Marr ficaram imediatamente impressionados com seu entusiasmo e conhecimento de estúdio. Apesar de eles terem mantido Porter para o single seguinte, “WILLIAM, IT WAS REALLY NOTHING”, no outono de 1984, Street foi abordado pelo chefe da ROUGH TRADE, Geoff Travis, com o convite para ser engenheiro do segundo álbum autoproduzido dos Smiths, MEAT IS MURDER.

Como Marr contou, Street, então com 24 anos, cuidou da música deles com o mesmo zelo juvenil e vontade de aprender, mais do que evidentes no álbum finalizado com o uso divertido de efeitos sonoros e outros detalhes. Uma das características mais marcantes do trabalho de Street nos Smiths era “a reverberação infinita”. Alcançada por meio de métodos antigos e analógicos de gravação em fita, a técnica envolvia acrescentar eco aos sons, e então virar a fita para tocar de trás para a frente. Assim, em vez de a reverberação soar depois do acorde feito, ela crescia antes de modo lento e etéreo. Entre os exemplos, estão a parte final de “THAT JOKE ISN’T FUNNY ANYMORE”, “OSCILLATE WILDLY” e o “Hallo” de abertura de Morrissey em “A RUSH AND A PUSH AND THE LAND IS OURS”.

Depois disso, Street foi o engenheiro preferido dos Smiths na maior parte das gravações em estúdio, com exceção de alguns singles (“PANIC”, “ASK”, “SHOPLIFTERS”) e a “última” deles com Grant Showbiz, em maio de 1987. Seu maior legado deixado à textura sonora dos Smiths foi a introdução de cordas produzidas por sintetizadores e de instrumentos de sopro feitos em um órgão

Emulador, mais notáveis em THE QUEEN IS DEAD e Strangeways. (Ver também HATED SALFORD ENSEMBLE, ORCHESTRAZIA ARDWICK.)

Como o produtor escolhido para a malfadada sessão com Ivor PERRY em agosto de 1987, depois da saída de Marr, Street viu a separação dos Smiths de perto. Ele sempre insistiu em dizer que quando enviou a Morrissey uma fita cassete com ideias para instrumentais naquele mesmo mês, acreditava que o cantor ainda procurava novo material para fazer os lados B dos últimos singles dos Smiths, de Strangeways. Mas, em vez disso, ele passou em um teste, do qual não teve conhecimento prévio, para ser o primeiro parceiro musical de Morrissey em sua carreira solo. "Naquela época, não havia outras pessoas apresentando material", disse Morrissey, posteriormente, "e eu gostei do que Stephen havia feito".

A familiaridade de Street com os métodos de trabalho e de composição de Morrissey e Marr deram a ele uma vantagem considerável, apesar de seu aprendizado ainda ter um longo caminho a percorrer: das muitas canções escritas e gravadas em 1987 no apartamento de Street em Mortlake, em preparação para VIVA HATE, muitas foram rapidamente descartadas (Ver "I DON'T WANT US TO FINISH", "LIFEGUARD ON DUTY", "SAFE WARM LANCASHIRE HOME" e "TREAT ME LIKE A HUMAN BEING"). Ao comparar as diferenças entre Marr e Street, Morrissey disse: "Johnny era um músico muito intenso. Ele tocava de modo interessante e agressivo. Stephen, não. Mas o lado suave de Stephen é algo que considero totalmente precioso". Apesar de, nem de perto, ser um músico tão habilidoso quanto Marr, como compositor, as melodias de Street revelavam um ouvido muito bom para o pop rico e melódico, ainda que com referências intencionais a outros artistas. Como os verbetes deste livro provam, Street frequentemente tinha um plano em mente, fosse ele inspirado por ECHO & THE BUNNYMEN na linha do baixo de "EVERYDAY IS LIKE SUNDAY", "Andy Warhol", de BOWIE em "LITTLE MAN, WHAT NOW?" ou o SPARKS em "SUCH A LITTLE THING MAKES SUCH A BIG DIFFERENCE".

Além das responsabilidades de compositor, produtor e baixista, Street também tinha a tarefa de encontrar músicos adequados, escolhendo, por fim, o guitarrista do Durutti Column, Vini REILLY, e o baterista Andrew PARESI (para conhecer toda a história a respeito do

planejamento, gravações e todos os conflitos de personalidade, ver VIVA HATE). Infelizmente, na época do lançamento do álbum, o relacionamento entre Morrissey e Street já estava desgastado. A principal preocupação de Street eram as "questões de produção" ainda não resolvidas (*royalties*) do disco. Isso levou a uma longa disputa jurídica que pôs fim à parceria deles em 1989, e também encerrou o breve período de permanência de Morrissey com a empresária Gail Colson, que também representava Street.

Nesse ínterim, Street continuou a compor com Morrissey. Grande parte dos melhores trabalhos dele veio depois de Viva Hate com os lados B de "Everyday Is Like Sunday" (incluindo "WILL NEVER MARRY"), e a última sessão deles no fim do ano para os singles "THE LAST OF THE FAMOUS INTERNATIONAL PLAYBOYS" e "INTERESTING DRUG". Mesmo depois do rompimento, Morrissey continuou gravando e lançando material de Street como "OUIJA BOARD, OUIJA BOARD", "AT AMBER" (uma sobra de estúdio remixada) e o lado B de 1991 "JOURNALISTS WHO LIE". Street sempre manteve um diário com seus pensamentos e ideias. Neles, há registro de correspondências pessoais que revelam que apesar do impasse jurídico entre os dois, ele ainda estava disposto a enviar novas canções a Morrissey no fim de julho de 1990.

Devido à natureza da separação dos dois, os comentários posteriores de Morrissey sobre Street nem sempre foram elogiosos, e ele insistia que ao contrário do que as pessoas pensavam, ele "não era totalmente incapaz" de lançar uma carreira solo sem Street "independentemente do que ele possa dizer". Mas, sem dúvida, foi Street quem "salvou" Morrissey em um período crítico de sua carreira e, deixando de lado hipóteses sem importância, é impossível imaginar que sua transição dos Smiths para o estrelato solo pudesse ter sido tão rápida ou bem-sucedida com qualquer outro colaborador.

O grande arrependimento de Street se deve ao fato de eles nunca terem tido a chance de fazer um "segundo álbum adequado", que ele acredita que superaria Viva Hate, com suas falhas reconhecidas. Mas sua contribuição ao repertório de Morrissey fala por si só: "SUEDEHEAD", "Everyday is Like Sunday", "LATE NIGHT, MAUDLIN STREET",

“Will Never Marry”, “THE LAST OF THE FAMOUS INTERNATIONAL PLAYBOYS”. Estas, e possivelmente outras com a assinatura de Street, são as melhores de Morrissey. E assim como Street sempre precisou lidar com a sombra de Marr, todos os futuros parceiros musicais de Morrissey também passaram por isso, seguindo respeitosamente os passos de Street. Como Clive LANGER disse a este autor: “O que Morrissey fez com Stephen Street foi brilhante. Foi difícil manter o nível para quem chegou depois.”

“Analisando o passado, na época eu estava totalmente envolvido com os Smiths e chateado com o ocorrido”, diz Street. “Aprendi a amar Morrissey como um irmão. Ele é um daqueles caras que você conhece e pensa: ‘Nossa! Ele é fantástico!’. Quando as coisas estão indo muito bem daquela maneira, você sente um poder incrível. Eu me considerava muito próximo dele. Fiquei muito triste com o fim daquele capítulo. Mas continuo me orgulhando por tê-lo ajudado a passar por aquela fase inicial pesada e estressante depois da separação dos Smiths. Depois de trabalhar com Morrissey, procurei limpar minha mente e trabalhar com outras coisas.”

Concentrando-se exclusivamente na produção e não mais em compor, Street recebeu prêmios como produtor de álbuns de sucesso do Blur e dos Cranberries. Desde então, ele tem expandido seu histórico estimável de indie pop comercialmente bem-sucedido com base em guitarras trabalhando com diversas outras bandas novas. [17, 19, 38, 39, 71, 138, 208]

“Stretch Out and Wait” (Morrissey/Marr), Lado B de “SHAKESPEARE’S SISTER” (1985). Apesar de a maioria das letras do começo da carreira de Morrissey falarem sobre casos de fracasso sexual e suas experiências negativas na adolescência, “Stretch Out and Wait” foi uma defesa atipicamente positiva da entrega aos impulsos carnis: um momento de intimidade em um conjunto habitacional, com o desejo físico controlado apenas pelo filosofar ansioso de seu parceiro. A ideia da discussão sobre o fim do mundo ocorrer durante o dia ou a noite foi inspirada por uma conversa idêntica entre James DEAN e Sal Mineo no fim de *Rebelde sem Causa*, de 1955. Morrissey também usou a frase “Eskimo blood in

my veins" ("Sangue de esquimó em minhas veias") de "Karen", single de estreia australiano de 1978 dos ex-colegas de ROUGH TRADE The Go-Betweens, enquanto a provocação climática da música à luxúria, "We are here and it is now" ("Estamos aqui e é agora") teve origem em um de seus livros preferidos, *MEN'S LIBERATION*, de Jack Nichols.

Morrissey posteriormente falaria sobre o verso "God, how sex implores you" (Deus, como o sexo lhe implora") em relação a sua própria sexualidade. "Eu sentia que só queria ser eu mesmo, o que estava em um ponto entre este mundo e o próximo, entre este sexo e o próximo sexo", explicou ele. "Mas nada realmente político, nada realmente ameaçador a ninguém na terra e nada muito drástico. Eu só queria ser eu mesmo como indivíduo, sem querer fazer afirmações complexas e estranguladoras."

Com a luz solar do violão de Marr aumentando seu canto sensual, "Stretch Out and Wait" representa os Smiths no momento mais encantador, livre de qualquer subtexto melancólico comum, exceto pelo acorde menor final e longo. Entrevistado no fim de 1986, Morrissey chegou a elogiar a canção como a melhor coisa que ele e Marr tinham escrito juntos até aquele momento. Uma mixagem alternativa com letra diferente na abertura foi lançada mais tarde na coletânea *THE WORLD WON'T LISTEN*, de 1987: a versão original de lado B, um pouquinho só melhor, foi a incluída em *LOUDER THAN BOMBS*. [17, 196, 345, 428, 545]

"Striptease with a Difference" (Morrissey/Langer), Sobra de estúdio das sessões de gravação do álbum *BONA DRAG*, de 1989. O título teve origem em um esquete da série de rádio *Round the Horne*. Com a missão com contratar artistas para um cabaré da BBC, Kenneth Horne visita a agência de talentos Bona Performers e fica tentado quando lhe oferecem o número de Queenie, que faz um "Striptease com uma diferença. Normalmente, ela é a mulher barbada em Blackpool. Ela tem uma barba comprida que desce até os tornozelos. Em vez de tirar a roupa, ela simplesmente faz a barba".

Conforme Morrissey claramente a descreve, ela “é sobre um jogo de cartas no qual o perdedor de cada partida tira uma peça de roupa. E também sobre torcer secretamente para que uma pessoa perca e o fato de manipular o jogo com esse propósito”. A letra também apresenta um uso raro na música pop da expressão informal em inglês, “have a shufti” (“dar uma olhada”). Assim como suas outras produções com Langer e Winstanley, “Striptease with a Difference”, com destaque para o piano, segue a linha do MADNESS, ainda mais do que a parecida “PICCADILLY PALARE”. Com “OH PHONEY”, ela foi cortada quando o álbum original Bona Drag foi suspenso. Quando questionado a respeito de sua existência por um fã em uma entrevista coletiva em 1992, Morrissey respondeu de modo confiante: “Você nunca a escutou, certo?” Depois disso, versões de alta qualidade da música vazaram e surgiram na Internet. [1, 15, 25, 138, 404]

“Such a Little Thing Makes Such a Big Difference” (Morrissey/Street), Lado B de “INTERESTING DRUG” (1989). Por trás da discreta conotação sexual de seu título, “Such A Little Thing” foi uma reflexão abstrata sobre o amor e o ódio, repassando o debate mente X corpo de “STILL ILL” com a mensagem de que a maioria dos seres humanos é comandada pela genitália. A “coisa pequena” (“little thing”) não fica clara, tampouco a natureza do relacionamento de Morrissey com o hooligan teimoso que o ataca “só por cantar”.

Com a orientação de Morrissey, Street fez a melodia como uma homenagem aos SPARKS; de fato, o riff arpejado de teclados segue um padrão muito parecido com o do single de 1974 “Never Turn Your Back on Mother Earth”. Diferentemente do monte de canções de Street que o cantor escolheu a partir de demos instrumentais, “Such a Little Thing” foi escrita no estúdio, o Wool Hall, perto de Bath, no começo de dezembro de 1988, no fim das sessões de “LAST OF THE FAMOUS INTERNATIONAL PLAYBOYS”/“Interesting Drug”. Uma semana antes, Morrissey havia limado várias canções que estavam em progresso, todas possíveis lados B. Precisando

desesperadamente de material de substituição, Street, brifado sobre a ideia de fazer algo no estilo dos Sparks, compôs a música em uma única tarde e, para seu alívio, recebeu a aprovação de Morrissey.

Incluída posteriormente na compilação BONA DRAG, "Such a Little Thing" foi apresentada parcialmente ao vivo em 1992. Era tocada apenas até a metade e, em seguida, emendava com a *cover* do Suede "MY INSATIABLE ONE" ou com "I KNOW IT'S GONNA HAPPEN SOMEDAY"; o medley pode ser conferido em BEETHOVEN WAS DEAF. A canção foi finalmente tocada na íntegra em 2004. [29, 39]

"Subway Train" (Johnny Thunders/David Johansen), *Cover* dos NEW YORK DOLLS feito, parcialmente, por Morrissey em 2004, e incluído no álbum LIVE AT EARLS COURT. A música foi lançada em 1973, no disco de estreia dos Dolls. Era uma homenagem eufórica ao underground de Nova York por meio da antiga canção folk americana "I've Been Working on the Railroad". Ao escrever sobre a faixa em seu livro de 1981 sobre os Dolls, Morrissey elogiou sua "vitalidade preguiçosa" e a metodologia dos Dolls, que "[pegaram] suas experiências diárias e [fizeram delas] o assunto da música". A versão de Morrissey se comparava à que os Smiths fizeram de "(MARIE'S THE NAME) HIS LATEST FLAME", de Elvis PRESLEY, por não ter mais do que cinquenta segundos, uma canção de um verso apresentada na turnê de YOU ARE THE QUARRY como prólogo de "EVERYDAY IS LIKE SUNDAY" (como é possível ver em *WHO PUT THE "M" IN MANCHESTER?*) e mais tarde em "MUNICH AIR DISASTER 1958". Apesar de as frases de abertura a respeito de viver uma vida "amaldiçoada, envenenada e condenada" parecerem a essência de Morrissey, o medley em si nunca foi o mais simples nem mais lógico. A única curiosidade foi um arranjo sutilmente diferente que inteligentemente incorporava o riff de guitarra de Mark NEVIN de "MY LOVE LIFE". [277, 343]

“Suedehead” (Morrissey/Street), Primeiro single da carreira solo de Morrissey (retirado do álbum VIVA HATE). Foi lançado em fevereiro de 1988 e chegou ao 5o lugar da parada britânica.

“Suedehead”, para muitos a melhor música de Morrissey, foi o veículo perfeito para seu renascimento como artista solo. Musicalmente, seu ritmo caloroso foi suficientemente leve para não assustar o público, mas criativo o bastante para sugerir o começo de uma nova parceria próspera com Stephen Street. No que diz respeito aos vocais, ele alongou vogais e sílabas (“Wha-ha-hah-ha-haha-hah-ha-haha-hyyy”) com uma beleza enorme, diferente de tudo que ele havia gravado antes ou que gravou desde então. A letra é luxuriantemente afluente, mas, ainda assim, provocativamente misteriosa, seja no significado do título ou em sua chocante ostentação sexual, “it was a good lay” (“foi uma boa transa”). “Suedehead” foi a criatividade pura de Morrissey e, merecidamente, o maior sucesso de sua carreira até então.

Na época, chegaram a dizer que o título tinha sido inspirado em *Suedehead*, um livro cult de 1971 de Richard Allen (pseudônimo do autor James Moffat). O livro era a continuação do trabalho anterior de Allen, *Skinhead*, e seguia a história do *skinhead* Joe Hawkins (seu cabelo já tinha crescido um pouquinho, deixando uma sensação de veludo ao toque, depois de ele ter raspado a cabeça), um rapaz totalmente racista e “agressor de bichas” que, ao fim do livro, é condenado a quatro anos de cadeia por agredir um negro. “Eu li o livro quando foi publicado e fiquei muito interessado no culto todo a Richard Allen”, disse Morrissey. “Mas, na verdade, simplesmente gosto da palavra ‘suedehead’ (“cabeça de veludo”). De fato, alguns críticos exageraram na conexão com Richard Allen: na verdade, *Suedehead* é uma obra literária bem ruim que nada tem a ver com a música.

Mas pode ser importante lembrar um comentário de Johnny Marr a respeito de um período, na segunda metade da carreira dos Smiths, no qual ele decidiu “comprar uma moto e adotar um corte bem curto estilo suedehead”. “Aquele foi o meu mantra por um tempo”, explica ele. “Preciso cortar o cabelo assim! Eu me lembro de gangues de rapazes com esse corte de cabelo usando jaquetas na minha rua,

quando eu era criança e vivia em Ardwick, no começo dos anos 1970. Então, acho que eu talvez tenha posto essa palavra no vernáculo, mas posso estar errado. Mas foi o que eu fiz, comprei uma moto e raspei a cabeça.”

Isso, claro, aumenta o peso da teoria romântica defendida por alguns de que a canção foi escrita com Marr em mente, possivelmente como um pedido de desculpas por tudo o que havia acontecido durante o rompimento dos Smiths (“I’m so sorry”). Morrissey diria apenas que foi a respeito de “uma pessoa em particular”, e impedindo qualquer análise autobiográfica além daquele ponto, também disse que não tinha um diário. “Faço tantos discos que, de modo peculiar, eles são como um diário pessoal.”

A narrativa central da canção, a respeito de ser perseguido por um ex-namorado, parece inspirada por “The Weakness in me”, uma faixa de 1982 de Joan ARMATRADING, que tem diversos versos parecidos. A controversa expressão “good lay” (“boa transa”) foi propositalmente excluída da letra impressa no encarte para evitar polêmicas. “Foi o único disco na Inglaterra que abriu um espaço muito grande para mim nas rádios”, explicou ele posteriormente. “Então, eu penso, que estranho, se eles soubessem do que se trata a última frase, talvez não a tocassem.” Quando perguntaram a ele quando e onde exatamente o cantor havia passado por experiências tão agradáveis, ele timidamente respondeu que tinha sido tudo inventado. “Só pensei que aquilo poderia divertir alguém que vive em Hartlepool.”

Gravada nos primeiros estágios das sessões de Viva Hate, “Suedehead” marcou o primeiro conflito entre Stephen Street e o guitarrista Vini REILLY quando este se recusou a tocar a passagem de guitarra em oitava média porque era “fácil demais”. Street gravou o trecho sozinho sem problemas, seguindo um trecho parecido de “Seven Seas”, do Echo & The Bunnymen (que também serviu de inspiração para a linha de baixo em “EVERYDAY IS LIKE SUNDAY”).

Morrissey, posteriormente, disse que não tivera a intenção de lançá-la como single, mas que “se deixou levar por uma onda de entusiasmo generalizado”. Lançada apenas nove semanas depois da última música dos Smiths, “LAST NIGHT I DREAMT THAT SOMEBODY LOVED ME”, “Suedehead” entrou nas paradas no vitorioso 6o lugar e chegou

ao 5o na semana seguinte. Seu clipe foi uma homenagem sem qualquer relação a James DEAN, filmado em grande parte na cidade-natal do ator, Fairmount, Indiana. Um prólogo curto filmado em Londres também mostrava uma participação especial do sobrinho de Morrissey, Sam, e também a rápida aparição de um “presente muito lindo” enviado por um fã americano – um tapete de banheiro bordado com a frase “THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT”.

“Suedehead” foi muito importante na época para o sucesso comercial de Morrissey, e décadas depois ainda é especial, uma estrela que continua a brilhar mais forte do que a maioria das outras que entraram depois dela para o firmamento solo de Morrissey. No fim da faixa, enquanto Morrissey improvisa para o horizonte, Street sobrepôs o leve efeito sonoro de uma plateia aos gritos. Isso demonstra a grandeza de seu brilho – uma música de tamanho êxtase que não pode terminar sem dar a si mesma uma salva de palmas. [25, 39, 69, 71, 203, 272, 276, 437]

“Suffer Little Children” (Morrissey/Marr), Do álbum THE SMITHS (1984). Uma das primeiras letras de Morrissey escritas antes da parceria com Marr, “Suffer Little Children” é sua forte homenagem pessoal às vítimas de Ian Brady e Myra Hindley, cuja história foi muito difundida pela biografia romanceada de Emlyn Williams, *BEYOND BELIEF*.

Entre julho de 1963 e outubro de 1965, Brady e Hindley cometeram cinco assassinatos em Manchester e cercanias. As vítimas tinham entre dez e 17 anos, e quatro foram enterradas nos arredores da cidade, na pradaria da região de Saddleworth Moor, por isso eles ficaram conhecidos como MOORS MURDERS (Assassinos da pradaria). Morrissey, nascido em maio de 1959, tinha entre quatro e seis anos na época. “Por acaso, eu vivia numa rua que ficava perto do lugar onde algumas das vítimas tinham sido apanhadas”, explicou ele. “Dentro daquela comunidade, as notícias a respeito dos crimes foram o principal assunto de todas as conversas por vários anos... eu tinha *muita consciência* de *tudo* o que havia ocorrido. Ciente como uma criança que poderia ter sido uma das vítimas.”

Em "Suffer Little Children", ele imagina exatamente isto: ser enterrado na pradaria, e seu fantasma ali, esperando ser encontrado com o das outras vítimas, prometendo assombrar para sempre a consciência maligna de Brady e, principalmente, de Hindley. O título da canção e grande parte da letra foram retirados diretamente do livro *BEYOND BELIEF*, que abordou apenas três assassinatos dos quais o casal foi culpado, cujas vítimas são citadas por Morrissey: "Lesley Ann" (Downey, 10 anos), "John" (Kilbride, 12 anos) e "Edward" (Evans, 17 anos). Em 1986, quatro anos depois de Morrissey escrever a canção, Brady e Hindley confessaram mais dois assassinatos, o de Pauline Reade, de 16 anos, e de Keith Bennett, de 12. Os restos mortais de Reade foram localizados na pradaria no ano seguinte, mas os de Bennett nunca foram e provavelmente nunca serão descobertos, um detalhe que agora pesa no refrão de "Suffer Little Children", com a frase "find me" ("encontre-me") com uma aflição de assustar não intencional.

A segunda parceria finalizada com sucesso por Morrissey/Marr foi composta no verão de 1982 durante a mesma sessão de ensaio de "THE HAND THAT ROCKS THE CRADLE". Morrissey havia datilografado a letra para se preparar. "Eu estava sentado no chão, analisando a letra", relembra Marr. "Comecei a tocar uma progressão de acordes, uma melodia na qual eu vinha mexendo havia algumas semanas. De repente, Morrissey perguntou: 'O que é isso? Continue'. Então, enquanto eu via a letra, sem saber como seria a melodia vocal, tive uma boa sensação e me preendi a ela. Eu achei que pareceu apropriado."

Ao envolver palavras tão sérias em um ar contrastantemente tranquilo, "Suffer Little Children" firmou os dois eixos principais na essência da obra da parceria Morrissey/Marr, entremeando os elementos separados de beleza e melancolia em um todo complementar. Uma primeira versão demo gravada no estúdio Decibel, de Manchester, em agosto de 1982, com Simon WOLSTENCROFT na bateria e Marr gravando também o baixo, contou com uma participação especial da misteriosa Annalisa JABLONSKA, que fez a risada exagerada de Hindley, lembrando das vítimas por nome: "Lesley! Edward! John!" Iguamente experimental foi um trecho

musical incluído no fim, que Marr havia gravado anteriormente em casa: um encerramento triste de piano, bem parecido com a "ASLEEP", que viria mais tarde, acompanhado pelo tilintar de uma caixinha de música e o som distante de crianças brincando na rua.

Um remake mais bem acabado durante as sessões de Troy TATE seguiu os mesmos arranjos com seu epílogo de piano. Apenas na terceira tentativa com John PORTER para o futuro disco de estreia esse trecho supérfluo de piano, apesar de regravado, foi retirado da mixagem final. Marr citaria "Suffer Little Children", de Porter, como uma das faixas mais bem-sucedidas do álbum, muito bem arranjada, cantada e vibrando com a atmosfera precisamente certa de horror, intensificada mais uma vez pela enigmática Ms. Jablonska.

Morrissey, mais tarde, admitiria ter previsto a polêmica que a canção provocou na imprensa, mas ficou, mesmo assim, "muito confuso [e] muito irritado". Surpreendentemente, pouco rebuliço foi feito por causa de "Suffer Little Children" antes de setembro de 1984, sete meses depois de seu lançamento no álbum. Nesse ínterim, ela havia aparecido uma segunda vez como lado B do single de maio, "HEAVEN KNOWS I'M MISERABLE NOW". Quando o avô de John Kilbride a escutou na jukebox de um pub, reclamou com a imprensa da região de Manchester. Em razão da história infeliz dos Smiths com os tabloides, que um ano antes criticaram a "canção de sexo com criança" (Ver "HANDSOME DEVIL", "REEL AROUND THE FOUNTAIN"), a relação com Brady e Hindley deu aos mesmos inimigos mais uma oportunidade de reavivar falsas alegações a respeito da perversão da letra e da grande insensibilidade em relação às famílias das vítimas. Nenhuma das acusações era verdadeira, apesar de o *Sun* ter feito a história tomar uma proporção gigantesca, o que fez com que grandes redes de lojas como a Woolworths e a Boots retirassem temporariamente o disco das prateleiras.

"Eu fiquei irritado porque ninguém queria deixar que fizesse qualquer comentário sobre o assunto", explicou Morrissey mais tarde. "Apareceu nos jornais de todo o país: 'Morrissey faz isso' e 'Morrissey fala aquilo' e 'Morrissey acredita...', mas ninguém me perguntou nada. Ninguém sabia no que eu acreditava nem nas

motivações da letra. Esse foi o único elemento estressante. Mas fico feliz porque o disco conseguiu atenção, no fim das contas.”

Uma reportagem oficial em resposta ao escândalo explicou claramente a intenção da música e, em especial, sua frase muito citada, “Manchester, so much to answer for” (“Manchester, tanto pelo que responder”) – escrita “em decorrência de uma grande emoção” por Morrissey, um morador de Manchester que acredita que o crime horrendo que ela descreve não deve ser esquecido, para nunca mais acontecer.

A repercussão negativa na imprensa, no entanto, teve um lado bom que por si só renegou aquela comoção lamentável, ao colocar Morrissey em contato com a mãe de Lesley Ann Downey, Ann, de quem ele ficou amigo imediatamente. “Eu fiquei muito surpreso por ela estar tão arrasada com a morte da filha depois de tanto tempo”, confessou ele. “Ficou claro que aquela mulher estava totalmente destruída.” Ann West e seu marido, Alan, receberam agradecimentos nos créditos do disco seguinte dos Smiths, MEAT IS MURDER. Quase uma década depois da morte de West, em fevereiro de 1999, Morrissey a descreveu como uma “mulher admirável porque não deixou de lutar para manter Brandy e Hindley na prisão, mas ela foi ignorada pelo sistema por ser pobre. Dei a ela £100c, certa vez – não me lembro por quê – mas seus olhos ficaram repletos de lágrimas”.

Quanto aos assassinos em si, apesar de uma campanha sem sentido liderada pelo reformista Lord Longford para que Hindley fosse solta, sua confissão posterior dos assassinatos de Reade e Bennett, em 1986, pôs fim a qualquer vestígio de compreensão por ela que pudesse existir entre o público geral. Hindley fez diversas tentativas malsucedidas de tentar que a câmara dos Lordes reduzisse sua pena, o que foi negado pela justiça, e depois de anos de saúde debilitada, morreu em novembro de 2002 aos 60 anos. Apesar da confissão tardia, nem Hindley nem Brady – ainda preso no Hospital Ashworth de alta segurança na época em que este livro foi escrito – jamais foram condenados pelos assassinatos de Reade e Bennett. É impossível não concordar com o comentário sombrio de Morrissey, de 2004, de que, mais de quatro décadas depois, os

detalhes dos assassinatos “ainda são inacreditáveis”. [10, 13, 17, 27, 52, 129, 139, 217, 262, 275, 320, 395, 463, 568, 574]

Suggs, Ver MADNESS.

suicídio, Morrissey nunca se esquivou de falar nem de cantar sobre o suicídio. Em sua primeira entrevista para a *Sounds*, com os Smiths, em junho de 1983, ele expressou admiração pelos poetas suicidas Stevie Smith e Sylvia Plath. “Smith queria se matar aos nove anos. Isso é maravilhoso. Consigo me identificar com isso. [E] Sylvia Plath, um pouco antes de se matar, demonstrou um senso de humor incrível em *Letters Home*.” Assim como Smith, Morrissey disse ter entendido que “o suicídio era muito atraente e tentador” aos oito anos de idade. “Na verdade, eu pensava em fazer isso. Sempre senti muita admiração por pessoas que levaram vidas trágicas. Eu era totalmente fascinado pelos fracassos.” Muitos anos depois, ele daria muitos detalhes a respeito de uma amiga de 21 anos que havia se matado quando ele tinha apenas 15. “Ela era seis anos mais velha, mas cinco mil anos mais sábia. Tenho certeza de que ela está muito feliz agora, onde está.”

Conforme sua fama aumentou, Morrissey passou a tomar mais cuidado para não fazer apologia ao suicídio ao expressar francamente sua simpatia com as vítimas. “Preciso tomar muito cuidado com o que digo a esse respeito”, admitiu ele. “Mas por ter ficado muito perto dele em diversas ocasiões, consigo admirar quem tem a força para fazer isso. As pessoas que nunca estiveram perto do suicídio não podem achar que entenderão quem esteve, e pensar que ele era ilegal até poucos anos é risível, claro... Para mim, é muito honroso, de certo modo, porque se trata de uma pessoa assumindo o controle total de sua vida e de seu corpo. Se não pensamos a respeito do suicídio, ou não pensamos em cometê-lo, ou se não o analisamos, isso significa que, na verdade, não controlamos nosso destino, nosso corpo nem nosso cérebro. E eu acho que as pessoas que não têm esse senso de controle são muito rasas, indivíduos fracos. Mas não estou dizendo que simplesmente ter controle sobre seu corpo leva ao suicídio.”

Talvez contrariando o cliché de Morrissey como o santo padroeiro dos *condenados*, suas letras suicidas foram muito poucas, e a maioria delas é da época dos Smiths. Sua primeira alusão clara ao suicídio foi com o trecho amargurado "and you want to die" ("e você quer morrer) de "HOW SOON IS NOW?", em 1984, enquanto "RUSHOLME RUFFIANS" e "THAT JOKE ISN'T FUNNY ANYMORE" também têm referências a respeito. Mas apenas com "SHAKESPEARE'S SISTER", de 1985, Morrissey escreveu deliberadamente sua primeira "canção de suicídio". Ele voltaria ao tema com ainda mais compaixão na canção "ASLEEP", do mesmo ano, em "I KNOW IT'S OVER" no desejo de morte do refrão de "THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT". Foram essas, em particular, que a *NME* descreveria como seus "manuais de saída estética", gerando preocupação quando o cantor admitiu que soube entre 1984 e 1986 de seis fãs dos Smiths que haviam se suicidado.

"Os pais e amigos deles me escreveram depois das mortes", revelou. "É algo sobre o que não devia ser tão difícil falar, simplesmente porque se as pessoas estão infelizes e querem morrer, então se matam... não posso me sentir responsável... totalmente. Eu sei que, na maioria dos casos, nesse último período triste das vidas dessas pessoas, pelo menos ter os Smiths foi útil para elas."

"Acho que o suicídio intriga a todos", acrescentou. "E, ainda assim, é uma daquelas coisas que ninguém consegue discutir de modo interessante. As pessoas sempre adotam a mesma postura de 'Oh, que coisa negativa. É uma atitude tão *errada*... Muitas pessoas que eu admiro se suicidaram. Stevie Smith. Sylvia Plath.

James Dean. Marilyn Monroe. Rachel Roberts. São muitas..."⁶⁰

Em 1988, Morrissey ainda falava sobre o suicídio como "uma decisão nobre" após abordar novamente o tema em "UNHAPPY BIRTHDAY", de 1987, e de modo mais ambíguo, em "ANGEL, ANGEL, DOWN WE GO TOGETHER", sua primeira "canção de suicídio" solo. Mas, desde então, a maioria (mas não todas) as menções líricas de suicídio foram feitas em trechos em terceira pessoa sobre personagens, desde "THE TEACHERS ARE AFRAID OF THE PUPILS" e "THE FATHER WHO MUST BE KILLED" a "MAMA LAY SOFTLY ON THE RIVERBED", passando pelo *cover* do sonho suicida de PATTI SMITH, "REDONDO BEACH".

Apenas em 2006 Morrissey iria contradizer suas primeiras confissões dizendo que nunca havia chegado “perceptivelmente” perto de se matar. Mesmo assim, sua descrição do suicídio como “uma forma de arte” sugere, ao mesmo tempo, que o passar do tempo não diminuiu sua compreensão aguda a respeito dos extremos mentais que levam as pessoas ao último recurso humano. [58, 152, 165, 166, 206, 208, 218]

“Swallow on My Neck, A” (Morrissey/Whyte), Lado B de “SUNNY” (1995). Gravada no começo de 1994 na mesma sessão que “MOONRIVER” e originalmente escrita para ser um lado B de “HOLD ON TO YOUR FRIENDS”, “A Swallow on My Neck” refletia a obsessão de Morrissey na época por tatuagens, como pode ser visto na arte de capa de VAUXHALL AND I e em seus singles. “É sobre fazer uma tatuagem no pescoço”, confirmou ele, “o que é uma ideia fantástica e sempre fica ótimo... eu acho que tatuagens no pescoço podem ser muito impressionantes”.

Em cima do toque acústico de Whyte – adejando em uma direção parecida com “CEMETRY GATES”, de Marr – Morrissey se mostra como um “homem simples” (uma referência a Klaus NOMI, ainda que provavelmente inconsciente) que desperdiça seus dias se drogando na companhia de outros caras até ter um momento de despertar homoerótico com o homem que faz nele a tatuagem do título. A andorinha da tatuagem tem muitos sentidos simbólicos, mas é, principalmente, uma tatuagem antiga de marinheiros, que era feita depois de certo número de milhas náuticas no mar. Uma andorinha nas mãos – como foi vista na contracapa de Vauxhall – supostamente indicava “punhos rápidos” e um lutador bem-sucedido, enquanto andorinhas no pescoço também são comuns entre detentos. Apesar de ser um rascunho frívolo de personagem, “A Swallow on my Neck” foi uma das melhores canções de Morrissey de meados dos anos 1990. [4, 5, 40, 422]

“Sunny” (Morrissey/Whyte), 21o single solo de Morrissey, lançado em dezembro de 1995, chegou ao 42o lugar da parada britânica.

Um pedido simples para que um amor volte, "Sunny" deixa o melhor para o verso final, no qual Morrissey revela compreensão e preocupação com uma viciada em heroína, oferecendo uma descrição gráfica de como se droga usando um cinto como torniquete. Inevitavelmente, isso gerou teorias malucas, tentando descobrir até que ponto a letra era autobiográfica e, nesse caso, qual seria a identidade da verdadeira "Sunny" e a natureza de seu relacionamento com Morrissey. Analisada da perspectiva de uma terceira pessoa, "Sunny" também pode ser traduzida como uma "PICCADILLY PALARE" revisitada, com a ênfase agora passada para a posição dos pais ansiosos preocupados com o filho que foge de casa.

Escrita originalmente como parte de um EP com as três faixas do single "BOXERS", "Sunny" foi um bom lado A graças à melodia doce e triste de Whyte e seu forte ritmo em staccato. Infelizmente, ela se tornou vítima de sua agenda incomum de lançamentos que fez com que dois singles de Morrissey em gravadoras concorrentes fossem lançados com poucas semanas de diferença um do outro. Apesar de promover os dois juntos no programa da BBC *Later With Jools Holland*, em novembro de 1995, nem "THE BOY RACER", da RCA, do álbum que trabalhava na época, *SOUTHPAW GRAMMAR*, nem "Sunny", da PARLOPHONE, causaram grande impressão nas paradas. O diretor e amigo de Morrissey James O'Brien posteriormente fez um clipe da música para entrar como extra no disco de 1998 *My EARLY BURGLARY YEARS*, com um casal jovem de classe operária e o melhor amigo deles (usando um boné do WEST HAM United) andando pelo Victoria Park, de Londres. Não se sabe qual relevância essa narrativa teve na inspiração original de Morrissey para "Sunny". [4, 40]

"Sweet And Tender Hooligan" (Morrissey/Marr), Lado B de "SHEILA TAKE A BOW" (1987). Desenvolvendo o tema do crime juvenil anteriormente abordado em "I WANT THE ONE I CAN'T HAVE" e "THE QUEEN IS DEAD", "Sweet and Tender Hooligan" foi o drama Morrissey

sobre um detento condenado por ter matado idosos, que agora pede clemência com a promessa vazia de jamais tornar a fazer aquilo. A letra desdenha tanto dos jurados liberais que são sensibilizados pelos olhos carentes do assassino (“mother-me eyes”) quanto se mostra horrorizada com a violência dos crimes do rapaz, terminando com uma mudança no serviço funerário tradicional ao dizer que “no meio da vida nós estamos em dívida” (“in the midst of life we are in debt”, uma piada comum, atribuída primeiramente à autora americana Ethel Mumford).

Suas descrições brutais foram intensificadas pelo riff punk forte de Marr, chutando todo mundo de seu caminho. “Eu estava me cansando de escutar as pessoas dizendo que nosso rock era suave”, diz Marr. “Até hoje, as pessoas que só falam merda dizem isso, ignorando músicas mais pesadas como ‘The Queen is Dead’. Então, em ‘Sweet and Tender Hooligan’ mais uma vez mostramos às pessoas um exemplo de nosso lado mais pesado.” Uma primeira versão, gravada em maio de 1986 para ser lado B de “PANIC”, foi descartada por ser lenta demais.

Sete meses depois, quando os Smiths foram convidados para gravar o que seria a sessão final com John PEEL, eles tentaram de novo. “Como eu me lembro, nós acertamos na BBC”, diz Marr. “Foi uma daquelas ocasiões nas quais você tem um monte de acordes que sabe que darão certo quando a liga estiver boa, porque depende totalmente da performance e do momento.” Marr também acrescentou uma “referência muito obscura” aos NEW YORK DOLLS na seção final, na qual o solo alto era uma homenagem a Johnny Thunders em “Jet Boy”.

Os Smiths não tiveram a chance de apresentar essa canção em um show, mas Morrissey a escolheu como um bis de tirar o fôlego em sua estreia solo nos palcos em WOLVERHAMPTON, em dezembro de 1988. Essa versão ao vivo foi lançada como lado B para do single do ano seguinte “INTERESTING DRUG”. [17, 19, 29]

“Sweetie-Pie” (Morrissey/Farrell), Lado B de “I JUST WANT TO SEE THE BOY HAPPY” (2006). Compartilhando seu título com um single de 1960 de Eddie Cochran, “Sweetie-Pie” nasceu como uma balada

direta feita para ser incluída em RINGLEADER OF THE TORMENTORS. Por se apaixonar, Morrissey (naturalmente) decide pôr fim à própria vida, uma vez que não consegue atravessar o abismo entre o modo como sente e o modo com que se comporta. Estimulado a cumprir seu destino pela pessoa que chama de "Sweetie-Pie", ele promete estar presente esperando no além-vida, "quando for a sua vez".

Para a confusão do compositor da música, o tecladista Michael Farrell, Morrissey dispensou a mixagem original e se dedicou a mexer nas bases, processadas em meio a uma nuvem de efeitos sonoros e com a maluquice da convidada Kristeen YOUNG, com seus vocais agudos e etéreos de fundo. O resultado foi uma das coisas mais estranhas que Morrissey já lançou, uma canção que cai pelas beiradas do mundo e entra sabe Deus por onde. Apesar de a sabotagem melódica fazer lembrar o destino de "GOLDEN LIGHTS", dos Smiths, "Sweetie-Pie" foi um sucesso maior e, por mais estranha que seja, ainda é uma prova divertida da absurda excentricidade de Morrissey. [259]

Sylvain, Sylvain, Ver NEW YORK DOLLS.

[51.](#) Os Smiths voltaram ao Salford Lads Club em janeiro de 1987, um mês de muita neve, com o fotógrafo Lawrence Watson, para recriar o mesmo retrato. Morrissey voltou de novo no mês de outubro do mesmo ano para a gravação do vídeo de "I Started Something I Couldn't Finish".

[52.](#) O clipe de *Os Incompreendidos*, de 1959, aparece dez minutos depois do início do filme. O aluno de 12 anos, Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud), insulta o cê-dê-efe da sala, um menino chamado Mauricet, cujo nome é pronunciado de modo muito semelhante a "Morrissey". Em tradução livre, Léaud grita: "Seu idiota, Mauricet... você vai ver só, Mauricet!"

[53.](#) Não se sabe se os títulos das canções de Shaw "London" e "Tomorrow" tiveram influência parecida nas de Morrissey ou se são simples coincidência.

[54.](#) É duvidoso que, em novembro de 1986, quando gravou a canção, Morrissey tivesse visto uma transmissão tão rara de Dean completamente. É mais provável que ele possa ter citado a cena exibida em um documentário da TV de 1974, *James Dean Remembered*, apresentado por Peter Lawford.

[55.](#) Uma vez que não há registros que comprovem a existência de um filme de Ellis sendo levada à forca, parece muito mais provável que Morrissey tenha proposto usar clipes de

Diana Dors em *Meu Amor, Minha Ruína*, um filme frequentemente (mas de maneira errônea) tido como uma dramatização da história de Ellis.

[56](#). "THIS CHARMING MAN" nunca fez parte da estreia que Morrissey e Marr imaginaram originalmente. No entanto, sua inclusão como faixa extra na primeira fita lançada no Reino Unido e nas versões em vinil dos Estados Unidos estabeleceram um precedente para seu equivalente moderno em CD, onde a faixa está entre "The Hand that Rocks the Cradle" e "Still Ill".

[57](#). Linder era vegetariana: "Eu não quis comprar um animal morto, por isso usei a carne que seria jogada no lixo da cozinha de um restaurante."

[58](#). A correspondência deste autor com Sterling no começo de 2002 era apenas sobre o punk de Manchester e o Ludus, e não sobre sua relação com Morrissey.

[59](#). Coincidentemente, Charles Hawtrey diz a frase durante o filme *Os Apuros de Cleópatra*. Também já se especulou se o conto *Stop Me if you've Heard It*, de Noël Coward, também teve alguma influência.

[60](#). A lista de ídolos de Morrissey que cometeram suicídio não é tecnicamente correta: apesar de suicida, Stevie Smith morreu em decorrência de um tumor no cérebro; James Dean flertava com a morte, mas morreu em um acidente de carro; e o "suicídio" de Marilyn Monroe ainda está envolto por teorias conspiratórias. De sua lista, apenas Plath, que se asfixiou com monóxido de carbono em 1963, e Roberts, astro de *Tudo Começou no Sábado*, que tomou uma overdose de álcool e barbitúricos em 1980, são suicídios comprovados. Daqueles com verbetes na *Mozipédia*, seus únicos outros "ídolos suicidas" são Jimmy Clitheroe, Patric Doonan, Phil Ochs, Anne Sexton e o astro de *Carry on* Kenneth Williams, sem esquecer de sua breve amizade com o trágico cantor dos Associates, Billy Mackenzie.

t

T.Rex, ver BOLAN, Marc.

“Take me Back to Dear Old Blighty”, Música da Primeira Guerra Mundial apresentada no começo da canção dos Smiths, “THE QUEEN IS DEAD” na voz de Cicely Courtneidge no filme de 1962 *A MULHER QUE PECOU*. Escrita em 1916 por A. J. Mills, Fred Godfrey e Bennett Scott, “Take me Back to Dear Old Blighty” era uma canção de *music-hall* bem humorada típica da época, destinada a animar as tropas que sentiam saudade de casa e dos entes queridos que tinham deixado para trás. A canção completa continha quatro partes, cada uma delas dedicada a uma categoria militar diferente lutando “na França”, mas sonhando com “Blighty” (gíria militar para Grã-Bretanha). Apenas metade do refrão principal é ouvida em “The Queen is Dead”:

*Take me back to dear old Blighty!
Put me on the train for London town!
Take me over there,
Drop me anywhere,
Liverpool, Leeds or Birmingham, well, I don't care!
I should like to see [my best girl] ...*

*Leve-me de volta à minha amada Grã-Bretanha!
Coloque-me no trem para a cidade de Londres!
Leve-me para lá,
Jogue-me em qualquer lugar,
Liverpool, Leeds ou Birmingham, sei lá!
Gostaria de ver [minha garota]...*

O refrão continua com o narrador cheio de saudades de sua amada, concluindo “Blighty is the place for me!” (“A Grã-Bretanha é

o meu lugar!”). Sua popularidade deu origem a incontáveis versões gravadas durante e depois da Primeira Guerra Mundial. Entre as mais interessantes, está a da estrela do music hall Florrie Forde, de 1916, que mudou o refrão e incluiu a cidade natal dos Smiths (“Birmingham, Leeds or Manchester, well, I don’t care!”). “Take me Back to Dear old Blighty” também pode ser ouvida no começo da estreia de David Lean como diretor, no filme de 1944 *This Happy Breed*, escrito por Noël COWARD e com John MILLS, um dos atores preferidos de Morrissey.

No último show deles na Brixton Academy de Londres, no dia 12 de dezembro de 1986, os Smiths usaram o clipe completo de Courtneidge cantando o primeiro verso e dois refrões como música de entrada no lugar do tema de sempre de PROKOFIEV. [519]

Tams, The, Ver “BE YOUNG, BE FOOLISH, BE HAPPY”.

Tate, Troy (produtor dos Smiths, 1983), Um importante capítulo na carreira de estúdio dos Smiths foi sua primeira tentativa de gravar seu álbum de estreia no verão de 1983 com o produtor Troy Tate.

Ex-guitarrista do The Teardrop Explodes, em carreira solo como cantor e compositor, Tate havia assinado um contrato com a ROUGH TRADE no começo de 1983 e lançou o single autoproduzido “Love Is ...”. Foi ideia do chefe do selo, Geoff Travis, reunir os Smiths com Tate quando eles fecharam o contrato logo depois. Como Morrissey explicou naquele mês de junho, “A Rough Trade nos uniu e tem sido um encontro mágico”.

De meados de julho ao começo de agosto, os Smiths passaram mais de um mês com Tate no estúdio Elephant, em Wapping, Londres, gravando o que teria sido o primeiro álbum, com o título provisório de *The Hand that Rocks the Cradle*. Com exceção da descartada “A MATTER OF OPINION” e do *cover* dos Cookies “I WANT A BOY FOR MY BIRTHDAY”, o grupo gravou todas as canções que eles tinham ensaiado muito ou tocado ao vivo, um total de 14 originais de Morrissey/Marr.

Com exceção de “JEANE”, reservada para um lado B, as masters de estúdio sobreviventes sugerem que as 13 restantes teriam envolvido

a ordem completa: "THE HAND THAT ROCKS THE CRADLE", "YOU'VE GOT EVERYTHING NOW", "THESE THINGS TAKE TIME", "WHAT DIFFERENCE DOES IT MAKE?", "REEL AROUND THE FOUNTAIN", "HAND IN GLOVE", "HANDSOME DEVIL", "WONDERFUL WOMAN", "I DON'T OWE YOU ANYTHING", "SUFFER LITTLE CHILDREN", "MISERABLE LIE", "ACCEPT YOURSELF" E "PRETTY GIRLS MAKE GRAVES".

Em contraste com o capricho e eventuais restrições do álbum de estreia regravado com John PORTER, a versão de Tate é crua e direta. Capta o espírito autêntico dos Smiths apenas doze meses depois de Marr ter batido à porta de Morrissey. Existem diferenças notáveis em arranjos e outros efeitos sonoros que distinguem a maior parte das faixas: em "The Hand that Rocks the Cradle", ouvimos o riff de guitarra linear de Marr; "These Things Take Time" é anunciada por uma introdução reverberante de bateria; "What Difference Does it Make?" acrescenta curvas de feedback e harmonias em falsete; "Reel Around the Fountain" podia bem ser a gravação definitiva, provocando com uma introdução efervescente de guitarra, cantada com intensidade à la Byron; "Hand in Glove" tem uma introdução picotada com vocal e gaita repletos de reverberação; "Suffer Little Children" é mais seca e comprida, contando com o epílogo original de Marr ao piano; e "Pretty Girls Make Graves" tem um ritmo muito mais folk por conta da convidada Virginia Astley.

Assim que o álbum foi finalizado, Morrissey informou ao *Melody Maker* que o disco estava perfeito. "Fizemos tudo certo e vocês verão". Infelizmente, seu entusiasmo diminuiu consideravelmente nas semanas seguintes, pois surgiram dúvidas a respeito da qualidade da produção de Tate que começaram a correr pela Rough Trade. Analisando o passado, Andy Rourke é filosófico ao sugerir que Tate foi usado como bode expiatório para a falta de experiência da banda: "Eu acho que Johnny e Morrissey queriam fazer um álbum com um som incrível que não éramos capazes de fazer." Outras pessoas especularam que o destino do álbum de Tate fazia parte de um esquema maquiavélico da parte de Morrissey, motivado pela inveja que ele sentia da proximidade de Tate com Marr. Rourke, Joyce e o empresário Joe Moss concordam que há certa verdade nisso. Igualmente reveladora é a frase de Marr na revista *Sounds*, de

que “aquilo era tão importante [para o Tate]... eu me senti muito mal... especialmente porque eu havia me tornado um grande amigo dele. Mas foi uma época esquisita para nós”.

Por algum motivo, Geoff Travis decidiu pedir uma segunda opinião a John Porter. Como temia, Porter concordou que o disco de Tate “estava fora de tom e de tempo”, e ofereceu uma regravação desde o começo.

Só restam hipóteses a respeito de como seria a carreira dos Smiths se a estreia tivesse sido com a produção de Tate no lugar da de Porter. Mas, de modo direto, a diferença entre os discos de Tate e de Porter é a que existe entre (os até então mutuamente exclusivos) mundos indie e pop. Por mais calorosas e emocionantes que pareçam, as gravações de Tate não tinham os detalhes necessários que as músicas precisavam para entrar como um Cavalo de Troia na onda dos anos 1980, apesar de captarem a essência dos Smiths com uma naturalidade impressionante que Porter nunca conseguiu alcançar.

Tate ficou arrasado com a decisão e mal conseguiu falar sobre os Smiths em público de novo. Em entrevista para a *NME*, em 1984, ele foi sucinto: “Decepção não é uma palavra forte o bastante para definir.” Em agosto do mesmo ano, Morrissey acenou com uma trégua tardia. Convidado para ser crítico de singles no *Melody Maker*, elogiou o mais recente trabalho solo de Tate, “Thomas”, dizendo que era “o melhor disco que ele já fez... deve fazer muito sucesso se houver justiça. Mas, sabemos que a justiça raramente é feita”. E realmente não foi feita. Depois de trabalhar com os Smiths, Tate fez apenas dois álbuns solo, *Ticket to the Dark* (1984) e *Liberty* (1985), e saiu do mercado da música.

O único consolo para Tate foi “Jeane”, lançada como lado B do segundo single do grupo, conforme o planejado. Sua gravação distintamente diferente de “Pretty Girls Make Graves” também foi lançada depois da separação no verso de “I STARTED SOMETHING I COULDN’T FINISH”, de outubro de 1987. O álbum completo produzido por Tate está amplamente disponível em versões piratas amadoras com diversos níveis de qualidade e mixagens, e nem todas fazem justiça à original. [12, 13, 17, 27, 102, 164, 185, 402, 406]

Taylor, Woodie (baterista de Morrissey 1993–94), Outro veterano do cenário de revival do rockabilly britânico, Malcolm James “Woodie” Taylor passou os anos 1980 tocando bateria para diversos grupos de rockabilly/psychobilly, principalmente o The Meteors, além do The Escalators e do The Tall Boys. Amigo de Boz BOORER, ele foi recrutado para substituir Spencer COBRIN na gravação de VAUXHALL AND I no verão de 1993; no mesmo ano, Taylor se uniu ao grupo de rockabilly de Boorer e sua esposa, o The Shillelagh Sisters, para uma turnê no Japão.

No começo de 1994, Morrissey decidiu trazer Cobrin de volta para a gravação de alguns lados B (“MOONRIVER” e “A SWALLOW ON MY NECK”), mas seu retorno foi breve. Taylor se viu de volta ao trabalho como baterista na sessão “BOXERS”/“SUNNY” no outono de 1994, e também estava presente no malfadado período no estúdio Miraval, na França, onde um primeiro rascunho de SOUTHPAW GRAMMAR foi gravado e depois descartado. Este seria o último trabalho de Taylor com Morrissey.

No começo de 1995, Cobrin foi recontratado para a turnê iminente do cantor pelo Reino Unido, e permaneceu na banda nos dois álbuns seguintes. “Morrissey preferia Woodie no estúdio, mas Spencer para o trabalho ao vivo”, afirma o baixista Jonny BRIDGWOOD. “Mas, então, ele decidiu que queria Spencer de volta. Woodie foi perfeito para Vauxhall, porque era melhor tecnicamente falando e mais sutil. Spencer era um baterista muito mais intenso, por isso fez sentido usá-lo em Southpaw Grammar.”

Dois anos depois de sua saída da banda, Taylor leiloou o kit que usou em todas as gravações de Morrissey. Após abandonar o apelido de Woodie e adotar o nome M. J. Taylor, ele continua a tocar bateria, também é um engenheiro e produtor respeitado e compõe e grava com seu próprio grupo, o Comet Gain. [4, 36, 40]

“Teachers are Afraid of the Pupils, The” (Morrissey/Boorer), Do álbum SOUTHPAW GRAMMAR (1995). A faixa épica de abertura do quinto disco solo de Morrissey foi o oposto de “THE HEADMASTER RITUAL”, dos

Smiths, uma tragédia de vingança na qual o medo, a humilhação e a tristeza da sala de aula são sentidos pelo professor, que é a vítima.

Nos anos 1990, o castigo físico brutal ainda aplicado pelas escolas nos anos 1970 quando Morrissey era estudante, já tinha sido proibido. Sem os antigos recursos disciplinares, o professor moderno ficava exposto a todos os tipos de abuso (“mucus on your collar”/ “meleca no seu colarinho”) com os quais ele não conseguia lidar. Morrissey destaca o impasse com a ameaça dos pais: “Digam algo errado a nossos filhos... vamos pegar vocês” (“Say the wrong word to our children ...we’ll have you”). Apesar de ser um retrato claro do colapso nervoso da classe trabalhadora, seu cântico climático de “morrer seria um alívio” (“to be finished would be a relief”) teve um sentido mais profundo. “Existem dois níveis de interpretação”, explicou Morrissey. “O verso no contexto da canção, esses professores que têm medo dos alunos e que sonham em fugir, e uma ideia mais íntima, mais pessoal a respeito da minha vida e da minha carreira. Partir seria um alívio, sim. Deixar de sentir toda essa pressão.”⁶¹

Com pouco mais de 11 minutos, “The Teachers are Afraid of the Pupils” é a gravação mais longa de sua carreira até hoje. “Morrissey costuma determinar a duração das músicas arbitrariamente”, diz o engenheiro de som Danton Supple. “Nós costumávamos dizer para ele: ‘Quanto tempo esta deve durar?’ e ele dizia, sem pensar: ‘Onze minutos e 15.’ Steve [LILLYWHITE] levava o que ele dizia ao pé da letra e nós trabalhávamos por esse tempo. Foi a mesma coisa com a faixa ‘SOUTHPAW’. Não havia motivo para ela ser tão longa, mas pelo menos ‘Teachers’ tinha o drama para ocupar aquele momento.” Supple também diz que “Teachers” trouxe à tona o que ele descreve como “uma tensão leve” entre os guitarristas e parceiros musicais de Morrissey Boorer e Alain WHYTE. “Estávamos provocando Alain a respeito de ‘Teachers’, de Boz, perguntando: ‘Você sabia que os *royalties* das canções estão relacionados a sua duração?’. Ele deve ter acreditado, porque foi a partir de então que Alain começou a aparecer com demos de cerca de quinze minutos de duração.”

A base acompanhava muito bem a demo de Boorer, uma descida espiralada rumo ao inferno preparada por uma amostra da abertura

da Sinfonia no 5 em D menor do compositor russo do século XX Dmitri Shostakovich. De acordo com Jonny BRIDGWOOD, Boorer havia experimentado diversos samples clássicos durante aquele período, e gravou uma outra demo instrumental com um trabalho diferente de orquestra durante as sessões preliminares do Southpaw Grammar nos estúdios Miraval, na França. Foi enfiado na mixagem, perto do fim, um sample de *Eight O'Clock Walk*, um filme B de 1954 com Richard Attenborough como taxista em Londres, acusado injustamente de matar uma jovem; o trecho, retirado do começo do filme, é de um aluno recitando um poema a respeito da primavera "um pouco mais lento", explicou Morrissey, "para fazer com que ele parecesse triste e cansado, como todas as crianças deveriam estar".

Uma ferida aberta de grunge orquestral, "The Teachers are Afraid of the Pupils" é até hoje um dos trabalhos mais impressionantes e ambiciosos de Morrissey. [4, 5, 40, 84, 236, 499]

"Teenage Dad On His Estate" (Morrissey/Whyte), Lado B de "FIRST OF THE GANG TO DIE" (2004). Um comentário divertido a respeito da inveja que sentem os desprovidos da liberdade daqueles que a possuem. "Teenage Dad on his Estate" mostra Morrissey provocando o provedor de classe média típico; aqueles que casaram por obrigação, estão presos em um emprego que lhes destrói o espírito e ainda são torturados por saberem que os pais adolescentes de classe média que lutam para se livrar da metadona estão, de certa forma, rindo por último e rindo melhor. "Teenage Dad" em si fazia lembrar a música "THE BOY RACER" com suas "voltas" ("runaround") num carro Jensen Interceptor, e o toque sócio-político da canção atacava a mesma mentalidade *Daily Mail* satirizada em "THE SLUM MUMS", do mesmo período. A melodia de Whyte é parecida com a base que aumenta e abaixa em "YOU KNOW I COULDN'T LAST", evocando, em alguns momentos, a emoção melódica da anterior, "THE EDGES ARE NO LONGER PARALLEL". Outra concorrente de valor a figurar em YOU ARE THE QUARRY que ficou pelo caminho.

"That Joke Isn't Funny Anymore" (Morrissey/Marr), Oitavo single dos Smiths (retirado do álbum MEAT IS MURDER), lançado em

julho de 1985, chegou ao 49o lugar da parada britânica. Quando o carro estaciona no início da canção, com uma cuidadosa descrição dos bancos de couro, "That Joke isn't Funny Anymore" imediatamente lembrou o clima de flerte da anterior "THIS CHARMING MAN". Apesar de haver clara alusão ao sexo na metáfora de "drove the point home" ("deixei claro minhas intenções") e da alegria que isso proporciona, o tom geral é muito mais grave conforme, dessa vez, Morrissey aborda sem perdão as complexidades da vida. Para seu *cri de coeur* final, ele adaptou uma frase do filme de 1935, *A Mulher que soube Amar*, no qual Fred Stone diz a Katharine Hepburn, "Já vi isso acontecer na vida de outras pessoas e agora está acontecendo na nossa" ("I've seen this happen in other people's lives and now it's happening in ours").

Como Morrissey explicou, a origem da canção foi seu relacionamento com a imprensa. "Quando eu escrevi a letra", disse ele. "Eu estava totalmente cansado das mesmas perguntas de sempre... essa guerra de caprichos, de gente querendo me derrubar para provar sua inteligência e que eu era uma farsa." Em 1998, o jornalista Dave Simpson foi o primeiro a sugerir que poderia ser algo muito mais específico. "Fortes boatos sugerem uma 'amizade íntima' com um jornalista entre 1984-85", escreveu Simpson, "e que essa pessoa foi o sujeito de 'That Joke Isn't Funny Anymore'. Hoje em dia, essa pessoa se recusa totalmente a falar sobre Morrissey".

É a faixa principal do segundo álbum, e Marr a descreveria posteriormente como "uma progressão nova e importante em nossa beleza sombria". Havia, de fato, grandeza e uma elegância ousada em sua melodia lenta de valsa e em sua duração: pouco menos de cinco minutos com um falso *fade-out* sugerido pelo engenheiro de som Stephen STREET, parecido com o de "Suspicious Minds", de Elvis PRESLEY. Mas, como diz Marr, também havia uma tristeza perceptível no ar, um tremor de presságio, de perigo iminente, de algo ruim prestes a acontecer; uma canção com água salgada demais nos pulmões buscando subir à superfície para seu último suspiro. Quando ela termina, os gemidos intensos de Morrissey e as linhas fortes da guitarra de Marr reverberam juntos, o clangor inconfundível do campanário da melancolia humana.

Apesar de ser uma das obras-primas mais óbvias dos Smiths, ela não teve muito sucesso quando foi lançada como single, em parte devido à discografia irregular da banda. Só cinco meses depois do lançamento de *Meat is Murder* a Rough Trade finalmente decidiu resolver o problema da falta de um single retirado do álbum. O fato de Morrissey ter escolhido "That Joke" foi uma surpresa para Marr. "Eu não esperava por isso", diz, "mas fiquei orgulhoso por ele ter feito essa escolha. Pessoalmente, queria que ela entrasse na parada porque adorava a música e achava que podia ser o nosso single mais especial. Um tipo de 'All I See is you', de Dusty Springfield, mas com nossa abordagem estranha. Então, alimentei aquela ambição por cerca de dois dias e então a ficha caiu. Por que eles tocariam aquela canção durante o dia na Radio 1?"

Hoje, pensando bem, o fracasso do single já devia ser esperado. Em julho de 1985, a música não era mais novidade. Pior ainda: este foi o primeiro single dos Smiths que não tinha lados B novos e exclusivos, mas quatro faixas ao vivo que já tinham sido transmitidas na Radio 1. Marr percebeu esse descuido: "Foi quando eu me dei conta de que as pessoas não iam simplesmente comprar tudo por causa do lance das flores." O single de sete polegadas também encurtou seu carro-chefe numa tentativa fraca de torná-lo melhor para o rádio (como podemos conferir em *THE WORLD WON'T LISTEN*). Sem promoção e depois da famosa recusa de Morrissey de fazer um playback no programa *Wogan*, no horário nobre da BBC (sem qualquer explicação, ele não foi), "That Joke Isn't Funny Anymore" foi o único single dos Smiths, além de "HAND IN GLOVE", a não entrar no Top 40 britânico. [17, 18, 38, 129, 221, 267, 426, 482]

"That's Entertainment" (Paul Weller), Lado B de "SING YOUR LIFE" (1991). Morrissey fez uma escolha de *cover* surpreendente para a época. "That's Entertainment" foi gravada originalmente pelo The Jam, o maior e mais importante grupo de rock britânico antes dos Smiths. Nas palavras de Morrissey, o trio de Woking "fazia parte da pequena árvore genealógica britânica que alguém deveria documentar: The Small Faces, Kinks, The Who, David BOWIE no começo, The Jam. Bem, é isso. E eu. E talvez também o MADNESS".

Ela foi lançada em 1980 no álbum *Sound Affects*, do The Jam, mas só saiu como single na Europa, fora do Reino Unido, e mesmo assim chegou ao 21o lugar na parada britânica apenas com as cópias importadas. Recebeu seu nome por causa do título original do documentário de 1974 com uma compilação de destaques de musicais de Hollywood, da MGM, *Era uma vez em Hollywood (That's Entertainment)*. Paul Weller afirma ter escrito a letra em dez minutos em seu apartamento em Pimlico depois de uma noite no bar, uma onda de consciência e sons e imagens aleatórias. "A original é um clássico, e Paul Weller é, quando quer ser, um gênio", disse Morrissey.

Em vez de copiar a versão do The Jam, Morrissey desconstruiu "That's Entertainment", suavizando suas arestas em uma balada acústica reflexiva com um ruído alto e agudo de trem no fim. "Eu quis deixá-la diferente da original", explicou ele, "mas talvez não devesse ter feito isso". Gravada no fim das sessões de KILL UNCLE, contou com backing vocal de Cathal SMYTH, do Madness. "Não sei por que Morrissey me convidou para cantar nela", diz Smyth. "Acho que ele queria um som mais másculo. Uma coisa em que ele é mesmo muito bom é muito captar o clima iconográfico. É muito esperto e sabe discernir associações."

Quando Morrissey pediu o acréscimo de alguns instrumentos de sopro, o coprodutor Clive LANGER chamou Kate St. John ao Hook End para tocar o corne inglês. "Foi meio embaraçoso porque eu a convidei para entrar, mas Morrissey não queria que ela ficasse para o jantar nem que se sentasse à mesa conosco,"⁶² relembra Langer. O comediante Vic REEVES também esteve presente durante a sessão e recebeu agradecimentos no encarte final do single com seu nome verdadeiro, Jim Moir.

Depois do lançamento, Morrissey considerou o lânguido resultado final como "totalmente sem valor". Nos shows, ele tentou fazer correções com um arranjo punk alucinado e muito diferente (como visto em LIVE IN DALLAS) e continuou a elogiar Weller na imprensa. "Talvez nós, Paul e eu, gravemos um dueto", disse Morrissey, anunciando sua intenção de tocar com Weller no fim de semana do Madstock de agosto de 1992 no Finsbury Park. Weller tomou

consciência disso na preparação para o evento, quando ele e Morrissey ficaram no mesmo hotel (infelizmente, Weller não se lembra da localização exata). Apesar de eles terem se encontrado muitas vezes antes, Morrissey foi muito cuidadoso em sua abordagem. Certa manhã, Weller acordou e encontrou um cartão postal enfiado por baixo da porta de seu quarto. A caligrafia era de Morrissey: "A ideia de dividir um palco com você é sem dúvida alucinante." Quando Weller tentou entrar em contato com ele para responder, soube que Morrissey já havia deixado o hotel.

Apesar de o dueto sem dúvida alucinante não ter ocorrido, o amor de Morrissey pelo The Jam ("um de meus grupos preferidos de todos os tempos") nem por Weller diminuiu. Em 1995, Morrissey chegou a dizer que Weller havia lhe dado o melhor conselho de todos: "Cuidado com a porra das flores." [15, 36, 90, 150, 154, 569]

"That's How People Grow Up" (Morrissey/Boorer), 34o single solo de Morrissey (originalmente incluído na compilação GREATEST HITS, e novamente no álbum YEARS OF REFUSAL), foi lançado em fevereiro de 2008 e chegou ao 14o lugar da parada britânica. Uma canção que "caiu" da cabeça de Morrissey como "uma cascata de pânico", "That's How People Grow Up" foi um resumo cômico dos tombos que ele havia tomado e que o tornaram o homem que é. Seu catálogo de pessimismo foi marcado por uma paródia de si mesmo: a cara torta com queixo pronunciado no trecho "sunlit dreeeeeam", o relato absurdo de ter quebrado a coluna em um acidente de carro ao estilo de "THERE IS A LIGHT" e o uso deliciosamente tolo de "sweetie".

Iniciada pelo canto de sereia à la Klaus NOMI de Kristeen YOUNG, a melodia de Boorer conduzida pelo acordeão tinha um toque sombrio próprio, uma banda de garagem mandada por Jacques Brel para animar uma ala de tuberculosos fracos demais para protestar. O single foi lançado para puxar sua coletânea Greatest Hits, por isso em vez de ter lados B de estúdio, deu espaço a faixas ao vivo, o que pode ter sido o motivo de seu sucesso modesto na parada. Um ano depois, "That's How People Grow Up" reapareceu em Years of Refusal, o que provocou reclamações de alguns setores, mas deu o

devido destaque a uma canção que Morrissey desde então chama de sua gravação solo preferida. [245, 579]

Thatcher, Margaret, Primeira-ministra conservadora britânica (a primeira mulher a chegar ao posto) de 1979 a 1990 cuja ideologia linha-dura de direita, o thatcherismo, gerou forte hostilidade entre os jovens fortemente politizados dos anos 1980.

Thatcher acreditava nas necessidades dos indivíduos acima das necessidades da sociedade. Como ela disse em 1987 no improvável espaço para discussão política da revista *Woman's Own*: "Não existe sociedade." O thatcherismo favorecia os ricos e os empresários enquanto mantinha os pobres e os comuns sob sua mira, destruindo o sindicalismo, privatizando as indústrias do setor público, criando desemprego em massa e apresentando reformas prejudiciais dos benefícios sociais. Salvadora das classes alta e média emergente, Thatcher era vista pela esquerda como uma inimiga das classes trabalhadoras sem privilégios. Assim, ela era inimiga de Morrissey, dos outros Smiths e da maioria do público deles, que também se opunham à sua política pró-nuclear e à introdução polêmica pelo governo da legislação antigay conhecida como Cláusula 28.

O single de estreia dos Smiths, "HAND IN GLOVE", foi lançado durante a campanha da Eleição Geral de 1983 que levou Thatcher ao segundo mandato com uma vitória tranquila. Depois de quatro anos no poder, ela já havia sido atacada mil vezes em músicas, e em textos, por diversos grupos e cantores, dos Specials a Paul Weller e Elvis Costello, mas foi preciso a chegada de Morrissey para pedir publicamente seu assassinato em 1984. "A história toda de Margaret Thatcher é tomada por violência, opressão e horror", disse ele. "Acho que não devemos nos sentar e chorar. Ela é apenas uma pessoa, e pode ser destruída." Ele ainda torcia para que "em algum lugar" existisse um equivalente do assassino de Bobby Kennedy, Sirhan Sirhan, disposto a fazer a mesma coisa com Thatcher. Quando perguntaram a ele como reagiria se um fã dos Smiths atendesse o desejo dele e a matasse em seu nome, Morrissey respondeu: "Obviamente, eu me casaria com essa pessoa."

No dia 12 de outubro de 1984, o desejo de Morrissey quase se tornou realidade quando uma bomba do IRA estourou o Brighton's Grand Hotel, onde Thatcher e a maioria de seu gabinete estavam para a Conferência do Partido Conservador, naquela semana. A bomba matou cinco pessoas: Thatcher não foi uma delas. "O triste do atentado a bomba no Brighton foi que ela escapou ilesa", lamentou Morrissey. "O triste é ela ainda estar viva. Mas eu me sinto relativamente feliz com isso. Acho que pela primeira vez o IRA soube escolher seu alvo." Quando Marr leu os comentários do cantor publicados no *Melody Maker*, telefonou imediatamente para ele para dar os parabéns.

No ano seguinte, Morrissey pensou em chamar o terceiro disco dos Smiths de MARGARET ON THE GUILLOTINE (que acabou virando THE QUEEN IS DEAD), mas deixou o nome para batizar a última faixa de sua estreia solo de 1988, VIVA HATE. Nesse ínterim, Thatcher venceu a terceira eleição, em junho de 1987, e havia dado luz verde para a Cláusula 28, uma emenda na Lei da Administração Local (Local Government Act) que proibia as escolas ou qualquer autoridade local de "intencionalmente promover" a homossexualidade ou a sua "aceitação... como uma relação familiar adequada". Quando Morrissey gravou "Margaret on the Guillotine", era evidente que já tinha aguentado o suficiente.

"Eu considero a síndrome de Thatcher muito estressante e maligna e todas aquelas outras palavras", explicou ele. "Mas acho que há muito pouco que as pessoas possam fazer a respeito. O exemplo mais perfeito, creio eu, é a Cláusula 28. Acho que ela incorpora totalmente a natureza de Thatcher e seu ódio natural... mas protestar, na minha opinião, não faz sentido, porque as pessoas sofrem essa ilusão de que o assunto da Cláusula 28 diz respeito ao povo britânico. Eles não têm poder de decisão nessa questão. Eu acho que essa tem sido a história ao longo de todo o governo Thatcher, por isso não vejo por que deveríamos andar pelo Marble Arch vestindo uma camiseta cor de rosa, carregando livros da [feminista radical] Andrea Dworkin."

"Margaret on the Guillotine" seria uma das canções de protesto mais explícitas durante os 11 anos de Thatcher no governo, e seu

sentimento maldoso – “quando você vai morrer?” (“when will you die?”) – é igualado apenas por “Tramp The Dirt Down”, lançada um ano depois.

De qualquer modo, foi chocante escutar Morrissey expressando algo tão perigosamente próximo de respeito intenso por Thatcher depois que ela foi expulsa do prédio do governo por seu próprio partido, substituída no cargo de primeira-ministra por John Major. “Achei aquilo surpreendentemente pouco inglês e muito estranho”, confessou ele. “Suas políticas, na minha opinião, foram obra do diabo. Eu pensei que ela era pura e intencionalmente cruel. Mas é impossível negar que ela foi um fenômeno, e era impossível não falar sobre ela sem parar. O problema não foi ela ter sido decapitada, mas não ter sido efetivamente substituída. Eu acho que John Major não é primeiro-ministro na cabeça de ninguém. Ele não demonstra presença nenhuma.” Morrissey também admitiu que concordava muito com a posição de Thatcher contra a adoção pelo Reino Unido da moeda única europeia. [71, 90, 122, 135, 153, 203, 204, 208]

“There I’ve Said it Again”, Single de 1959 do cantor de soul americano Sam Cooke, relacionado entre os discos preferidos de Morrissey. Escrita nos anos 1940, por David Mann e Redd Evans, a canção foi o lado B no estilo Johnny Cash “One Hour Ahead of the Posse”, lançada no Reino Unido pelo selo HMV. Uma onírica balada romântica rock’n’roll, “There I’ve Said it Again” mostra Cooke fazendo uma declaração de amor simples e sincera: “I love you/No use to pretend/There! – I’ve said it again” (“Eu amo você/Não há motivo para negar/Pronto! – Eu disse de novo”). A versão de Cooke não foi um sucesso, mas Bobby Vinton posteriormente conseguiria levá-la ao 1o lugar nos Estados Unidos, em janeiro de 1964, antes da invasão britânica liderada pelos BEATLES. Em dezembro daquele mesmo ano, Cooke foi morto a tiros, aos 33 anos, por uma mulher que alegou “legítima defesa” em circunstâncias altamente suspeitas. O interesse de Morrissey por esse single relativamente obscuro de Cooke pode ter sido influência de Johnny Marr, que

citava Cooke como um de seus cantores preferidos no começo dos Smiths. [168, 175]

There is a Light that Never Goes Out (Morrissey/Marr), Do álbum *THE QUEEN IS DEAD* (1986). O hino nacional do SMITHDOM e, para a maioria do público, a maior e mais significativa parceria de Morrissey e Marr. Depois da separação, e ao longo da carreira solo de Morrissey, "There is a Light that Never Goes Out" cresceu e se tornou uma canção muito simbólica, seja em memória do grupo em si ou uma promessa de fé sem limites no ex-vocalista: uma equivalente a "You'll Never Walk Alone".

É, acima de qualquer coisa, uma canção de amor, mas uma canção de amor como nenhuma outra, que consegue ver romantismo sublime em um acidente de carro iminente. Morrissey inverte o tradicional cenário dos "discos de morte" dos anos 1960 como caracterizado pelas músicas das Shangri-Las, histórias de amor jovem interrompido pela direção imprudente. Enquanto o passageiro nervosamente tenta confessar seus desejos mais profundos pelo motorista, a morte deixa de ser uma perspectiva trágica e se torna um clímax alegre unindo Morrissey e seu amor verdadeiro por toda a eternidade. Apesar de toda a morbidez aparente, beirando o absurdo nos desejos de colisão com outro veículo expressados no refrão, "There is a Light" é uma celebração exageradamente emocionada de como é se sentir completamente apaixonado.

O próprio Morrissey iria se referir à letra como "alguém me batendo com um martelo", principalmente nos trechos em que ele pensa em tomar uma atitude em uma "passagem subterrânea escura" ("a darkened underpass"), que ele admitiu "não conseguir escutar porque é muito próximo da realidade".

A interpretação popular e muito romantizada dessa aproximação é que "There is a Light" seja uma canção de amor a Johnny Marr, que sempre andava de carro com o cantor. Quando perguntaram a ele em 2005 se era verdade, Morrissey disse: "Não foi e não é."

“Nunca passo muito tempo pensando naquilo”, disse Marr. “Só depois que a banda se separou é que essas teorias surgiram. Só Morrissey sabe. Quando nós a gravamos, eu não fiquei pensando ‘Nossa, essa é para mim’, nada disso. Se for, legal. Se não for, continua sendo uma ótima canção. Tenho certeza de que existem canções piores escritas sobre mim, então é melhor que haja uma boa. Mas, para deixar registrado, eu não era a única pessoa que costumava dar carona a Morrissey, pode escrever aí.”

Além da óbvia influência autobiográfica, “There is a Light” foi um momento raro no qual Morrissey se baseou nas letras de seu grupo preferido, os NEW YORK DOLLS. Em sua “Lonely Planet Boy”, David Johansen canta “drivin’ in your car” (“dentro de seu carro”) e pergunta “How could you be drivin’ down by my home, when you know I ain’t got one?” (“Como você pode passar de carro pela minha casa sabendo que eu não tenho uma?”). Também é possível que as frases de abertura tenham sido, em parte, inspiradas pelo filme *TUDO COMEÇOU NO SÁBADO*, no qual Shirley Anne Field provoca Albert FINNEY, “Why don’t you take me where it’s lively and there’s plenty of people?” (“Por que não me leva a um lugar cheio de vida e de pessoas?”). Nas primeiras sessões de gravação da música, o título ficava claro com a frase “There is a light *in your eye* and it never goes out” (“Há uma luz *em seu olho* e ela nunca se apaga”), o que traz à mente o trecho “the light of love is in your eyes” (“a luz do amor está em seus olhos”), da “Will you Love me Tomorrow?”, das Shirelles.

Escrita no fim do verão de 1985, Marr lembra muito bem de quando ele tocou a música pela primeira vez para Morrissey durante uma noite bastante proveitosa em termos de composições, na qual eles também produziram “FRANKLY, MR. SHANKLY” e “I KNOW IT’S OVER”.

“Morrissey estava sentado numa mesinha de centro, bem na beirada”, diz Marr. “Eu me sentei com minha guitarra em uma cadeira na frente dele. Ele deixava um walkman da Sony gravando, esperando para ouvir o que eu ia tocar. Então, eu disse: ‘Bem, eu tenho essa aqui’, e comecei a tocar os acordes. Ele simplesmente ficou olhando para mim enquanto eu tocava. Foi como se ele não ousasse falar para não quebrar o feitiço.”

Adaptando a introdução entrecortada do *cover* que os Rolling Stones fizeram de "Hitch Hike", de Marvin Gaye (também utilizada pelo The Velvet Underground em "There she Goes Again"), a melodia de Marr estava na mesma linha que outras composições de tom baixo do mesmo período; os musicólogos que a analisaram em termos de agrupamento de acordes vão ver que "There is a Light" mantém muitas semelhanças com "RUBBER RING" e "BIGMOUTH STRIKES AGAIN".

"Quando a tocamos pela primeira vez, pensei que era a melhor canção que eu já tinha escutado", prossegue Marr. Uma fita de ensaio que sobreviveu comprova o entusiasmo do guitarrista, captado no trecho em que ele diz a Morrissey: "Seu vocal no fim dessa foi *brilhante!*" Numa evolução a partir de experiências anteriores na instrumental "OSCILLATE WILDLY", Marr enfeitou a gravação final com um arranjo orquestral complexo criado em um sintetizador Emulator, creditado no encarte do álbum ao fictício HATED SALFORD ENSEMBLE.

Dentro da ROUGH TRADE, "There is a Light" tornou-se a candidata preferida para o single carro-chefe de The Queen is Dead. Foi Marr sozinho que bateu o pé insistindo que "Bigmouth Strikes Again" fosse lançada em seu lugar. "Eu não fui muito bem visto por *algumas pessoas* por isso", afirma ele. "Mas até hoje eu acho que estava certo. Como fã de discos, eu sempre tenho o lance de achar que todos os meus discos preferidos quase sempre têm uma faixa que deveria ter sido um single. Sempre tivemos isso. 'WELL I WONDER' em MEAT IS MURDER é um caso. 'There is a Light' é exatamente assim. É um marco. A música é o máximo. Não é simplesmente uma faixa comum num álbum. É uma superfaixa maravilhosa e brilhante. Eu reconheci isso logo de cara e não me arrependo da decisão."

O mais interessante a respeito da importância posterior da canção no repertório dos Smiths é o fato de que, na época, apesar de "There is a Light" ser uma canção básica nas últimas turnês de 1986, nunca foi tocada como bis, apenas no meio do shows. É muito importante e algo raro que tenha sido o público dos Smiths e não os próprios músicos que a definiram como *a* canção que representava o grupo. O primeiro indício disso foi a enquete anual que John PEEL

fazia com os ouvintes todo fim de ano, a Festive 50. Os Smiths tiveram seis faixas entre as 12 primeiras, com "There is a Light" em primeiro lugar.

Cinco anos depois da separação, ela foi lançada como single pela WEA para promover a compilação Best II, de 1992, e chegando ao 25o lugar. Em 2001, Marr foi o primeiro a revisitar a canção ao vivo com o cantor do Crowded House, Neil Finn (como pode ser conferido em seu álbum 7 Worlds Collide), mas, inegavelmente, sua fama como música importante tem sido cimentada pelas apresentações de Morrissey em carreira solo. Ao colocá-la em seu setlist de 2002, "There is a Light" causou histeria sem precedentes entre a plateia como um bis de proporções bíblicas. Consequentemente, é o single de maior sucesso de Morrissey até hoje com a versão ao vivo do disco LIVE AT EARLS COURT, de 2005, lançada com duas faixas no lado A, na companhia do *cover* de "REDONDO BEACH", de PATTI SMITH, chegando ao 11o lugar.

Apesar não ter sido citada nem por Morrissey nem por Marr como uma de suas canções preferidas, a aura de predileção do público em torno de "There is a Light that Never Goes out" colocou-a em um pedestal sacrossanto fora do alcance de todo o resto que eles já gravaram. Por esse motivo, ela ainda é, em sentido figurado ou literal, a maior canção de amor composta por Morrissey/Marr. Ou talvez, como Andy Rourke prefere dizer, a "Candle in the Wind" indie". [14, 17, 18, 28, 38, 50,93, 517, 548]

"There Speaks a True Friend" (Morrissey/Whyte), Lado B de "YOU'RE THE ONE FOR ME, FATTY" (1992). Retirando o título do roteiro de um de seus filmes preferidos, *TRÊS MULHERES NA INTIMIDADE* (uma fala da atriz Coral Browne), "There Speaks A True Friend" foi a despedida de Morrissey de um conhecido especial que havia passado por dificuldades para reconhecer seus erros, e que havia se afastado antes de conseguir que o ajudassem a "consertá-los". Uma canção possivelmente confessional e misteriosa, infelizmente, a melodia ruim não teve o vigor de outras produções de Morrissey feitas por Mick RONSON. Apesar de esforços inúteis para dar mais vida a ela com solos de guitarra e um fim estranho e abrupto (ideia de

Morrissey, uma vez que ele não gostava do fim original prolongado), ela continua sendo uma faixa sem importância. [5, 517]

“There’s a Place in Hell for me and my Friends” (Morrissey/Nevin), Do álbum KILL UNCLE (1991). Com um piano simples e atmosférico – uma gravação caseira obtida na demo original de Nevin – e orquestração mínima, Morrissey encerrou seu segundo álbum com essa ode curta e emocionante a sua maldição eterna. “Muitas pessoas comentariam que essa música é sobre a Aids”, disse ele. “Não é, mas consigo entender a relação.” Nos shows, a canção era tocada com um arranjo de guitarra mais pesado (como pode ser conferido no lado B ao vivo de “MY LOVE LIFE”), que destruiu o toque de música de igreja da original. [22, 437]

“These Things Take Time” (Morrissey/Marr), Lado B de “WHAT DIFFERENCE DOES IT MAKE?” (1984). Descrita por Morrissey como uma canção a respeito “das feridas da insatisfação”, “These Things Take Time” foi similar a outras canções do começo dos Smiths por abordar suas experiências sexuais formativas; lembranças de uma iniciação carnal com uma *femme fatale* ao lado de uma linha de trem, sucumbindo ao próprio grito por celibato (através de Julie Andrews em *A Noviça Rebelde*) e lamentando-se por mais um relacionamento fracassado, doce apenas pela lembrança confusa da alegria causada pela embriaguez.

Igualmente típica foi a colagem de frases de suas principais fontes da época: o título surge de *The Lion in Love*, de Shelagh DELANEY, a paráfrase de abertura de “The Battle Hymn of the Republic” provavelmente foi inspirada por *POPCORN VENUS*, de Marjorie Rosen (como citado em *The Year of the Woman*, de 1973), e outra letra foi moldada de acordo com uma frase de *FROM REVERENCE TO RAPE*, de Molly Haskell (“But even then she knew where she had come from and where she belonged”/“Mas mesmo naquele momento ela sabia de onde tinha saído e onde deveria ficar”). Existe até um sinal de James DEAN, que em *Rebelde sem Causa* diz a Natalie Wood: “I know a place where we can go” (“Conheço um lugar aonde podemos ir”).

Escrita no inverno de 1982 e ensaiada com a mesma leva de "JEANE", o protótipo de "WONDERFUL WOMAN", "What do You See in him?" e a canção de vida curta "A MATTER OF OPINION", os primeiros rascunhos eram um pouco mais lentos com os gritos de Morrissey de "I'm saved! I'm saved! You took my hand!". Em seus acordes agressivos mas decorativos e pausas de bateria, a melodia de Marr antecipava a mais intensa "HAND IN GLOVE", que viria posteriormente e iria se tornar "uma constante favorita" de Morrissey. A intenção era que ela fizesse parte do álbum de estreia original produzido por Troy TATE, mas acabou lançada como lado B de um 12 polegadas, como pode ser conferido em LOUDER THAN BOMBS. Uma versão anterior, mais crua, mas considerada melhor, gravada em uma sessão da BBC com David Jensen, em junho de 1983, foi incluída em HATFUL OF HOLLOW. [12, 17, 406, 431, 545]

Thesiger, Ernest, Ver *CASA SINISTRA*, A.

"Third Finger, Left Hand", Lado B do single de 1967 de Martha & The Vandellas "Jimmy Mack", ao qual Morrissey se referiu, certa vez, como "meu disco favorito de todos os tempos". Abençoado pelo toque de Midas do trio de criadores de sucessos da Motown Holland/Dozier/Holland, a melodia era o sonho de casamento de uma garota romântica ("At last my dreams come true/Today he said 'I do'"/"Finalmente meus sonhos se tornaram realidade/Hoje ela disse 'Aceito'").

Apesar dos sentimentos negativos de Morrissey em relação ao casamento, ele disse que a canção tinha o poder místico de "me tirar da mais profunda depressão", e mais tarde a relacionou como um dos "singles favoritos para trilha sonora de cremação". Devido à sua popularidade no circuito de northern soul, o disco foi relançado em agosto de 1970 (ainda com "Jimmy Mack" como lado A, apesar de a maioria preferir "Third Finger, Left Hand", do outro lado) e chegou ao 21o lugar na parada britânica, exatamente como havia ocorrido na primeira vez. [175, 196]

"This Charming Man" (Morrissey/Marr), Segundo single dos Smiths, lançado em novembro de 1983, chegou ao 25o lugar da parada britânica. Astro de capa: Jean MARAIS.

O primeiro exemplo na história do reconhecimento de Morrissey como o letrista de música pop mais original do fim do século XX é a primeira frase de "This Charming Man". A convenção do rock'n'roll dita que um disco de pop clássico deveria começar com "Since my baby left me" ou "Yeah! Yeah! Yeah!" ou "Well I told you once and I told you twice". Morrissey, e apenas Morrissey, pôde desafiar a tradição com sua abertura maravilhosa: "Punctured bicycle" ("Bicicleta com o pneu furado").

Um pneu vazio é o catalisador de uma reflexão bem-humorada a respeito da juventude e da inexperiência do narrador até que um desconhecido "charmoso" oferece carona e isso se torna a oportunidade repleta de erotismo para atravessar o limiar da sexualidade adulta. Deixando de lado essa abertura de flerte, qualquer outra interpretação da narrativa se confundiu com sua repentina sobreposição de imagens aparentemente sem relação e um diálogo que até mesmo Marr teve de admitir ser "confuso". "É apenas uma reunião de versos que foram muito importantes", explicou Morrissey, "e elas simplesmente pareceram se unir perfeitamente dentro de 'This Charming Man'".

Incluída em seu trabalho de costura lírica estava uma frase de um filme de 1972 adaptado de uma peça de Anthony Shaffer, *Jogo Mortal*, estrelando Laurence Olivier e Michael Caine: "A jumped-up pantry boy who doesn't know his place" ("Um jovem servente arrogante que não sabe onde é seu lugar"). "Refere-se a um personagem de rua de pouco caráter", disse o cantor. "Tenho certeza de que existem coisas piores a ser do que um servente arrogante, mas isso parecia ter ritmo na época." Apesar de ele admitir, posteriormente, sua origem em *Jogo Mortal*, o mesmo refrão guarda uma semelhança estranha com a trama de *Loving*, romance de 1945 de Henry Green sobre a vida da criadagem em uma casa irlandesa imponente, envolvendo um menino auxiliar de cozinha e o roubo de um anel.

Menos óbvia talvez seja sua possível relação com a versão do filme de 1961 de Shelagh DELANEY *Um Gosto de Mel*, no qual Rita Tushingham, interpretando Jo, diz aos colegas de classe que ela não pode sair para dançar naquela noite. "I haven't got any clothes to wear for one thing" ("Em primeiro lugar, não tenho o que vestir"). Morrissey ainda insistia em dizer que a letra havia sido tirada de "uma experiência total", explicando "que por anos e anos eu nunca tive um emprego, nem dinheiro. Consequentemente, nunca tive roupas. Descobri que nas raras ocasiões em que eu era convidado para ir a algum lugar, eu me sentava e dizia: 'Meu Deus, não posso ir a esse lugar esta noite porque não tenho roupas, não tenho sapatos.' Então, eu perdia todas aquelas festas ruins. No fundo, acabou sendo bom".

Apesar de ter sido gravada e lançada antes do álbum de estreia deles, na cronologia de composição, "This Charming Man" veio *depois* da maioria das canções de The Smiths, de 1984, exceto "Still Ill". Ela marcou o começo de uma nova fase no repertório de Morrissey/Marr; afastando-se da escuridão nefasta de Manchester do começo da parceria e entrando em território pop mais alegre. Composta em apenas 20 minutos em uma noite no começo de setembro de 1983, na preparação para a segunda sessão de rádio com John PEEL, na BBC, Marr acabou admitindo que sua melodia cristalina foi influenciada por uma sensação saudável de superação sobre Roddy Frame, cantor/compositor de outra banda contratada pela ROUGH TRADE, o Aztec Camera. Ao ouvir o irresistível e animado single de Frame, "Walk out to Winter" de abril de 1983, Marr ficou inspirado a melhorar. Enquanto a guitarra de Frame andava na ponta dos pés, a resposta de Marr foi uma guitarra de arrasar, intensa e cheia de floreios.

Sua criação coincidiu com as falsas acusações do *Sun* a respeito das canções sobre "sexo com crianças" do grupo, que fizeram a Rough Trade desistir de lançar "REEL AROUND THE FOUNTAIN" como o segundo single. "This Charming Man" foi uma substituta caída do céu, imediatamente convencendo o chefe da gravadora, Geoff Travis, na gravação original e mais suave com Peel (como pode ser conferida em HATFUL OF HOLLOW).

A tarefa de transformar a canção em um single de sucesso foi entregue ao produtor John PORTER, cuja ambição e perfeccionismo se equiparavam às de Morrissey e Marr. Uma primeira tentativa no estúdio Matrix, de Londres, não deu certo como se esperava. Travis teve de concordar em financiar uma regravação no estúdio Strawberry, em Manchester, onde eles já tinham feito "HAND IN GLOVE". As duas versões acabaram sendo lançadas no single original de 12 polegadas, mas foi a segunda gravação de "Manchester" a escolhida como o lado A definitivo que, com justiça, foi louvada pela *NME* como "um daqueles momentos em que a consciência vívida e elétrica do poder da música nasce ou se renova".

Porter aumentou o contraste na melodia em estilo Motown da música – a rapidez de Manchester passando por "I Can't Help Myself", do The Four Tops, guiada por bateria forte e baixo presente – também apresentando suas pausas rítmicas cruciais e incentivando Marr a acrescentar todos os overdubs necessários para construir seu Taj Mahal: escondido entre os fogos de artifício estonteantemente harmônicos há o som de talheres derrubados em cima de uma guitarra. Para Marr, a gravação foi igualmente um triunfo para Morrissey, dizendo que era a primeira na qual seu parceiro apareceu como "um verdadeiro e maravilhoso vocalista". Vocal e musicalmente, lírica e melodicamente, "This Charming Man" representou o pop em seu paraíso secreto, provando-se tanto por ser a primeira gravação a levar os Smiths tanto para o Top 30 quanto para dentro das casas das pessoas pelo país por meio do *TOP OF THE POPS*.

Um mês depois do lançamento do single original, a Rough Trade lançou um 12 polegadas remixado pelo DJ nova-iorquino François Kervorkian, com duas versões diferentes, "Vocal" e "Instrumental". Tanto Morrissey quanto Marr criticariam o single de Kervorkian, afirmando se tratar de uma jogada de marketing "contra nossos princípios", apesar de o disco em si ter seus méritos, isolando algumas das técnicas de guitarra mais estranhas de Marr (incluindo a parte dos talheres) e transformando a linha de baixo de arrepiar de Rourke na atração principal. De modo estranho, tendo em vista seus comentários no passado, quando o remix "New York Vocal" foi

escolhido pela Warner para a edição dupla da compilação de 2008 *The Sound of the Smiths*, nem Morrissey nem Marr vetaram sua inclusão.

A força atemporal de "This Charming Man" foi demonstrada em agosto de 1992, quando foi relançada para promover *Best I*, a primeira coletânea póstuma dos Smiths, lançada pela Warner. A música chegou ao 8o lugar, a posição mais alta de um single do grupo até então, também empatando com "THE MORE YOU IGNORE ME" como maior sucesso de Morrissey no Reino Unido durante toda a década de 1990. [12, 13, 17, 18, 27, 229, 270, 315, 419, 446, 551, 554]

"This Is Not Your Country" (Morrissey/Whyte), Lado B de "SATAN REJECTED MY SOUL" (1997). Lançada cinco anos depois das acusações de racismo de 1992 feitas pela *NME* após o show no Madstock, o título de "This is not your Country" pareceu dar ainda mais motivo para polêmica. Duplamente ruim foi o fato de a frase ter sido tirada do roteiro do drama australiano neonazista, *A FORÇA BRANCA*, que na época tinha sido recentemente citado como "seu filme favorito".

Felizmente, "This is not your Country" não foi uma canção sobre racismo. Originalmente intitulada "Belfast", ela abordava discriminação política de outro tipo: os problemas, na época, não resolvidos na Irlanda do Norte e a cobertura feita pela imprensa da Grã-Bretanha. Morrissey descreve uma vida difícil em Belfast com a ocupação do exército britânico, onde bloqueios, arame farpado e soldados armados são elementos comuns do cenário, e então condena a "escória da BBC", a quem ele acusa de não ter consideração pelas vítimas da violência sectária, descartando a situação como "notícia velha."⁶³ Com mais de sete minutos, "This is not your Country" posicionou-se como uma canção épica de Morrissey, mas a melodia sentimental de Whyte, um ponto no meio do caminho entre "Greensleeves" e "Hotel California", pareceu ter uma duração um tanto exagerada.

Acontecimentos subsequentes no processo de paz na Irlanda depois da criação do "Good Friday Agreement", de 1998, podem ter tornado a letra ultrapassada, mas como uma diatribe intensamente

política, "This is not your Country" ainda tem relevância diante da ocupação desnecessária por parte do Exército Britânico de outros territórios estrangeiros. O mais interessante a respeito da canção é que na época foi a última nova faixa de Morrissey a ser lançada em quase sete anos. Assim, pareceu adequado que quando ele voltou em 2004, tenha decidido fazer isso com uma canção que retomava os temas de revolta política republicana e orgulho ancestral, "IRISH BLOOD, ENGLISH HEART". [40, 191, 547]

"This Night Has Opened my Eyes" (Morrissey/Marr), Da coletânea (1984). Inspirado por *Um Gosto de Mel*, de Shelagh DELANEY, Morrissey admitiu abertamente que "This Night Has Opened my Eyes" foi sua tentativa de "colocar a peça toda em palavras". Usando os personagens e os diálogos de Delaney como modelo, a letra de Morrissey é a discussão fria sobre uma gravidez indesejada, imaginando o desespero de uma jovem mãe enquanto ela pensa em abandonar ou até afogar seu bebê. O clima é intensificado pela melodia majestosamente aflitiva de Marr, algo próximo de "Walk On Baby, de Bacharach e David, depois de ser arrastada pelas profundezas lamacentas do canal Salford.

Apesar de a inspiração na obra de Delaney ser grande o suficiente para garantir crédito de um terceiro compositor, o título da canção foi retirado de uma fonte dramática diferente, o filme *LONGA JORNADA NOITE ADENTRO*, de 1962, baseado na peça de Eugene O'Neill, no qual a frase é dita pelo ator Jason Robards. A letra também se baseia na da cantora Janis IAN, usando o trecho "grown man of 25" ("homem adulto de 25 anos") de sua canção de 1974 "Stars", uma das favoritas de Morrissey.

Escrita no começo de setembro de 1983 com uma série de músicas novas para sua quarta sessão de rádio da BBC, devido a uma confusão dos tabloides por conta do suposto conteúdo "pedófilo" de "HANDSOME DEVIL" e "REEL AROUND THE FOUNTAIN", o produtor da sessão, Roger Pusey, expressou sua preocupação com a descrição de abertura da imersão da cabeça de um recém-nascido em um rio. Morrissey precisou tranquilizar o sensível Pusey acerca da intenção honesta da canção para que eles pudessem finalizar a faixa.

Apenas em julho de 1984, os Smiths conseguiram gravar a canção adequadamente com John PORTER como um possível lado B para o lançamento em single de "NOWHERE FAST", o que não ocorreu. Assim, a gravação de Porter foi engavetada enquanto a versão de Pusey na BBC foi disponibilizada na compilação de 1984, Hatful of Hollow. De modo estranho, apesar de ter sido uma música presente nos setlists durante a maior parte de 1984, depois do lançamento em vinil, os Smiths voltaram a tocá-la apenas mais duas vezes em shows, a última delas no show final da carreira da banda na Brixton Academy, no dia 12 de dezembro de 1986. "Havia um senso de solução e de encerramento", afirma Marr, "por isso a tocamos naquela noite. Eu me lembro de quando tomamos a decisão de tocar 'This Night Has Opened my Eyes' sentindo uma sensação forte de consciência de nossa própria história". [17, 19, 206, 526, 544]

Thunders, Johnny, Ver NEW YORK DOLLS.

"To Me You Are A Work Of Art" (Morrissey/Whyte), Do álbum RINGLEADER (2006). Com um título sugestivo da filosofia de Oscar WILDE para os jovens, de que "uma pessoa deve ser uma obra de arte ou usar uma obra de arte", serviu como combustível para as interpretações do conteúdo do disco Ringleader como prova de que Morrissey tinha encontrado "alguém especial", nesse caso alguém capaz de "acalmá-lo". Mas, sendo Morrissey quem é, as coisas nunca são totalmente claras, e o problema é sua incapacidade de retribuir totalmente o amor que recebe, porque não tem um coração a dar. Levando em conta seus melhores momentos poéticos como letrista, a expressão "it makes me puke" ("isso me faz vomitar") como reação ao estado do planeta pareceu um tanto grosseira. Mesmo assim, "To me you are a Work of Art" ficou entre as melhores canções do disco, auxiliada por outro riff simples, mas surpreendente de Alain Whyte, que tinha um pouco do calor desértico de "GANGLORD", composta no mesmo período. [393]

Tobias, Jesse (guitarrista e parceiro musical de Morrissey, 2004–), A mudança mais importante na banda de Morrissey nos anos 2000

foi a chegada acidental do guitarrista texano de origem mexicana Jesse Tobias, chamado depois da drástica saída do parceiro musical de longa data Alain WHYTE, no começo da turnê de 2004 de YOU ARE THE QUARRY. O primeiro substituto de Whyte foi Barrie Cadogan, de Nottinghamshire, que ocupou o lugar do guitarrista em dez apresentações em festivais de verão no Reino Unido e na Europa. Quando a turnê voltou para os Estados Unidos, em meados de julho, Tobias, então com 32 anos, assumiu o posto como substituto permanente de Whyte e com o tempo também conquistaria o status de parceiro musical.

Tobias era um músico de talento que já havia trabalhado com o Red Hot Chili Peppers e com Alanis Morissette. Quando se uniu a Morrissey, estava em processo de divórcio amigável de sua esposa, a cantora e compositora Angie Hart, que também foi sua parceira em uma dupla chamada *Splendid*. O último EP deles juntos, *States of Awake*, de 2004, contou com o multi-instrumentista Michael FARRELL, que a partir daí se tornou o tecladista de turnê de Morrissey e foi a ponte para a contratação de Tobias. Relativamente jovem, bonito, de boa estatura e de etnia mexicana, Tobias logo melhorou a estética dos shows de Morrissey e se firmou como um competente guitarrista de shows.

Com o tempo, Tobias passou a compor e apresentar músicas e desempenhou um importante papel no som e no estilo de RINGLEADER OF THE TORMENTORS, de 2006, assinando cinco das 12 faixas, além de vários lados B. "Pessoal e musicalmente, Jesse causou um grande impacto", disse Morrissey, afirmando que Tobias era seu "novo muso". "[Jesse] tem um sentido muito forte de melodia pop", disse ele, "mas toca de modo muito gutural e profundo. Achei essa fusão da profundidade e da melodia pop encantadora".

As opiniões a respeito da produção da parceria Morrissey/Tobias se dividem entre os que gostam do toque mais agressivo, e os que, como este autor, acreditam que as canções muitas vezes não têm sutileza melódica, e nos piores momentos tomam um rumo desagradavelmente grudento. Claramente, Morrissey pensa e escuta de outra maneira, e seu gosto pela melodia forte de Tobias fica claro com o fato de todos os quatro singles de Ringleader terem sido

parcerias com ele. Talvez por prever exatamente esse tipo de comentário, ele procurou refutar “conclusões venenosas” de que Tobias havia “substituído” Whyte como seu principal parceiro musical. “Quero dizer que isso não é verdade”, disse ele ao TRUE-TO-YOU.NET. “Não houve substituição e existe harmonia entre todos os músicos.”

De qualquer modo, enquanto Tobias ainda precisa provar ser capaz de escrever algo que não seja rock pesado, seu trabalho no disco de 2009 YEARS OF REFUSAL foi muito melhor, principalmente com “ALL YOU NEED IS ME” e “I’M OK BY MYSELF”, suas melhores contribuições até agora. Na época do lançamento do álbum, quando perguntaram a Morrissey sobre Tobias, ele disse: “Eu gostei dele, que se encaixou muito bem. Assim como o restante da banda, Tobias tirou a roupa para o retrato do grupo nu no encarte do vinil de sete polegadas de “I’M THROWING MY ARMS AROUND PARIS”: os fãs interessados em conhecimentos gerais podem gostar de saber que o antigo single da DECCA que cobria a genitália dele parece ser “The Little Bird”, de Marianne FAITHFULL. [93, 116, 242, 461, 480]

“Tomorrow” (Morrissey/Whyte), Do álbum YOUR ARSENAL (1992). Depois de confiar cegamente em “I KNOW IT’S GONNA HAPPEN SOMEDAY”, Morrissey terminou seu terceiro álbum solo de modo tipicamente desconfiado, implorando a um amor não correspondido que o abrace na esperança de apaziguar o sofrimento físico que toma seu corpo apático (“shiftless body”). Apesar de compartilhar um título com um single de 1966 de Sandie SHAW, líricamente, ela tem mais em comum com “Tomorrow Never Comes”, um standard da música country popularizado por Glen Campbell e Elvis PRESLEY, que tem o mesmo verso: “tell me that you love me”. Mas, apesar de toda a angústia aparente, Morrissey mostra uma mudança coquete no fim. “I never said I wanted to ... well, did I?” (“Eu não disse que queria... disse?”).

A música de Whyte segue corajosamente em direção a horizontes mais claros que sabe poder nunca encontrar, uma canção otimista que de repente para, no esforço de escutar o toque de um piano distante se esvaindo. Isto, apesar de muito menos pronunciado, foi um vestígio bem sutil de “ASLEEP”, de Marr, e um encerramento de

piano com ligações com versões antigas de "SUFFER LITTLE CHILDREN". Também merece destaque a linha do baixo forte de Gary DAY, muito parecida com a de "Click Click", faixa de 1980 de um álbum da banda de ska de Birmingham the Beat.

"Tomorrow" foi o final forte que Your Arsenal merecia, e posteriormente foi lançada como single nos Estados Unidos. Seu vídeo continua sendo um dos melhores de Morrissey, que canta para a câmera enquanto passa pelas vielas da velha cidade de Nice, na França, e sua banda caminha atrás dele. Apesar de ter sido a única faixa de Your Arsenal que ficou de fora do álbum ao vivo BEETHOVEN WAS DEAF, "Tomorrow" é uma favorita nos shows, e em 2008 ainda constava do setlist de Morrissey. [5]

"Tony the Pony" (Morrissey/Nevin), Lado B de "OUR FRANK" (1991). Um rascunho curioso de Morrissey a respeito do ciúme entre irmãos e seu impacto no "gullible" ("ingênuo") e "fucked up" ("problemático") Tony do título, a canção foi uma das primeiras candidatas a faixa de KILL UNCLE, até Morrissey ser perturbado por um *déjà vu*. O baterista Andrew PARESI conta que, "ao escutá-la, ele comentou: 'Já ouvi essa antes.' "Ele desistiu dela na hora."

"Tony the Pony" em vez disso foi lançada no 12 polegadas "Our Frank", com a frase "drunker quicker" ("mais bêbado, mais depressa") de sua letra gravada na matriz do vinil. Nos Estados Unidos, a Sire Records a acrescentou ao final de Kill Uncle, supostamente sem a permissão de Morrissey. O riff de baixo forte da melodia seria reciclado por Mark Nevin em "PREGNANT FOR THE LAST TIME". [22, 25]

Top of the Pops, Programa de música pop de meia hora semanal da BBC. Foi lançado em 1o de janeiro de 1964 e era transmitido originalmente de Manchester. Quando se mudou para Londres, entrou em seu apogeu, no começo dos anos 1970, com o advento do glam rock, levando a pompa e a glória de David BOWIE, Marc

BOLAN e o ROXY MUSIC a 15 milhões de telespectadores, entre eles o jovem Morrissey e o ainda mais jovem Marr. Marr, em especial, cita a primeira vez em que ele viu o T. Rex apresentar "Metal Guru" no programa, em 1972, como um momento importante em sua infância: com apenas oito anos, ele ficou tão admirado que depois de assistir ao programa, saiu pedalando sua bicicleta, como em transe após ver Bolan, até escurecer e ele se dar conta de que estava perdido, a quilômetros e quilômetros de casa.

A beleza do *Top of the Pops* era que, bom ou ruim, ele servia como termômetro do gosto do público e da mudança de tendências. Seu conteúdo era totalmente ditado pela parada Top 40 de singles da semana. O punk rock tornou um hábito ridicularizá-lo ou, no caso do The Clash, boicotá-lo completamente. Mas quando tinham a oportunidade de participar, todos, do Magazine de DEVOTO aos COCKNEY REJECTS, aceitavam de bom grado. Em 1980, três anos antes de Morrissey se apresentar pela primeira vez no programa, ele mencionou o *Top of the Pops* como um prazer culposo ao escrever para o amigo de correspondência Robert MACKIE. "Sim, eu assisto, droga."

Para os Smiths, sua estreia no *Top of the Pops*, em novembro de 1983, representou uma transição importante de banda indie e cult de John PEEL para pop stars em nível nacional. Nas primeiras seis visitas ao programa em menos de um ano, Morrissey levou uma série de acessórios estéticos marcantes: flores, um aparelho auditivo e diversos arranjos de plantas caindo do bolso de trás de sua calça – segundo ele, para "dar um pouco de vida ao *Top of the Pops*".

Sempre muito crítico em relação ao programa, no começo dos anos 1990, Morrissey decidiu que "[Ele] acabou em 1985. Eu acho que ele não existe mais.... hoje *nada* me faz assistir ao *Top of the Pops*". A BBC tentou diversas mudanças no formato, para "modernizar" e "reinventar" o programa, que por fim acabou sendo transmitido nas noites de domingo, em 2005, antes de darem fim a seus estertores agonizantes em julho de 2006, depois de 32 anos.

Os Smiths participaram do programa onze vezes, no total: "THIS CHARMING MAN" (novembro de 1983); "WHAT DIFFERENCE DOES IT MAKE?" (janeiro e fevereiro de 1984); "HAND IN GLOVE" com Sandie SHAW (abril

de 1984); "HEAVEN KNOWS I'M MISERABLE NOW" (maio e junho de 1984); o memorável momento de Morrissey rasgando a camisa com a frase "Marry Me" em "WILLIAM, IT WAS REALLY NOTHING" (agosto de 1984); "HOW SOON IS NOW?" (fevereiro de 1985); "THE BOY WITH THE THORN IN HIS SIDE" (outubro de 1985); "SHOPLIFTERS OF THE WORLD UNITE" (fevereiro de 1987); e sua última aparição na televisão, "SHEILA TAKE A BOW" (abril de 1987).

Morrissey também participou do *Top of the Pops* onze vezes em sua carreira solo: sozinho com uma camiseta com a capa de THE QUEEN IS DEAD cantando "EVERYDAY IS LIKE SUNDAY" (junho de 1988); com Rourke, Joyce e GANNON para "THE LAST OF THE FAMOUS INTERNATIONAL PLAYBOYS" (fevereiro de 1989); mais uma vez sozinho para "NOVEMBER SPAWNED A MONSTER" (maio de 1990); com sua nova banda, formada por BOORER e companhia, cantando "PREGNANT FOR THE LAST TIME" (agosto de 1991); "MY LOVE LIFE" (outubro de 1991); "WE HATE IT WHEN OUR FRIENDS BECOME SUCCESSFUL" (maio de 1992); "THE MORE YOU IGNORE ME, THE CLOSER I GET" (março de 1994); "ALMA MATTERS" (agosto de 1997); "ROY'S KEEN" ao vivo (setembro de 1997, mas só transmitida no programa derivado que usava seus arquivos, o *Top of the Pops 2*, em 2003); com a banda toda usando camisetas de JOBRIATH em "IRISH BLOOD, ENGLISH HEART" (maio de 2004); e "FIRST OF THE GANG TO DIE" (julho de 2004). Também merecem ser mencionadas algumas homenagens a Morrissey feitas por outros artistas no *Top of the Pops*.

No mesmo programa de 8 de agosto de 1991 em que ele cantou "Pregnant For The Last Time", houve a participação do Voice of the Beehive com o novo single, "Monsters and Angels". A cantora Tracey Bryn, que fazia playback, tocou de propósito com a parte traseira da guitarra virada para frente de modo que as câmeras pudessem captar o autógrafo de Morrissey em seu verso.

Em novembro de 1991, o Nirvana se apresentou no programa tocando "Smells Like Teen Spirit". Kurt Cobain cantou ao vivo em um registro estranho e baixo, e mais tarde explicou que era sua tentativa de "cantar como Morrissey". Um ano depois, uma homenagem mais facilmente reconhecível foi feita por Evan Dando, que brilhantemente imitou o fraseado de Morrissey quando os The

Lemonheads fizeram seu *cover* de "Mrs. Robinson", de Simon & Garfunkel. [17, 94, 275, 334]

Toys, The, Um dos muitos grupos de garotas dos anos 1960 de que Johnny Marr e Morrissey gostavam no início dos Smiths. Formado no bairro jamaicano de Queens, em Nova York, The Toys eram Barbara Harris, Barbara Parritt e June Monteiro. Seu maior sucesso foi a estreia de 1965, "A Lover's Concerto", pegando emprestada a bela melodia do Minueto em G Maior de Bach para chegar ao 5o lugar no Reino Unido e ao 2o nos Estados Unidos. Certa vez, Morrissey disse que esse era um de seus singles preferidos, citando também sua sucessora mais animada de 1966, "Attack", em sua lista de "singles favoritos para trilha sonora de cremação". Assim como sua antecessora, "Attack" também fazia uma homenagem à música clássica com sua abertura de fanfarra tirada da "Marcha dos soldados de madeira", de Tchaikovsky. [17, 175, 188]

trabalho, Em "YOU'VE GOT EVERYTHING NOW", Morrissey cantou que nunca teve um emprego porque nunca quis. Não é exatamente a verdade, como Morrissey admitiu posteriormente ao se referir a seus "breves espasmos de emprego". Tais espasmos, por mais breves que tenham sido, incluíram trabalhar na lavanderia de um hospital, um pouco em uma loja de discos e, o trabalho mais duradouro, um entediante emprego de funcionário público na área de arrecadação de impostos, em 1979, para economizar dinheiro para visitar parentes nos Estados Unidos. O resto do tempo ele passou desempregado, circunstância que ele descreveu como "a pior doença" que já tivera. Ele se lembrava de ser pressionado pela agência de empregos para candidatar-se a um emprego que exigia que ele "mantivesse os bancos de areia dos canais sem qualquer lixo". Ele disse: "Olhei para a mulher e ri. Ela disse: 'Você se acha bom demais para isso, não é?', e eu levantei e saí."

Sua ética antitrabalho tem sido claramente expressada tanto na música – "STILL ILL", "HEAVEN KNOWS I'M MISERABLE NOW", "FRANKLY, MR. SHANKLY" – quanto nas entrevistas. Em 1983, ele disse que "os empregos reduzem as pessoas à estupidez". Mais de 25 anos depois,

ele ainda estava causando descontentamento moral depois de sua primeira aparição no *The One Show*, da BBC1, em fevereiro de 2009. “Eu era bem feliz por não ter emprego, porque não queria trabalhar”, disse ele, e nesse momento muitos leitores do *Daily Mail* engasgaram de susto. “Eu não queria ter um emprego”, continuou. “Não conseguia pensar em nada que quisesse fazer, por isso concluí que não deveria fazer nada.” Quando perguntaram a ele o que achava de os trabalhadores não braçais estarem sofrendo com o desemprego em meio à recessão econômica, Morrissey recostou-se, cruzou os braços e sugeriu que eles “pintassem ou fizessem algo criativo”. [166, 362, 570, 573, 580]

“Trash” (Sylvain Sylvain/David Johansen), *Cover* dos NEW YORK DOLLS feito por Morrissey em 1991 e incluído no vídeo LIVE IN DALLAS. Primeira faixa do lado B do álbum de estreia dos Dolls em 1973, “Trash” foi uma canção de rock’n’roll que era para ser seu primeiro single nos EUA, mas quando isso rolou, não deixou qualquer marca nas paradas americanas. “‘Trash’... bem, na verdade é sobre lixo (*trash*), de modo geral”, escreveu Morrissey em seu livro de 1981 sobre os Dolls. “O backing vocal imaculado de Sylvain é o destaque, mas David está muito convincente uivando as regras do romance”. Mais de 20 anos depois, Morrissey incluiria a canção em sua compilação de 2003 de diversos artistas, UNDER THE INFLUENCE, relacionando-a em suas notas de encarte com o single de 1964 dos Crystals “All Grown Up” e com o “olhar distante de John GARFIELD no filme de 1940, *Desafio ao Destino*.”

Morrissey apresentou “Trash” na primeira noite de sua turnê solo no National Stadium, em Dublin, no sábado 27 de abril de 1991. Sua decisão de interpretá-la foi motivada pela morte do ex-guitarrista do Dolls, Johnny Thunders, quatro dias antes, em Nova Orleans. No palco em Dublin, Morrissey dedicaria a canção a Thunders “que morreu na terça-feira... esta é para ele”. A versão de Morrissey foi uma homenagem fiel e despudoradamente pesada à original, com pequenas mudanças na letra, principalmente sua recusa em repetir a frase “How do you call your lover boy?” (“Como você chama o seu amante?”), de Johansen, baseada no sucesso de 1957 de Mickey &

Sylvia "Love is Strange". "Trash" foi interpretada regularmente na primeira metade da turnê de 1991 de KILL UNCLE, mas não foi gravada. Sua inclusão no vídeo *Live in Dallas* é seu único lançamento oficial até hoje. [277, 343]

"Treat Me Like A Human Being" (Morrissey/Street), Gravação demo de 1987 de Morrissey e Stephen Street e uma das primeiras candidatas ao repertório de VIVA HATE. Como as outras candidatas "perdidas" do disco, "I DON'T WANT US TO FINISH", "LIFEGUARD ON DUTY" e "SAFE WARM LANCASHIRE HOME", ela foi abandonada quando Morrissey e Street, nas palavras deste, "criaram um material mais forte". A letra não é conhecida, mas o título faz uma sugestão ao refrão de Morrissey em "HOW SOON IS NOW?" e pode, até certo ponto, ter sido referência a uma de suas canções preferidas dos NEW YORK DOLLS que ele interpretaria posteriormente. [39]

Três Máscaras do Destino (Turn the Key Softly), Drama britânico de 1953 citado por Morrissey como um de seus filmes preferidos. O roteiro segue 24 horas na vida de três mulheres soltas da prisão Holloway Prison de Londres: a moça de classe média Monica (a favorita de Morrissey, Yvonne MITCHELL), que assumira a culpa por um roubo cometido pelo namorado; a velha e pobre "Granny" (Kathleen Harrison), ladra contumaz dedicada a seu viralata Johnny; e a terrivelmente volúvel Stella (Joan Collins), uma jovem prostituta que planeja se endireitar casando com um motorista de ônibus. O roteiro mostra todas elas tentando começar de zero, mas sendo perseguidas por velhos conhecidos e retomando antigos hábitos. Filmado em locações em Londres, mostra vistas fantásticas dos anos 1950, e as cenas finais são de derreter o coração das pessoas que gostam de cachorros. [227, 558]

Três Mulheres na Intimidade (Killing of Sister George, The), Drama britânico de 1968 relacionado como um dos filmes preferidos de Morrissey. Adaptado da peça de Frank Marcus, Beryl Reid estrela a "Sister George" ("Irmã George") do título original, a enfermeira de uma novela da BBC ambientada no vilarejo rural de Applehurst

(inspirada na novela de rádio verdadeira da BBC *The Archers*). Longe das câmeras, "George" é uma lésbica alcoólatra e intratável, June Bainbridge, que desconta sua frustração na amante mais jovem, com quem vive, uma aspirante a poeta com o apelido de Childie (Susannah York). Depois de, bêbada, atacar duas freiras em um táxi, Bainbridge se torna paranoica, acreditando que os produtores de *Appelhurst* estão planejando se livrar dela matando a Irmã George na novela. Para piorar seus conflitos, ela teme que uma executiva da BBC, a srta. Croft (Coral Browne), esteja planejando lhe roubar a bela Childie.

Três Mulheres na Intimidade foi uma produção audaciosa para sua época por conter a discussão aberta sobre o lesbianismo, com cenas gravadas no lendário clube Gateway, de Chelsea, na King's Road, usando suas frequentadoras habituais como figuração. O diretor Robert Aldrich, responsável por outros favoritos de Morrissey como *A Morte num Beijo* e *O que Terá Acontecido a Baby Jane?*, pensou em Bette DAVIS para protagonista, mas deixou o papel com Reid, que já havia interpretado a personagem em um teatro londrino e na Broadway. Existe a leve possibilidade de que uma cena do filme, na qual a morte na trama da Irmã George é discutida – "Bang! Collision with a ten-ton truck!" ("Bum! Batida com um caminhão de dez toneladas!") – possa ter tido influência no refrão de "THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT". É mais possível ainda que outra frase do roteiro tenha dado origem ao título do lado B de Morrissey de 1992 "THERE SPEAKS A TRUE FRIEND".

Como curiosidade, a sequência inicial de créditos foi filmada em Hampstead, na área ao redor do pub Holly Bush (o Marquês de Granby no filme), na esquina da antiga casa da artista favorita de Morrissey, Hannah GLUCKSTEIN, e do outro lado da rua onde Terence STAMP sequestra Samantha Eggar em *O Colecionador*; Beryl Reid é vista passando pelo mesmo local, o Mount Vernon Terrace. [184, 227, 517, 561]

"Trouble Loves Me" (Morrissey/Whyte), Do álbum *MALADJUSTED* (1997). A faixa de destaque do disco mais fraco, "Trouble Loves Me" é uma das *grandes* baladas de Morrissey; um pedido de carinho

destruído pelo desejo pelo perigo, perambulando pelas bocas do Soho. O piano de Whyte, já atingido pelo seu próprio iceberg, continua tocando bravamente enquanto as águas congelantes batem em seus pés. A majestade da faixa é sua união perfeita de palavras e música – nunca exagerada quando a frase de Morrissey “can’t-get-you-out-of-my-head” é acentuada pela bateria em stacatto de Cobrin – e a força de seu canto (o modo com que ele prolonga “frow-ning”). Pensando bem, “Trouble Loves me” poderia ter sido o “grande single de balada” de Morrissey, uma mudança bem-vinda do som de guitarras tão característico do mozrock em meados dos anos 1990. No mínimo, ela se destacou do restante de Maladjusted e merecidamente se tornou uma das favoritas dos fãs em shows. Morrissey demonstrou sua predileção pela canção ao trazê-la de volta ao setlist de seus shows em 2006. [4, 5, 40]

true-to-you.net, Website não oficial oficial de Morrissey comandado por sua maior “apóstola”, Julia Riley, de Boston. Com o nome retirado de um trecho de “SPEEDWAY”, o *True to You* começou como fanzine em 1994 e em 2000 chegou à Internet. Apesar de o site mais ativo sobre Morrissey em termos de notícias e de interação entre usuários ainda ser o MORRISSEY-SOLO, de David Tseng, o true-to-you é único por ter recebido a aprovação de Morrissey. Apesar dos diversos domínios registrados oficialmente pelas gravadoras desde seu retorno com o disco de 2004, *YOU ARE THE QUARRY*, Morrissey prefere indicar o true-to-you como seu site principal. Por conta disso, há o contato direto de Riley com seu ídolo, o que permite que ela publique detalhes de novos lançamentos, títulos de álbuns e de canções, datas de shows e outros anúncios especiais antes de qualquer pessoa. Morrissey também usa o true-to-you como um boletim de notícias para abordar certos assuntos conforme sente necessidade e já respondeu diversas perguntas de fãs exclusivamente no site. TONY VISCONTI também faria uma alusão ao site em sua autobiografia *Bowie, Bolan and The Brooklyn Boy*, descrevendo a si mesmo como um “novo fã do true-to-you de Morrissey”.

Como o true-to-you não tem a objetividade do morrissey-solo, Riley já foi acusada por alguns grupos de não passar de uma “ministra da propaganda” do cantor. Mas tal antipatia em relação a Riley é normal, dada sua relação especial com Morrissey, o que criou muita inveja e hostilidade entre outros fãs. Uma moça pequena e discreta, Riley foi a praticamente todos os shows de Morrissey desde 1992.

Depois de passar anos seguindo o cantor pelo mundo à própria custa, e de passar horas em filas para ficar diante do palco todas as noites, comprando presentes para ele e, até, de acordo com um ex-membro da banda, preparando para ele bolinhos vegetarianos e levando à porta do camarim, Riley foi recompensada por sua devoção além dos limites tornando-se sua mascote de shows. Desde 1999, Morrissey com frequência se refere a “Julia” no palco, várias vezes passando o microfone para ela, na primeira fila, para que ela responda suas perguntas e faça comentários sobre o andamento do show. Riley finalmente foi “imortalizada” em disco no CD bônus *Live at the Hollywood Bowl*, que veio na edição limitada de *GREATEST HITS*, de 2008: é ela quem apresenta “I JUST WANT TO SEE THE BOY HAPPY”. [4, 5, 240-245, 389]

Tudo Começou no Sábado (Saturday Night and Sunday Morning), Drama britânico do tipo *kitchen-sink* (de 1960, com Albert FINNEY, relacionado como um dos filmes favoritos de Morrissey. Em uma entrevista em 1984, ele confessou ser “totalmente viciado em *Tudo Começou no Sábado*, do qual nunca vou me cansar. Acho esquisito que eu possa assistir a qualquer cena pela 112ª vez e ainda assim ser pego de surpresa por uma frase que eu havia repetido ao longo do dia. Não consigo expressar a poesia que esse filme tem para mim”.

Adaptado por Alan Sillitoe de seu romance original, ambientado em Nottingham, região de classe trabalhadora, e dirigido por Karel Reisz (Ver também *WE ARE THE LAMBETH BOYS*), conta a história do jovem operário Arthur Seaton (Finney), um “homem lutador”, determinado a não permitir que os bastardos o derrubem. “Estou aqui para me divertir”, diz ele, “e todo o resto é propaganda”. Na

cabeça de Seaton, “se divertir” envolve qualquer coisa, desde concursos de bebida com marinheiros e votar nos comunistas para dar risada a atirar com armas de ar-comprimido nas fofoqueiras do bairro e ter um caso com a esposa de um colega de trabalho, Brenda (Rachel Roberts em um papel supostamente recusado por Diana DORS). Enquanto isso, ele começa a cortejar Doreen (Shirley Anne Field), mas a diversão logo termina quando Brenda fica grávida, e Arthur é obrigado a sofrer as consequências literalmente sangrentas de suas atitudes. O filme ainda é um dos melhores exemplos dos dramas britânicos do tipo *kitchen-sink*, uma descrição crível da vida da classe trabalhadora do Norte e um lembrete da época pré-legalização do aborto; Brenda é forçada a “entrar em uma banheira de água quente e a beber meio litro de gin em um esforço inútil para interromper sua gravidez.

Morrissey queria usar uma foto de Finney como Seaton para o encarte do single “HEAVEN KNOWS I’M MISERABLE NOW”, de 1984, mas, para sua surpresa, o ator não permitiu. *Tudo Começou no Sábado* posteriormente deixaria a sua marca no vinil de THE QUEEN IS DEAD: a frase “Them was rotten days” (“Aquela época foi podre”), dita pela atriz Hylda Baker em uma cena num pub na primeira metade do filme. Dada a revelação de Morrissey de ter sido “pego desprevenido” por seu diálogo, também parece possível que a pergunta de Shirley Anne Field à Finney “Why don’t you ever take me where it’s lively and there’s plenty of people?” (“Por que você nunca me leva onde há vida e muitas pessoas?”) inspirou a letra parecida de “THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT”, no mesmo álbum. [124, 168, 548]

túmulo, Morrissey gostaria de ser enterrado e não cremado, e já expressou a vontade de ser enterrado no local do descanso final de muitas lendas de Hollywood, o cemitério Hollywood Forever, no Santa Monica Boulevard, em Los Angeles. O local ideal para ele seria ao lado da estátua/túmulo de Johnny RAMONE – como foi visto na capa do single de 2009, “SOMETHING IS SQUEEZING MY SKULL” – situado bem em frente ao espelho d’água diante do enorme mausoléu onde estão os restos mortais de Douglas Fairbanks sênior “Eu achei a

lápide [de Johnny Ramone] muito bem colocada”, disse com animação. “Fiquei sentado ali por muito tempo e me senti muito bem fazendo isso. Senti que era uma boa posição, e era bacana que os ossos dele estivessem sob a terra onde eu estava sentado. Então, sim, ali é o meu lugar. E eu já pensei até em dar o dinheiro [para reservar o local]”.

Ele já falou muitas vezes a respeito do epitáfio que deseja: “Acho que eu teria um vidro de geleia, não uma lápide”, disse ele durante os Smiths, “na qual estivesse escrito ‘Ele viveu, ele morreu’. Isso já diz o bastante.” Em 1987, ele pensava na possibilidade de incluir a seguinte frase: “Bem, pelo menos, ele tentou”, mas duas décadas depois, optou por uma inscrição muito mais simples: “Eu sempre senti que não queria nada além do nome, a data de nascimento, a data da morte e só”, admitiu ele. “Os três nomes: Steven Patrick Morrissey.” [50, 144, 232]

Twinkle, Uma das cantoras britânicas dos anos 1960 preferidas de Morrissey. Ela gravou a versão original de “GOLDEN LIGHTS”, da qual os Smiths fizeram *cover*. Ao explicar sua decisão de interpretar a canção, Morrissey disse que “a história da música britânica” vinha sendo negligenciada e que ele havia escolhido Twinkle de propósito para desafiar aqueles que “não a viam como um ponto de referência inteligente”.

Twinkle nasceu Lynn Ripley em uma família de classe alta abastada em Surbiton, Surrey. Filha mais nova de um conselheiro Tory, entre suas colegas de sala na escola de meninas Kensington’s Queen’s Gate estava Camilla Parker Bowles. Como reza a lenda do pop, enquanto estava sentada na parte de trás do Rolls Royce da família em um passeio de domingo, Twinkle, de 16 anos, observou surpresa uma gangue motociclistas rockers passar por ela. Ao voltar para casa, ela escreveu “Terry”, uma balada pop a um namorado motociclista morto, que se tornou seu single de estreia de 1964 na DECCA. Como “discos de morte” anteriores, como “JOHNNY REMEMBER ME”, de Leyton, “Terry” foi banida da BBC (assim como *Ready Steady Go!*) e atacada pela imprensa por ser “doente” e “perigosamente disparatada”. Os protestos inúteis de Twinkle de que as letras

serviam como alerta para a segurança nas estradas não comoveram os censores, mas isso não importava. Em janeiro de 1965, "Terry" chegou ao 4o lugar na parada britânica. Morrissey posteriormente o relacionaria entre seus "singles favoritos para trilha sonora de cremação", depois de adaptar parte de sua letra em um dos primeiros esboços de "PAINT A VULGAR PICTURE".

As rádios americanas foram mais receptivas a "Terry", mas Twinkle não conseguiu o visto americano para promover a canção nos EUA. Sua resposta foi um suspiro: "Bem, ficarei em casa trabalhando em meu romance a respeito dos altos e baixos da adolescência." O livro não foi lançado, mas um outro single muito melhor, sim. "Golden Lights", de fevereiro de 1965, era um melodrama lindo a respeito do efeito destrutivo da fama no romance, com base no relacionamento dela com Dec Cluskey, o vocalista do grupo de Dublin The Bachelors, que ela havia começado a namorar quando tinha 14 anos e ele, 20.

O auge foi a 21a posição, e "Golden Lights" foi o último gostinho que ela teve do sucesso na parada. Uma menina pequena, com nariz achatado e cabelo crespo, como pin-up pop, Twinkle certamente não tinha como competir com contemporâneas como Sandie SHAW, apesar de seu fracasso subsequente ter menos relação com sua aparência e mais com sua gravadora, a Decca, que gerenciou muito mal seus outros singles. À exceção de "Poor Old Johnny", de 1965 (uma miscelânea agradável de "Terry" e "Golden Lights", a respeito de um namorado espetacularmente sem esperança e que agora estava preso), o resto foi formado por *covers* medíocres. Apesar de ela ter gravado uma ótima versão em inglês da canção vencedora do EUROVISION de 1965 na voz de France Gall, a composição de Serge GAINSBURG "A Lonely Singing Doll" ("Poupée De Cire, Poupée De Son"), a Decca tolamente a reduziu a um EP, tirando dela a possibilidade de ter um terceiro sucesso no Reino Unido. Descontando suas tentativas sem sucesso de retorno em 1969, 1974 e 1982, Twinkle se aposentou oficialmente em 1966, aos 18 anos. Mais tarde, ela se casou com o ator Gary Myers, o primeiro a interpretar o personagem dos comerciais do chocolate Milk Tray. [52, 175]

Tyler, Parker, Escritor, poeta e crítico de cinema americano que, em 1985, foi citado por Morrissey como a pessoa que ele mais gostaria de conhecer: acontece que Tyler tinha falecido onze anos antes, em decorrência de um câncer de próstata, aos 70 anos.

Tyler se tornou famoso como coautor do romance de 1993, *The Young and Evil*, um trabalho experimental de Charles Ford baseado em suas correspondências e experiências com Tyler na sociedade boêmia gay da Nova York dos anos 1930. Chocante demais para o público americano, foi publicado pela Obelisk Press em Paris, a mesma editora que recentemente havia comprado os direitos do igualmente polêmico *THE WELL OF LONELINESS*, de Radclyffe Hall. A carreira de Tyler foi adiante e ele publicou diversos volumes de críticas de filmes, começando com *The Hollywood Hallucination*, de 1944. Posteriormente, escreveu muito sobre filmes underground e estrangeiros e também realizou o primeiro grande estudo dedicado à “homossexualidade nos filmes”, *Screening the Sexes*, de 1972.

A admiração de Morrissey por Tyler devia-se a seu interesse por críticas de filmes relacionadas ao gênero sexual; na verdade, Tyler é citado em diversas ocasiões em *FROM REVERENCE TO RAPE*, de Molly Haskell, um dos livros preferidos do cantor nos anos de formação dos Smiths. Em relação à influência direta de Tyler em Morrissey, seu livro de 1974 *A Pictorial History of Sex in Films* tem as conexões mais óbvias com os Smiths: suas ilustrações incluem o retrato de torso de Joe DALLESANDRO que apareceu no álbum *THE SMITHS*, de 1984, e a imagem relativamente rara de Rita Tushingham em *Um Gosto de Mel*, como usada no encarte da versão de Sandie SHAW de “HAND IN GLOVE”. Também existe uma leve possibilidade de que a legenda feita por Tyler para outra imagem de Dallesandro com Sylvia Miles no filme *Heat*, de 1972 – “parece apenas uma questão de quem vai engolir quem” (“it seems only a question of who is going to swallow whom”) – pode ter tido relação com o uso feito por Morrissey de uma frase parecida em “HANDSOME DEVIL”. [168, 326, 387]

[61](#). No show, Morrissey às vezes brincava com sua seriedade mudando a letra: “To be Finnish would be a relief” (“Ser finlandês seria um alívio”).

[62.](#) Kate St. John já tinha sido membro do The Dream Academy, que em 1985 lançou um *cover* de "Please Please Please Let me Get What I Want", dos Smiths.

[63.](#) Quando pediram a Morrissey para justificar a frase "escória da BBC", Morrissey disse com humor: "Você não faria essa pergunta se já tivesse comido no refeitório da BBC".

U

Under The Influence, Série genérica de coletâneas de vários artistas em CD, cada um deles mostrando as inspirações e as canções favoritas dos maiores artistas do mundo. A série foi lançada pelo selo DMC em maio de 2003 com o primeiro disco sob curadoria de Morrissey.

Cuidadosamente evitando “canções que todo mundo pegava”, ele celebrou seus ídolos mais eminentes, compartilhando algumas das gravações mais obscuras que ele vinha apresentando em suas fitas de música de intervalo desde 1991. Obviamente presentes estavam seus queridos NEW YORK DOLLS (“TRASH”), NICO (“All That is my Own”), Klaus NOMI (“Death”), PATTI SMITH (o raro lado B de 1974 “Hey Joe”), SPARKS (a demo de 1969 de “Arts & Crafts Spectacular”), Marc BOLAN (“Great Horse”, do Tyrannosaurus Rex), RAMONES (“Judy is a Punk”) e o ex-grupo de sua melhor amiga, LINDER Sterling, o Ludus (“Breaking the Rules”). Em meio ao rockabilly animado dos anos 1950 de Nat Cauty (“Woodpecker Rock”), Charlie Feathers (“One Hand Loose”) e Jaybee Wasden (“De Castrow”); um northern soul de Jimmy Radcliffe (“(There Goes) The Forgotten Man”); um pop dos anos 1960 de Diana DORS (“So Little Time”); um cajun francês acadiano do The Sundown Playboys (“Saturday Nite Special”); e o reggae jovem dos anos 1970 na versão ska do The Cats de “Lago do Cisne”, de Tchaikovsky. Morrissey também queria incluir mais uma faixa cajun, “Hey Mom”, de Nathan Abshire, mas não obteve a autorização.

Acompanhado de um texto de encarte de sua autoria, apesar de não ter músicas dele, foi o primeiro “lançamento” de Morrissey em seis anos, desde Maladjusted, de 1997. Por isso, o disco teve muita cobertura da imprensa, aumentando a ansiedade para que ele assinasse um novo contrato com uma gravadora, o que aconteceria antes do fim do ano. Morrissey também doou, generosamente, os lucros obtidos com a compilação ao PETA (People for the Ethical Treatment of Animals). [115, 207, 453]

Última Sessão de Cinema, A (*Last Picture Show, The*), Entre as primeiras influências cinematográficas de Morrissey, ele descreveu a experiência de assistir na infância a essa dramática história de amadurecimento produzida em 1971 como “meu primeiro relacionamento sexual de verdade”. Filmado em preto e branco por Peter Bogdanovich e adaptado do romance de Larry McMurtry (que mais tarde ganharia um Oscar de roteiro por *Brokeback Mountain*), a história se passa em uma cidade desolada do Texas no começo dos anos 1950 e acompanha os ritos sexuais de passagem de um grupo de amigos do ensino médio. O roteiro principal se concentra no sensível Sonny (Timothy Bottoms), que começa um caso com a esposa negligenciada do técnico de esportes da escola, mas se vê atraído pela bela Jacy (Cybill Shepherd), a ex-namorada promíscua de seu melhor amigo Duane (Jeff Bridges). A trilha sonora do filme é composta por canções country e western de época, em grande parte de Hank Williams, mas também incluindo a original de Hank Snow “A FOOL SUCH AS I”, que mais tarde foi interpretada por Elvis PRESLEY e também pelos Smiths em 1987. *A Última Sessão de Cinema* ganhou continuação em novo romance de McMurtry e no filme de 1990 de Bogdanovich, *A Última Sessão de Cinema Continua*, que atualizou a história para o começo dos anos 1980. [334, 521]

“Unhappy Birthday” (Morrissey/Marr), Do álbum STRANGWAYS, HERE WE COME (1987). O lado vingativo de Morrissey aparece nessa maldosa missiva de aniversário a um inimigo “mau” e mentiroso. Apesar de a letra ter um elemento mórbido de interpretação – ameaçando “matar meu cão” (“kill my dog”) e prometendo atirar em si mesmo – dada a natureza autobiográfica geral da composição de Morrissey, “Unhappy Birthday” foi quase certamente um ataque específico direcionado a alguém de sua vida particular, tornando a

revelação final de que ele “era aquele que você abandonou” (“the one you left behind”) ainda mais misteriosa.

As palavras dele são duplamente assustadoras levando em conta seu vocal belamente composto para acompanhar a melodia acústica melancólica de Marr. “Não é o que as pessoas esperavam que os Smiths fossem”, diz Marr, “mas apenas nós podemos tocá-la e apenas Morrissey poderia cantá-la”. Escrita de propósito como uma faixa acústica, foi uma das poucas músicas preparadas por Marr para *Strangeways* antes do início das gravações. Como grande parte do álbum, o guitarrista estava, inconscientemente, buscando a atmosfera do Álbum Branco dos BEATLES, o que ele chama de “um certo vazio”.

Gravada em menos de 24 horas, Marr a citou como um dos melhores exemplos da sincronia entre ele e Rourke e frequentemente sugere que – hipoteticamente falando – ela representa a direção musical que ele desejava que os Smiths seguissem. “O som paira no ar”, diz. “Eu havia pensado em fazer coisas mais acústicas, porque fiquei maluco com ‘Unhappy Birthday’. Por muito tempo, ela foi uma de minhas faixas preferidas dos Smiths. E eu ainda acho que teria sido uma excelente ideia seguirmos por esse caminho.” [17, 19, 38]

Uma Sombra em sua vida (Woman in a Dressing Gown), drama estilo *kitchen sink* britânico de 1957, relacionado como um dos filmes preferidos de Morrissey. O filme foi estrelado por YVONNE MITCHELL, uma de suas atrizes preferidas, como uma esposa amável e descuidada em um conjunto habitacional de Londres, totalmente dedicada a seu marido nervoso, “Jimbo” (Anthony Quayle) e o filho adolescente deles, apaixonado por jazz. Seu mundo muda de repente quando ela descobre que seu Jimbo é um insensível que quer se separar e fugir com a moderna secretária (Sylvia Syms). Mitchell atua muito bem como uma masoquista em negação até finalmente chutar o balde em um confronto climático entre esposa, amante e o infiel.

Dirigido por J. Lee Thompson, de *Meu Amor, Minha Ruína, Uma Sombra em sua Vida* também foi um dos papéis dramáticos e sérios da modelo glamourosa Carole Lesley, que interpretou a exagerada vizinha de Mitchell. Promovida como uma loira sexy no começo dos anos 1960, a carreira de filmes de Lesley já tinha degradingolado. Em 1974, ela tomou uma overdose fatal de remédio para dormir, com apenas 38 anos. [227, 563]

“Unloveable” (Morrissey/Marr), Lado B de “BIGMOUTH STRIKES AGAIN” (1986). Como seu título deixa bem claro, “Unloveable” foi uma das letras mais autodepreciativas de Morrissey nos Smiths, mostrando uma confissão repetitiva de uma alma carente de amor analisando sua vida vazia, o guarda-roupa sem graça e o comportamento excêntrico. O fim da canção mostra que ela era o texto de uma carta, sua fantasia de amor correspondido (“if only you could meet me”/“se ao menos pudesse me encontrar”), que compartilha seu tom com o de uma carta desesperada de fã; talvez fosse Morrissey assumindo o papel de um apóstolo dos Smiths escrevendo para si mesmo. A letra também trazia a influência vaga, porém possível, de Sandie SHAW, sugerindo o refrão de seu sucesso de 1965 “Message Understood”.

Sua música estava entre as mais melosas já feitas por Marr. Foi composta em casa, certa noite, enquanto ele “estava assistindo a um filme de Clint Eastwood na TV sem som”. Ele ficou animado o suficiente para gravá-la em fita imediatamente (junto com “SOME GIRLS ARE BIGGER THAN OTHERS”), ir à casa de Morrissey e enfiá-la na caixa de correspondência logo cedo. Gravada durante as sessões de THE QUEEN IS DEAD, “Unloveable” inicialmente seria uma das faixas do álbum, mas foi substituída por “VICAR IN A TUTU” e lançada como lado B, um reflexo justo de seus méritos como uma composição menor, e não indispensável, de Morrissey/Marr. Apesar de ter sido ensaiada em diversas ocasiões, “Unloveable” nunca foi tocada nos shows dos Smiths. [17, 18, 38]

“Used to be a Sweet Boy” (Morrissey/Whyte), Do disco VAUXHALL AND I (1994). É um lamento choroso por sua infância perdida em que Morrissey se coloca no lugar de seus pais confusos, incapaz de aceitar a responsabilidade pelo homem que se tornou. “Eu não sei muito bem o que deu errado”, tentou explicar Morrissey. “Eu tenho dificuldades de entender, é complexo demais. Nem mesmo meus pais conseguiriam explicar o que deu errado. Na canção, são os pais que falam e negam toda a responsabilidade. Mas, para mim, os pais devem assumir a culpa. Eles criam os filhos, e não o contrário.

O imaginário sentimental de uniformes escolares novos e de segurar na “mão do papai” ficou ainda mais delicado com as texturas suaves com toques de valsa de Whyte. “Used to be a Sweet Boy” foi tocada no começo da turnê de Morrissey pelo Reino Unido em fevereiro de 1995, mas ele não ficou totalmente satisfeito e a canção foi eliminada do setlist depois de quatro shows. [4, 40, 236]

V

Vaidosa (Mr. Skeffington), Melodrama de Hollywood de 1944 relacionado entre os filmes preferidos de Morrissey. A história começa em Nova York, no início da Primeira Guerra Mundial. Fanny Trellis (Bette DAVIS) é uma socialite bela porém extremamente convencida de Nova York que só se preocupa com o próprio reflexo e com seu irmão descontrolado, Trippy. Quando ela descobre que Trippy tem roubado dinheiro do chefe dele, o gerente de banco sr. Skeffington (Claude Rains), Fanny decide ajudar o irmão a não ir para a cadeia casando-se com o apaixonado Skeffington. Seu altruísmo vai por água abaixo quando Trippy, decepcionado com o casamento, vai para a guerra e morre. Fanny, agora a sra. Skeffington, culpa o novo marido pela morte de Trippy e faz pouco caso dos votos do casamento com sua constante infidelidade. Descrito por um crítico da época como “uma supertelenovela”, sua trama termina durante a Segunda Guerra Mundial, quando Fanny já perdeu a beleza e percebe, tarde demais, a moral da frase “uma mulher só é bonita quando é amada”. A maioria dos fãs de Davis, incluindo Morrissey, classifica o filme como um de seus melhores papéis. O roteirista do filme, Jeffrey Robinson, também cita *Vaidosa* como essencial na canonização dela como ícone gay: “Imediatamente deu à luz a uma caracterização de Bette Davis que frequentemente é imitada por drag queens. Provavelmente foi ali que a comunidade gay descobriu o personagem de Bette Davis que tantas vezes é reinterpretado”. Desde que Morrissey se referiu ao filme em 1983, no começo da carreira dos Smiths, parece provável que o comentário de Davis a Rains depois do casamento – “Although I’ve never really seen you smile I always have the feeling you’re laughing at me ... besides the fact you’re very rich” (“Apesar de eu nunca tê-lo visto sorrir, sempre tenho a sensação de que você ri de mim... além do fato de você ser muito rico”) – foi parafraseado na letra de “YOU’VE GOT EVERYTHING NOW”. [184, 298, 360, 361, 531]

Vauxhall and I, Quarto disco solo de Morrissey. Lançado em março de 1994, chegou ao 1o lugar da parada britânica. Faixas: "NOW MY HEART IS FULL", "SPRING-HEELED JIM", "BILLY BUDD", "HOLD ON TO YOUR FRIENDS", "THE MORE YOU IGNORE ME, THE CLOSER I GET", "WHY DON'T YOU FIND OUT FOR YOURSELF", "I AM HATED FOR LOVING", "LIFEGUARD SLEEPING, GIRL DROWNING", "USED TO BE A SWEET BOY", "THE LAZY SUNBATHERS", "SPEEDWAY". Produzido por Steve LILLYWHITE.

Resumindo os acontecimentos de 1992, o ano de YOUR ARSENAL, Morrissey o descreveu como "o ano mais interessante da minha vida e o mais frutífero". Por outro lado, 1993 seria o mais emocionalmente exigente para o cantor, marcado pelas mortes de entes queridos e uma "fase longa" de depressão durante a qual ele se trancou em casa em Camden, sem conseguir sair nem receber visitas. "Não importa o quanto as pessoas tentam animar você", diria ele mais tarde. "Dentro de mim, existe um problema imutável, estranho, genético, e médico do qual nunca consegui me livrar." Ainda assim, dessa fase depressiva surgiu o álbum que Morrissey ainda não conseguiu superar, sua principal "obra-prima solo", Vauxhall and I.

O ano começou com a morte de seu empresário, Nigel Thomas, em decorrência de um ataque cardíaco em janeiro. Morrissey elogiou Thomas como "totalmente instrumental" em todo o seu sucesso recente e ficou arrasado com a morte de uma das pessoas extremamente raras, um empresário "muito digno" e "muito otimista" em quem o vocalista confiava muito. A morte de Thomas fez com que os assuntos de negócios de Morrissey voltassem para ao familiar estado de incerteza até a escolha de um substituto. Sua angústia piorou com as mortes de seu amigo e diretor de vídeo Tim Broad e, em abril, do produtor de Your Arsenal, Mick RONSON, a quem Morrissey já havia pedido para gravar o disco seguinte. No período de quatro meses, ele havia perdido um empresário de confiança, um amigo íntimo e um mentor musical importante. Esforçando-se para lidar com o colapso repentino de seu mundo particular, a depressão devastadora sobre a qual ele falaria mais tarde foi compreensível.

Os preparativos para seu quarto álbum já tinham começado quando a primavera repleta de pesar de 1993 chegou. O guitarrista Alain **WHYTE**, que se confirmou como um excelente colaborador com seu trabalho em *Your Arsenal*, pretendia melhorar na sequência, apesar de agora enfrentar a grande concorrência do colega guitarrista Boz **BOORER**, que também apresentava músicas para Morrissey. Houve outros problemas pessoais com os outros membros da banda. O comportamento desordeiro na turnê de *Your Arsenal* havia causado preocupação entre as pessoas próximas a Morrissey sobre o “profissionalismo” do baixista Gary **DAY** e do baterista Spencer **COBRIN**, e ambos seriam substituídos. Como era o diretor musical mais experiente, Boorer foi o responsável por encontrar substitutos, e ele chamou para os postos dois velhos amigos do circuito rockabilly do Norte de Londres, o baixista Jonny **BRIDGWOOD** e o baterista Woodie **TAYLOR**. A morte de Ronson fez com que a vaga de produtor fosse dada a Steve Lillywhite, outro conhecido de Boorer que já havia trabalhado com Morrissey em 1986, quando pediram a ele para remixar “Ask”, dos Smiths.

Depois de um breve ensaio da banda no estúdio Nomis, em Shepherds Bush, para que todos tivessem certeza de que Bridgwood e Taylor estavam bem para tocar, o trabalho de verdade começou no dia 1o de junho de 1993, no Hook End Manor, perto de Reading, o estúdio residencial preferido de Morrissey e local onde foram gravados *BONA DRAG* e *KILL UNCLE*. Ainda tentando superar o pesar triplo, o cantor refletiria a respeito do que ele considerava um “cheiro de retiro, de partida” vindo de fora. “Eu tinha consciência do clima de fim dos tempos”, explicou ele. “Não foi um problema para mim. Fiquei até bem contente. O disco não era tão forte nem tão intenso quanto seus antecessores, mas parecia um pouco resignado, o que me agradou bastante.”

A fita cassete com a qual Bridgwood começou a trabalhar, com demos de Whyte e Boorer (intitulada apenas de “Novo LP”), revela as doze principais candidatas que Morrissey havia escolhido antes da sessão. Oito chegariam ao disco final: “Billy Budd”, “Why Don’t you Find out for Yourself”, “The Lazy Sunbathers”, “Now my Heart is Full”, “Spring-Heeled Jim”, “The More you Ignore me, the Closer I

Get”, “Lifeguard Sleeping, Girl Drowning” e “Hold On To You Friends”. As quatro restantes foram músicas de Whyte, das quais apenas uma, “BLACK-EYED SUSAN”, seria salva posteriormente como lado B. Tanto a kitsch “SHARP BEND, FAST CAR, GOODBYE” e a lenta “STAY AS YOU ARE” seriam dispensadas antes de Morrissey adicionar o vocal, e algo parecido aconteceu com o rock sincopado “HONEY, YOU KNOW WHERE TO FIND ME”, cuja letra seria posteriormente resgatada em uma outra música de Boorer na época de SOUTH GRAMMAR, de 1995.

Dividido entre os dois novos parceiros musicais de Morrissey, Vauxhall foi o primeiro álbum a destacar a inevitável rivalidade artística entre Whyte e Boorer. “Certamente houve competição ali”, observa o engenheiro de som Chris Dickie. “Por exemplo, quando chegava a hora de gravar as canções de Alain, Boz costumava ficar um pouco alheio a elas. Cada um se preocupava mais com as faixas que tinha escrito, o que é compreensível. Mas isso era muito sutil. Não era um grande conflito, mas, sim, coisas pequenas onde era possível perceber um pouco de rivalidade.” Apesar de Whyte assinar um pouco mais da metade do disco, suas contribuições suaves e ao estilo de Marr talvez tenham sido ofuscadas pelas porradas mais fortes e grandiosas de Boorer, principalmente os dois épicos confessionais no começo e no fim do disco. A doce e emocionante “Now my Heart is Full” e a amarga e agonizante “Speedway” não foram apenas as melhores de Boorer, mas também de Morrissey. Sem elas, e sem as outras marcas de Boorer no disco, Vauxhall teria sido bem menos interessante.

Gravado ao longo dos meses de verão, de junho a agosto, o bom clima e o ambiente relaxado do Hook End ofereceram a Morrissey um ambiente tranquilo e de meditação no qual ele conseguiu parar de pensar nos traumas ocorridos naquele ano. “[O Vauxhall] foi uma maneira de colocar tudo para fora”, explicaria ele. “Tudo havia chegado ao limite para mim... vida pessoal, vida privada... o de sempre.” Os efeitos terapêuticos dessa faxina geral inevitavelmente apareceriam na letra do disco.

Longe do estúdio, Morrissey encontrava conforto em diversas atividades com a banda e o pessoal da equipe, desde futebol a seu jogo de dados preferido, o perudo. Entre os visitantes mais

frequentes do estúdio, que receberam agradecimentos nos créditos do disco, estavam Debbie Dannell, sua cabeleireira com gosto impecável para a moda dos anos 1950, e o novo assistente pessoal de Morrissey, o fotógrafo Jake WALTERS. O engenheiro Danton Supple e Walters sempre faziam “concursos de mergulho” na piscina do estúdio, e Morrissey também tentou convencê-los a disputar uma luta de boxe. “Ele disse: ‘Não seria ótimo se conseguíssemos umas luvas de boxe?’”, relembra Supple. “Pensei que seria divertido lutar com Morrissey. Mas ele disse: ‘Oh, não, não. Você luta contra Jake’. Ele só queria que Jake batesse em alguém para que ele se divertisse. Por mais que fosse uma ideia divertida, eu não topei.”

Originalmente planejado para ser um lançamento de outono, Vauxhall and I foi adiado para o ano seguinte, em parte para não coincidir com o relançamento, pela Warner, das primeiras edições em CD dos álbuns dos Smiths em novembro de 1993. O título, aparentemente inspirado na comédia *Withnail and I*, de Bruce Robinson, de 1987, usava o nome da região de Londres do outro lado de Pimlico na margem sul do Tâmesa, parte do subúrbio de Lambeth. Muitos se surpreenderam, uma vez que Vauxhall era um dos redutos dos gays na capital (conhecido pelas casas famosas, como a Royal Vauxhall Tavern), mas Morrissey disse que o título se referia a “uma certa pessoa que eu conheço “nascida e queimada” em Vauxhall”. Jake Walter parecia o candidato mais provável, pois era do Sul de Londres e recebeu “agradecimentos muito especiais” de Morrissey no disco. Igualmente curiosa foi a contracapa ambígua de Walters, das mãos (supostamente) do cantor, com uma tatuagem falsa de andorinha e uma corrente entre os polegares com um pingente onde se lê “1 oz” (“1 onça”, o equivalente a 28,35g). Quando pediram que explicasse o significado disso, Morrissey riu e disse: “Esse é *meu* segredo.”

Não pela primeira (nem última) vez, Morrissey anunciou Vauxhall and I como o “melhor disco que já fiz”. A força do material e a beleza de sua execução convenceram muitos críticos a concordar.

“É um belo disco e eu fiz as coisas para que fossem dessa maneira”, disse Morrissey. “Pensei que era a hora de guardar muitas coisas nas suas caixas e nos armários, e permitir que a idade

cobrasse seu preço natural, para o bem ou para o mal.” Além de uma série de canções em terceira pessoa – “Spring-Heeled Jim”, “The Lazy Sunbathers” e “Lifeguard Sleeping, Girl Drowning” – e os romances intencionalmente divertidos de “Billy Budd” e “The More you Ignore me, the Closer I Get”, ficou evidente que Vauxhall era um exorcismo de muitos demônios: a decepção dos pais (“Used to be a Sweet Boy”); a traição de pessoas queridas (“Hold on to your Friends”); um complexo grande de perseguição (“Why Don’t you Find Out For Yourself”, “I am Hated for Loving”); e o abandono de obsessões nostálgicas (“Now my Heart is Full”). Mais impressionante foi a faixa de encerramento, “Speedway”, na qual Morrissey parecia confessar tudo para surgir no fim de certo modo duplamente inescrutável.

“Antes [de Vauxhall and I], eu não conhecia essa sensação de satisfação”, entusiasmava-se. “Um álbum no qual nenhuma faixa sai do tom, no qual todo título é um sucesso perfeito. Foi uma emoção nova e incrivelmente empolgante. Até em Your Arsenal, que adorei, havia uma ou duas faixas fracas. Vauxhall and I corresponde a minha ideia de perfeição. Não poderia ter sido melhor.”

Além da música de Whyte e Boorer, parte do crédito por essa “perfeição” deve ser dado à produção de Lillywhite. Seguindo a orientação específica de Morrissey de não repetir o som pesado de guitarra que caracterizava Your Arsenal, Lillywhite introduziu uma suavidade textural uniforme que embelezou quase todas as faixas com um toque clássico marcante.

Seis anos depois de VIVA HATE, Vauxhall and I se tornou o segundo álbum de Morrissey a entrar na parada britânica no 1o lugar. Referindo-se aos ataques da *NME* depois do incidente no Madstock, de 1992, um ano e meio antes, Morrissey mais tarde citaria o sucesso de Vauxhall como seu momento de maior orgulho, “por ter chegado ao número um no meio de toda a onda de ‘oh, Morrissey é um racista nojento’”. Talvez em seu detrimento, ele não conseguiu capitalizar o sucesso do disco na época fazendo uma turnê, restringindo a promoção a alguns eventos de autógrafos nas lojas HMV em Londres e em Manchester, e em ambos houve cenas de histeria de fãs no estilo beatlemania. Ironicamente, quando ele

voltou para a estrada em fevereiro de 1995, a onda havia mudado e a milionésima crítica negativa da imprensa já estava prestes a acontecer.

Vauxhall and I ainda é tido pela maioria como o maior álbum solo de Morrissey. Visto como um todo, provavelmente é. Mais do que seu trabalho com os Smiths, ele se tornou o parâmetro com que todos os outros álbuns de Morrissey são comparados e, até hoje, nenhum o superou. Mas, sendo objetivo, também é verdade que, até certo ponto, a evolução musical de Morrissey parou em Vauxhall and I. De um jeito ou de outro, ele estabeleceu um modelo que desde então tem sido ajustado e desafiado em diversos níveis, mas que ainda funciona como uma bíblia de estilo rígida, decretando o "ideal" pelo qual ele sempre luta. De qualquer modo, um álbum de Morrissey que consiga superar o maravilhoso Vauxhall and I terá de ser mesmo muito especial. Quando ele disse que "não poderia fazer melhor", talvez devêssemos acreditar. [4, 6, 40, 84, 114, 154, 207, 217, 236]

vegetarianismo, O rigor com o qual Morrissey exercita suas crenças vegetarianas diante das pessoas ao seu redor costuma ser mal interpretado como despotismo exagerado. Histórias de "pobres" membros da equipe que tiveram que "sofrer" comendo refeições sem carne por semanas, ou pessoas "prejudicadas" nos shows por descobrirem que não havia venda de cachorro-quente no local, ou empregados pessoais "obrigados" a comer pratos veganos em voos longos. O argumento deles é: como Morrissey ousa infringir seus "direitos humanos", a liberdade de comer quantos animais quisessem quando e onde quisessem?

Esse é um modo de ver as coisas, mas há outro. Para Morrissey, o vegetarianismo é mais do que uma escolha de alimentação, ou até mesmo ética, mas uma luta moral contra o barbarismo dos homens em relação aos animais, intrínseca a seus valores essenciais. É sua religião, e fundamentalista. Se Morrissey fosse hinduísta, seria totalmente compreensível que proibissem servir carne perto dele, ou se fosse judeu ortodoxo, ninguém questionaria uma proibição de venda de carne de porco. Mas, como vegetariano convicto, o veto a

todo tipo de produtos com carne em sua organização é visto como uma esquisitice tirânica. Isso, por si só, diz muito sobre o conceito baixo que a imprensa ainda tem do vegetarianismo, e explica muito por que Morrissey acredita ser preciso impor suas crenças com tamanha intensidade para aumentar a consciência a respeito do assunto. Afinal, ser obrigado a carregar o equipamento de luz de Morrissey pelos Estados Unidos durante três meses sem nem chegar perto de um hambúrguer ainda é preferível a ser conduzido em fila até um matadouro, ser preso de cabeça para baixo pelos calcanhares e cortarem sua garganta.

De fato, foram as cenas repugnantes de um documentário de TV de 1970 sobre o funcionamento em um abatedouro que levaram Morrissey a se tornar vegetariano aos 11 anos de idade. "Vi porcos e vacas ainda se debatendo depois de terem sido assassinados", relembrou em 1989. "Foi tão violento, tão horrendo... nunca mais comi carne depois daquilo." O horror desse documentário ficou tão vívido que, 20 anos depois, Morrissey ainda falava sobre ele. "Eu me tornei tímido na adolescência", disse ele à Radio 4, "porque entrei de cabeça no vegetarianismo e me tornei muito deprimido por saber que o abatedouro existia. Tive um momento de compreensão aos 11 ou 12 anos. Só por saber que lugares como aquele existiam. Vi um documentário na televisão sem querer quando tinha 11 anos e fiquei completamente aterrorizado. Teve um efeito tão profundo em mim como adolescente porque eu era muito introvertido. Eu me senti como se estivesse em um planeta desconhecido."

Apesar de Morrissey ter comido carne na infância, e até chegou a admitir ter tido uma fase breve de "fetiche por bacon", sua mudança de estilo de vida foi incentivada pela mãe, que sempre tinha sido vegetariana. "Eu não fui criado em um ambiente no qual as pessoas consideravam essencial comer carne", explicou ele. Johnny Marr também já havia se tornado vegetariano quando começou a compor com Morrissey no verão de 1982, outro elo pequeno, porém crucial, na incipiente amizade dos dois.

A importância do vegetarianismo para Morrissey, e o manifesto do SMITHDOM, tornou-se evidente quando foi destaque no segundo disco do grupo, MEAT IS MURDER ("carne é assassinato") de 1985. A faixa

título foi considerada imediatamente um hino vegetariano, e seu impacto total ainda é impossível de quantificar: o próprio Morrissey estimou que “milhares” se voltaram para o vegetarianismo como resultado das letras que, por isso, ele destaca como uma das maiores conquistas de sua vida. “É uma declaração”, disse ele, à época. “Dentro de todos os assuntos políticos a serem analisados, as pessoas ainda são perturbadoramente vagas no que diz respeito ao tratamento dado aos animais. As pessoas ainda parecem crer que a carne é uma substância especial que nada tem a ver com animais que brincam lá nos campos. As pessoas não percebem o medo e o terror que o animal sofre para chegar ao prato... [elas] comem carne por motivos negativos. Não pensam na crueldade com os animais e não se preocupam em adotar outra dieta.”

Em sua ofensiva vegetariana, Morrissey se expressou abertamente sobre as redes multinacionais de fast-food. Jurou que, se um dia encontrasse o Coronel Sanders, do KFC, no pós-vida, seria forçado a lhe dar o “velho chute no saco”, e chamou o McDonald’s de “a essência do mal moderno... Eu fico irado por ver que eles se promovem de todas as maneiras, mas não mostram o processo pelo qual o hambúrguer é feito, não mostram os pescoços das vacas sendo cortados, não mostram o boi tentando cometer suicídio batendo a cabeça contra o chão de pedra”.

A dieta vegetariana dos Smiths, forçada no caso de Andy Rourke, criou problemas notórios nas turnês, principalmente nos Estados Unidos. “Entrei no lance do vegetarianismo, mas demorei um pouco”, explica Rourke. “Houve um dia, no começo, em que estávamos em uma lanchonete de um posto de gasolina. Eu peguei bacon e ovos e me sentei à mesa onde Morrissey já estava sentado. Ele se levantou e foi sentar em outra mesa, deixando-me sozinho como se eu fosse um leproso. Depois disso, eu entendi. Mas nos Estados Unidos era terrível, porque eles não tinham ideia do que era ser vegetariano. Você estava no Texas e eles serviam sopa de ervilha dizendo ser vegetariana. Em seguida, você encontrava pedacinhos de bacon, e eles explicavam que era uma sopa de ervilha com bacon. Coisas assim nos tiravam do sério o tempo todo. Depois de um tempo, o pessoal da equipe começou a me perturbar, porque

eles sabiam que eu comia carne, por isso, às vezes, eu escapava com eles e comia um bife. Mas na maior parte do tempo eu me comportava bem. Você tinha que ficar junto de Morrissey porque não era brincadeira. Ele era muito rígido nesse assunto e ninguém queria chateá-lo.

As ideias de Morrissey sobre o bem-estar animal e o vegetarianismo em especial já provocaram muita controvérsia. Entre suas afirmações mais fortes está aquela de que comer carne “está no mesmo nível moral do abuso de crianças” e, igualmente chocante, de que é “a mesma coisa que o holocausto”. Tais comentários não ajudaram a mudar a opinião do público carnívoro para a causa de Morrissey, mas, por serem tão ousados, explicam muito as ações de um homem que ficou conhecido por pedir a dispensa de um funcionário que trabalhava na porta de um local onde ele ia tocar só por comer um sanduíche de salmão perto dele.⁶⁴ Ele disse: “Na história do mundo, nunca houve uma boa justificativa para se comer animais.”

Mas em vista da fama de Morrissey como o mais famoso vegetariano do pop, foi chocante, senão absurdo, que ao ser entrevistado por Russell BRAND em 2006, ele tenha declarado despreocupadamente: “Não sou vegetariano. Simplesmente não como animais”, continuou. “Não como nada que tenha vivido. Não ponho fim a uma vida simplesmente porque estou com fome. Não sou vegetariano no sentido de comer pratos vegetarianos elaborados. Ainda como muito chocolate e batata frita.” Ver também DIREITOS DOS ANIMAIS, MCCARTNEY, Linda. [28, 123, 132, 133, 135, 142, 211, 273, 414, 418, 425, 444, 451, 453, 459, 470, 477, 478]

Velvet Underground, The, Ver NICO, REED, LOU.

Venables, Terry, Jogador e técnico de futebol nascido em Dagenham, foi o astro da capa do single “DAGENHAM DAVE”, de Morrissey. Na época do lançamento do disco, em agosto de 1995, Venables, ou “El Tel”, comandava a seleção inglesa, que ele levou à derrota no Campeonato Europeu de seleções no ano seguinte. A capa do single de Morrissey trazia Venables jovem, mostrando a

língua, na época em que jogava no Chelsea, aproximadamente em 1966. Apesar de, mais tarde, Morrissey citar a capa como uma das que ele se arrependia e cujo design “não foi feito por mim”, ele ainda usaria a imagem para uma projeção de fundo ao em shows em Los Angeles e na América Latina no começo de 2000. Na imagem, havia um balão com as palavras de Venables, “qué desmadre!” (“que bagunça!”), expressão mexicana em espanhol . [242]

Verdade Nua e Crua, A (Naked Truth, The), Comédia britânica de 1957 relacionada como uma das favoritas de Morrissey. Com Dennis Price como o grosseiro e astuto Nigel Dennis, editor da revista de escândalos do título, (“vulgar, mas terrivelmente eficiente”). Usando como isca uma falsa prova da revista com matérias incriminatórias, Dennis ganha dinheiro chantageando as pessoas que têm segredos que ele pretende revelar, oferecendo a elas a chance de doar £10 mil à “associação de jornalistas em dificuldades financeiras” para evitar que a edição vá para a gráfica. As quatro vítimas de Dennis são um juiz (Terry-Thomas), uma jovem modelo (Shirley Eaton), uma celebridade da TV (Peter Sellers) e uma escritora de romances policiais (Peggy Mount). Cada um deles, sem que os outros saibam, está planejando matá-lo para por fim à extorsão. Quando finalmente percebem que não estão sozinhos, os quatro extorquidos unem forças para acabar com ele de uma vez por todas. Pelo menos é isso que eles pensam.

Apesar de não ser um filme dos estúdios Ealing, *A Verdade Nua e Crua* tem um toque do estilo Ealing em seu humor negro singular – como outro favorito de Morrissey, *O QUINTETO ERA DE CORDAS*, que brinca com assassinatos e mortes. É importante notar que Morrissey se referiu ao filme em uma lista publicada na *NME* em 1989 com seus astros e obras favoritos, que também incluía uma de suas estrelas, Peggy Mount, em uma seção à parte de seus “sujeitos estranhos” preferidos. Mount rouba a cena como a escritora de romances policiais Flora Ransom, que percorre pubs do East End querendo comprar “Mickey Finns” (bebida com um tipo de narcótico) e fazendo

o possível para ignorar a histeria de sua filha Joan Sims (Ver *CARRY ON*). [175, 532]

“Vicar in a Tutu” (Morrissey/Marr), Do álbum *THE QUEEN IS DEAD* (1986). Usando uma esquete leve sobre um clérigo travesti como modelo, Morrissey voltou ao tema básico dos Smiths, o da liberdade de expressão e da rebelião contra o padrão de comportamento social. No processo, ele monta uma paródia vívida que serve tanto para ridicularizar de leve a religião e a hierarquia da igreja, com todos os seus membros, desde o vigário até Rose, com sua latinha de coleta de oferendas, o “monsenhor meio monge” e Morrissey como o ladrão atônito que rouba chumbo do campanário da igreja Holy Name Church, de Manchester. O verso final tem uma das muitas referências líricas de *The Queen is Dead* ao filme *O MUNDO FABULOSO DE BILLY LIAR* (“ignorância, pó e doença”/“ignorance, dust and disease”), mas o clima em “Vicar In A Tutu” tem mais a ver com uma comédia dos estúdios Ealing do que um drama tipo *kitchen-sink*, mas com um subtexto profundo reforçado pelo reconhecimento final de Morrissey de que ele, como o vigário de tutu da canção, é um “sinal vivo” das anomalias gloriosas da vida.

A música era outro rockabilly, surgido durante jams no estúdio nos últimos estágios do *The Queen is Dead*. Como a última canção composta para o disco, ela substituiria “UNLOVEABLE” na ordem das faixas. “Era meio tola”, diz Marr, “por isso ela evoluiu daquela maneira. Mas valeu a pena tê-la no álbum porque a letra é muito boa, assim como a linha do baixo de Andy.” Interpretada com mais sutileza do que outras faixas rockabilly dos Smiths, como “NOWHERE FAST” e “SHAKESPEARE’S SISTER”, a música leve e quase country de Marr fazia lembrar muito Scotty Moore nos primeiros singles de Elvis Presley na Sun. “Vicar in a Tutu” ganhou força nos shows, como pode ser conferido em *RANK*. [14, 18, 38, 485]

Visconti, Luchino, Diretor de cinema italiano citado em “YOU HAVE KILLED ME”. Por ter o mesmo nome do produtor da faixa, alguns ouvintes pensaram ser uma homenagem a TONY VISCONTI. Morrissey

mais tarde disse que a letra era, de fato, “a respeito de Luchino”, o aclamado diretor do filme de 1960, *Rocco e seus Irmãos*; um épico de três horas sobre a luta de uma família camponesa que se muda para Milão estrelado por Alain DELON. O filme mostra uma cena de estupro, o que levou à reprovação do filme pelas autoridades católicas, que inicialmente impediram sua exibição na própria Milão. Corajoso, forte e lindamente filmado, como Morrissey diz, “é um filme fantástico”, assim como outros trabalhos de Visconti; em especial, o filme de 1963, *O Leopardo (Il Gattopardo)*, também com Delon), de 1963, e *Morte em Veneza*, de 1971, baseado no romance de Thomas Mann com Dirk BOGARDE como o compositor à beira da morte consumido por seu amor por um jovem rapaz. [213, 286, 382, 546]

Visconti, Tony (produtor de Morrissey 2005–), Citado por Morrissey como nada menos do que um “gênio”, Tony Visconti desempenhou papel vital em um dos álbuns de maior sucesso do cantor, RINGLEADER OF THE TORMENTORS.

Como o título de sua autobiografia de 2007 mostra, o menino do Brooklyn Visconti é mais conhecido por seu trabalho com David BOWIE e Marc BOLAN. Se eles foram os arquitetos do glam rock, então Visconti, se dúvida, foi o mestre carpinteiro do gênero. Ele conheceu os dois cantores meses depois de chegar a Londres, em 1967, e passou os anos seguintes esculpindo uma série de álbuns transicionais para cada um deles. Para Bowie, com quem chegou a dividir um apartamento, ele produziu o disco puxado por um violão folk Space Oddity, de 1969 (menos a faixa-título famosa que Visconti passou para Gus Dudgeon, por considerá-la “complexa demais”), e ajudou em sua transformação elétrica no LP de 1970 *The Man Who Sold the World*, o álbum de Bowie favorito de Morrissey e o primeiro com a participação do guitarrista Mick RONSON. Visconti também tocou baixo, piano e guitarra no disco.

Bolan, da mesma maneira, se reinventou nas mãos de Visconti. Depois de quatro discos como a lagarta hippie do folkrock

Tyrannosaurus Rex, a borboleta brilhante e elétrica do T. Rex saiu do casulo de Bolan, em 1970. Durante quase três anos e de quatro primeiros lugares nas paradas britânicas de singles, Bolan e Visconti foram uma equipe de artista e produtor dos sonhos até a egomania famosa e destrutiva de Marc, movida a álcool e cocaína, atrapalhar a parceria. Visconti produziu o álbum de 1975 do SPARKS, Indiscreet, e se juntou a Bowie como coprodutor de Young Americans, do mesmo ano. Em termos de influência, seu trabalho mais significativo com Bowie ainda são os discos aclamados dos anos 1970: a "trilogia de Berlim" de Low, "Heroes" and Lodger. (Ver também Brian ENO.)

Em 1980, Visconti já tinha se tornado o produtor preferido do Thin Lizzy, mas foi Bowie que, mais uma vez, o colocou de volta ao topo da parada com "Ashes To Ashes", daquele mês de agosto, o que não acontecia desde "Metal Guru", do T. Rex, oito anos antes, música que inspirou "PANIC".

Os anos 1980 seriam o começo do declínio comercial de Visconti, quando trabalhou com Altered Images, Adam Ant, Haysi Fantayzee e o grupo de rockabilly The Polecats, com o jovem Boz BOORER. Ironicamente, nessa época, ele seria abordado pelos Smiths, mas não rolou. Morrissey afirma que Visconti tinha sido um nome cogitado para THE QUEEN IS DEAD. A lembrança de Marr é que ele tinha sido considerado para "Panic" (uma escolha lógica, considerando a história com o T. Rex). Mas Visconti não estava disponível, apesar de os Smiths, depois disso, ainda terem reservado seu estúdio no centro de Londres, o Good Earth, para a segunda gravação de "SHEILA TAKE A BOW" com Stephen STREET no começo de 1987.

Visconti "quase entrou" novamente em YOUR ARSENAL de Morrissey em 1992, mas perdeu a chance para o velho amigo Mick Ronson. Os anos 1990 seriam mais uma década ruim para o produtor e só no começo de 2001, quando Bowie de repente entrou em contato com ele para que coproduzisse o disco Heathen, sua sorte mudou. Por meio de Visconti, Bowie contratou o guitarrista Matt CHAMBERLAIN e também a cantora de apoio Kristeen YOUNG, que impressionou Bowie o suficiente para que ele retornasse o favor, fazendo com um dueto no disco dela produzido por Visconti em 2003, o Breasticles. Lançado

em 2002, *Heathen* foi um sucesso de crítica enorme. Bowie manteve Visconti para o disco seguinte com um trabalho mais diversificado, *Reality*, de 2003.

Para Morrissey, foi um caso de ter sorte pela terceira vez quando Visconti foi abordado em setembro de 2005 com o convite para produzir *RINGLEADER OF THE TORMENTORS*, reconhecidamente não como primeira opção, mas por emergência, para consertar as coisas quando as sessões perderam o rumo após três semanas. No papel, pode ter parecido que Morrissey o havia contratado apenas como uma maneira de entrar no famoso panteão do produtor, com Bowie, Bolan e Sparks (mas possivelmente não Haysi Fantayzee). O cantor insistiu em dizer que Visconti foi escolhido porque “ele não está preso ao passado... como produtor, está totalmente atualizado. Sabe tudo a respeito de técnicas modernas de gravação. [Ele é] muito 2006, e muito apocalíptico e, claro, toda a sua experiência foi muito útil quando comecei a cantar”. A admiração foi mútua, e Visconti relacionou Morrissey a Bowie, como “uma raça rara no pop – um verdadeiro cavaleiro”. Desde *Ringleader*, tanto o cantor quanto o produtor expressaram publicamente o desejo de trabalhar juntos no futuro, e Morrissey fez o prefácio da autobiografia *Bowie, Bolan & the Brooklyn Boy*. “As notações musicais são imagens”, concluiu ele, “e o estilo de Visconti é atemporal e forte e, assim, é eterno”.

Em junho de 2008, Morrissey negou os boatos de que Visconti faria a produção de *YEARS OF REFUSAL* mas teria sido vencido por Jerry FINN. “Tony não foi candidato para o trabalho”, explicou ele. “Eu adoraria fazer mais um disco com Tony, e eu me sinto abençoado por ter encontrado dois produtores ideais. Os dois são fantásticos da mesma maneira. Eu gostaria de tê-los conhecido antes.” Após a trágica morte de Jerry Finn, em 2008, na época em que este livro foi escrito, Visconti parecia ser o candidato mais provável para produzir Morrissey no futuro próximo. [116, 235, 259, 266, 269, 351, 389, 441, 461, 568]

Viva Hate, Disco solo de estreia de Morrissey, lançado em março de 1988, chegou ao 1o lugar da parada britânica. Faixas: “ALSATIAN COUSIN”, “LITTLE MAN, WHAT NOW?”, “EVERYDAY IS LIKE SUNDAY”, “BENGALI

IN PLATFORMS”, “ANGEL, ANGEL, DOWN WE GO TOGETHER”, “LATE NIGHT, MAUDLIN STREET”, “SUEDEHEAD”, “BREAK UP THE FAMILY”, “THE ORDINARY BOYS”, “I DON’T MIND IF YOU FORGET ME”, “DIAL-A-CLICHÉ”, “MARGARET ON THE GUILLOTINE”. Produzido por Stephen STREET.

Morrissey nunca teve a intenção de ser um artista solo e dizia isso livremente. Os Smiths eram seu veículo musical ideal e ele teria permanecido felizmente com eles, como vocalista, até o momento em que acreditasse ser necessário desfazer a banda. Em maio de 1987, Johnny Marr tirou essa decisão de suas mãos, lançando o cantor em um estado de pânico particular, mas de negação em público, decretando, nas semanas seguintes à saída de Marr que “quem disser que os Smiths se separaram vai apanhar de toalha molhada”. O problema enfrentado ao tentar continuar com o guitarrista substituto Ivor PERRY em julho deixou clara a impossibilidade de cumprir tal ameaça. Encostado na parede quando Marr exigiu direito ao nome da banda e pela obrigação de cumprir seu novo contrato com a EMI, Morrissey não viu outra opção além de declarar o fim dos Smiths e anunciar planos futuros de seguir em carreira solo, algo que ele nunca previra.

Um de seus salva-vidas em meio à depressão e à confusão foi o engenheiro e coprodutor dos Smiths, Stephen Street, que havia enviado a ele uma fita de demos por ter a impressão de que Morrissey ainda precisava de novo material para os lados B dos Smiths nos últimos singles que seriam lançados pela Rough Trade tirados de STRANGWAYS, HERE WE COME (“I STARTED SOMETHING I COULDN’T FINISH” E “LAST NIGHT I DREAMT THAT SOMEBODY LOVED ME”). Street afirma que não previa a reação positiva porém drástica à fita: uma carta de Morrissey, de 18 de agosto, elogiava os esforços de Street e terminava assim: “Quero que os Smiths sejam enterrados. Quero gravar para a EMI com meu próprio nome.”

Escrito e gravado com relativa pressa, o disco que se tornou Viva Hate foi criado totalmente logo depois da separação dos Smiths. Diante da situação de matar ou morrer, Morrissey se lançou de cabeça no projeto com uma mistura de desafio, medo e entrega cega. Apesar de mais tarde, ele ter criticado o álbum por “infelizmente ter sido apressado”, muitos de seus pontos positivos

foram um resultado direto da mesma rapidez de execução, incluindo as letras. “Foi um momento muito peculiar para mim, fazer aquele disco tão repentinamente, tão inesperadamente, e eu quis tentar algo diferente”, explicou ele. “Em razão do status que tenho, no qual muitas pessoas se concentram cientificamente em cada vírgula, eu cheguei a um ponto no qual queria ser totalmente espontâneo sem ter que fisicamente escrever a letra e memorizá-la. Em vez disso, eu quis entrar na cabine de som e cantar do jeito que viesse.”

Para começar, Morrissey disse a Street que queria Rourke e Joyce envolvidos, “mas não conversei com eles”. Em 1991, ele disse: “Chamei Mike e Andy para fazerem parte do Viva Hate e eles recusaram, então foi mais um golpe”, um pedido que pelo menos Joyce confirma, citando a amarga experiência da sessão de Ivor Perry como seu motivo para se recusar. Assim, ficou a cargo de Street a responsabilidade de chamar os músicos, oferecendo-se como baixista e recrutando o virtuoso guitarrista de Manchester Vini REILLY, do The Durutti Column, e o baterista de estúdio Andrew PARESI, com quem havia trabalhado no último ano. Depois de uma apresentação para quebrar o gelo, no apartamento de Street, em Mortlake, as gravações começaram no começo de outubro no ambiente familiar do The Wool Hall, perto de Bath, onde Strangeways havia sido finalizado apenas seis meses antes.

“Morrissey ficou muito feliz no The Wool Hall, o que foi essencial”, relembra Street. “Ele devia estar incrivelmente nervoso, porque todo mundo estava pisando em terreno desconhecido. A EMI havia assinado com os Smiths, mas eles haviam se separado em pouco tempo. Ninguém sabia como Morrissey ia se sair sem Johnny. Ninguém tinha nenhuma garantia de minhas habilidades além do cargo de produtor. No início, havia um clima de incerteza no ar. Muita coisa estava em jogo, mas a maior pressão de todas estava mesmo em cima de Morrissey.”

“Ele estava muito vulnerável”, diz Paresi. “Todos os dias no The Wool Hall eram uma experiência aterrorizante para todo nós, mas principalmente para Morrissey, porque o que começava a se formar como um corpo interessante de trabalho, poderia, na visão dele, não funcionar de repente. Duas canções não entraram para o álbum

porque ele concluiu que elas não estavam dando certo. O que costuma acontecer com Morrissey é que mesmo se apenas uma canção não estiver dando certo, isso atrapalha a sessão inteira e ele pode decidir ir embora." Isso aconteceu com "SAFE WARM LANCASHIRE HOME", "LIFEGUARD ON DUTY", "TREAT ME LIKE A HUMAN BEING", "I DON'T WANT US TO FINISH" e "PLEASE HELP THE CAUSE AGAINST LONELINESS", esta com vocais de Sandie SHAW, que posteriormente regravaria sua própria versão.

Entre as primeiras faixas registradas com sucesso em fita estavam a polêmica "Bengali in Platforms" (o título e a letra eram os únicos sobreviventes da sessão com Ivor Perry) e "Suedehead", que imediatamente se destacou como a mais promissora. Ao saber que representantes da EMI haviam marcado uma visita ao estúdio para analisar o progresso de Morrissey, Street priorizou uma remixagem quase finalizada de "Suedehead" que estava em preparação. "Vocês podem imaginar como ficamos tensos", diz Street. "Eles vieram, nós tocamos 'Suedehead' para eles, que escutaram e então disseram: 'Brilhante. Continuem.' Lembro que depois que eles foram embora, Morrissey e eu saímos caminhando pelo estúdio. Ele estava muito aliviado. Acho que depois disso, senti uma sensação de liberdade. A partir daquele momento, era um caso de ver até onde poderíamos chegar."

De acordo com o arranjador de cordas do disco, John Metcalfe, que Street recrutou depois de trabalhar com ele no The Guitar and other Machines, do The Durutti Column, o clima da sessão de Viva Hate ficou muito "pouco rock'n'roll" com visitas frequentes à academia e à sauna e uma dieta de pratos vegetarianos saudáveis, à exceção do biscoito de aveia e da taça de vinho pecaminosos. "Não era como em Strangeways, quando todo mundo fazia farra a noite toda", concorda Street. "Tudo era feito dentro de um horário decente. Começávamos ao meio-dia, fazíamos um intervalo para o almoço, trabalhávamos mais um pouco, fazíamos mais uma refeição civilizada e talvez, depois, fizéssemos um jogo de adivinhações. Morrissey nunca se fechava, estava muito mais envolvido. Tudo girava em torno do trabalho." De acordo com Paresi, as adivinhações sempre traziam à tona o lado mais competitivo de Morrissey, que

“escolhia filmes desconhecidos para poder ganhar”. Por outro lado, Sandie Shaw elogiaria Morrissey por permitir que ela trapaceasse no jogo Trivial Pursuit, já que ele simpatizava com a “necessidade competitiva de ganhar” que ela tinha.

“Sandie estava sempre por perto”, diz Street. “Morrissey sempre ficava animado quando ela dizia que iria, mas depois de dez minutos, ele se cansava dela e mal podia esperar que fosse embora.” Shaw, naturalmente, se lembra das coisas de um modo muito diferente e faria as próprias observações sobre as gravações de Viva Hate em sua autobiografia de 1991, *The World at my Feet*. “Todos eles pareciam estar profundamente apaixonados [por Morrissey]”, escreveu ela. “Era curioso observar todos eles querendo chamar a atenção dele, seu riso, sua aprovação ou sua admiração pela capacidade musical deles. Eles pisavam em ovos ao lidar com ele, sem querer ofender seu maestro.”

Alguns problemas logo surgiram, pois aos poucos as tensões entre Reilly e Street começaram a transparecer. “Com Vini, coisas pequenas começaram a acontecer, como ele não querer tocar o solo em ‘Suedehead’ por achar que era simples demais. Mas, depois, ele foi ficando mais esquisito, mais crítico com algumas sequências de acordes. Ele estava sendo meio esnobe em relação à música o que me irritou e irritou Morrissey também. Então, conforme o disco continuou, eu comecei a ter a sensação de que minhas ideias estavam sempre sendo testadas por Vini.” De acordo com Paresi, Reilly se divertia com seus ataques de estrelismo, colocando uma lista de instruções na parede do estúdio: “O que fazer se Vini der chilique”.

Depois de um intervalo de duas semanas no fim de outubro, a sessão recomeçou no mês seguinte. Quando o trabalho foi concluído na semana antes do Natal, Street estava acamado em decorrência de úlceras estomacais. “A pressão de criar o álbum, fazer as composições e produzi-lo foi tanta que, no fim, eu fiquei doente”, admite ele. Além do atrito entre Street e Reilly, a moral ficou ainda mais abalada quando o grupo de Viva Hate foi ao estúdio da BBC em Maida Vale, Londres, para gravar a sessão de rádio da estreia solo de Morrissey com John PEEL. “Uma experiência muito triste”,

relembra Street. "Os engenheiros da BBC tinham uma atitude ruim. Eles estavam me tratando como se eu fosse apenas um baixista, por isso, quando tentei explicar que eu era o compositor e o produtor, eles simplesmente me ignoraram. Morrissey não ficou satisfeito. Vini ficou irritado, como sempre. Então, foi basicamente um puta pesadelo."

A sessão não foi finalizada nem transmitida, mas antes de sua morte, Peel informou a este autor que seu produtor, o falecido John Walters, mantinha uma cópia das fitas. A lista de canções continua sem confirmação, mas Paresi tem certeza de que "Suedehead" e "Margaret on the Guillotine" estavam entre as que tocaram. "O mais triste a respeito de todo o fiasco com Peel é que ele teve um enorme impacto em Morrissey para decidir se conseguiria tocar conosco ao vivo como um grupo", prossegue Paresi. "Foi uma grande decepção para mim, pessoalmente, mas um outro golpe em sua autoconfiança antes mesmo de o álbum ser finalizado."

A fragilidade emocional de Morrissey estava pior do que seus músicos pensaram. Qualquer entusiasmo que ele tivesse com o material em mãos foi prejudicado pela angústia da separação dos Smiths. Apesar de o cantor ter dito ao chefe do The Wool Hall que Street "era sua pedra de apoio", em particular, ele já havia entrado em contato com Marr na esperança de conseguir um show de despedida adequado para os Smiths. "Ele sugeriu que fizéssemos um show de despedida no Royal Albert Hall, em Londres", confirma Marr, "o que, obviamente, não ia acontecer". Street estava alheio a quaisquer dos receios de Morrissey em relação ao álbum provisoriamente intitulado de Education in Reverse (uma mensagem que foi gravado na matriz do vinil do rebatizado Viva Hate) no começo de janeiro de 1988. "Nós havíamos terminado o disco, o Natal já tinha chegado e passado e mais algumas semanas também sem qualquer notícia de Morrissey", afirma Street. "Isso começou a me deixar paranóico, e pensei que ele não tivesse gostado do disco. Eu sabia que ele tinha dúvidas em relação ao disco. Na verdade, muito mais tarde, ele confessou que estava inseguro com Viva Hate antes do lançamento. Então, isso foi o início de tudo começar a ficar um pouco estranho."

Além de suas reservas em relação ao álbum em si, Morrissey ainda estava decidindo se trabalharia com Reilly ou Paresi de novo. Quando finalmente retomou o contato com Street no fim de janeiro, seus comentários deixaram transparecer uma grande insegurança claramente motivada por segundas opiniões de terceiros não identificados. “Consegui falar com ele ao telefone”, diz Street. “Ele me disse que não queria trabalhar com Vini nem Andrew de novo. Também estava preocupado com a lista de músicas. Muitas pessoas estavam sugerindo “HAIRDRESSER ON FIRE” para o disco. Morrissey também disse que havia tocado o disco para algumas pessoas que tinham criticado as guitarras de Vini, algo de que discordo totalmente. Então, alguns dias depois, ele disse que queria tocar com Vini de novo. Eu não entendi nada.”

Street estava ainda mais preocupado com as questões financeiras não resolvidas em torno da produção de Viva Hate (porcentagem de *royalties* do disco), que ficaram ainda mais complicadas pela desconfiança cada vez maior de Morrissey em relação à empresária Gail Colson, que também empresariava Street. “Acho que me deram um por cento”, afirma Street. “Eu sabia que o trabalho que eu havia feito valia muito mais do que isso. Pensei que seria fácil resolver isso porque nós dois éramos empresariados por Gail. Depois, eu soube que ele vinha dizendo às pessoas que ele não achava que ela estava fazendo um bom trabalho e queria uma nova empresária, o que deixou tudo muito esquisito.”

A decepção de Street aumentou quando ele leu a primeira entrevista de Morrissey do ano publicada na *NME* no começo de fevereiro, na qual ele confessava ser “totalmente a favor da reunião dos Smiths”. “Para ser sincero, fiquei muito irritado”, diz Street. “Não por não concordar com ele. Sempre achei que eles fossem se reunir de novo, pensei que se tratava apenas de um tempo, que em seis semanas, seis meses, eles resolveriam as coisas e voltariam. Mas o que me irritou naquela matéria da *NME* foi que Viva Hate nem tinha sido lançado ainda e ele já estava dizendo que queria os Smiths de volta.”

Foi preciso o sucesso crítico e comercial de “Suedehead” no fim de fevereiro, seu primeiro sucesso no Top 5, para tirar Morrissey do

desânimo provocado por suas próprias dúvidas e inseguranças. Street ficou animado ao receber uma carta, na semana seguinte às críticas positivas ao single, na qual o cantor dizia estar “totalmente orgulhoso de Viva”, citando “Alsatian Cousin” e “Late Night, Maudlin Street” como suas faixas preferidas. Mesmo assim, um sinal do verdadeiro motivo para aquele comentário pode ter sido a fofoca que ele escreveu em seguida: “Acho que Johnny está com uma cópia do Viva e o considera brilhante.”

Entrevistado no verão de 1987, marcado pela confusa separação dos Smiths, Morrissey admitiu que foi muito motivado pelo ódio (hate) “... esse desejo obsessivo contra a normalidade”. Viva Hate, explicaria ele, mais tarde, foi um título que “simplesmente surgiu sozinho e tinha de ser ele mesmo. Era exatamente como eu me sentia depois dos Smiths e como ainda me sinto. O mundo é assim. Eu acho o ódio onipresente, e o amor é muito difícil de encontrar. O ódio faz o mundo girar.” É importante notar que Marr também se referiu ao fim dos Smiths como uma época na qual o “‘ódio’ era uma palavra forte”.

Ainda que, aparentemente, grande parte do conteúdo lírico do disco fizesse alusão à juventude de Morrissey no começo dos anos 1970 (“Late Night, Maudlin Street”, “Break up the Family”, as referências culturais de “Suedehead” e do astro misterioso da TV de “Little Man, What Now?”, de 1969), grande parte de Viva Hate e seu próprio título muito obviamente foram sua resposta direta ao fim dos Smiths e de sua separação de Marr. Apesar de Morrissey ter dito que a única canção escrita com Marr em mente tinha sido “Angel, Angel, Down we Go Together”, pode-se interpretar coisas parecidas com “Alsatian Cousin”, “Late Night, Maudlin Street”, “Suedehead”, “Break up the Family” e “I Don’t Mind if you Forget me”.

A velocidade com que Viva Hate apareceu – entrando na parada em 1o lugar menos de seis meses depois de Strangeways estreitar em 2o – foi crucial para seu sucesso. As críticas foram positivas, de modo geral, e faltou pouco para o disco ser considerado uma obra-prima, mas fazia comparações favoráveis entre a parceria de Morrissey/Street e a grandiosa obra da dupla Morrissey/Marr. “Stephen Street é o herói desse disco de muitas maneiras”, comenta

Parsi. "Ele escreveu canções em estilos diferentes, muitos dos quais Morrissey não havia testado antes. A condução disso, a maneira com que esses estilos foram usados e implementados, foi, em grande parte, criação dele."

Morrissey falaria sobre Viva Hate como um novo começo, sem comparação com qualquer coisa que ele havia gravado com os Smiths. "Não se trata, de forma alguma, de uma sequência de *Strangeways*", insistiu ele. "Eu sinto que este é o *primeiro* disco". Mas, apesar de toda a novidade musical, as letras do Viva Hate foram extremamente inconsistentes, em momentos sublimes ("Late Night, Maudlin Street"), e em outros levemente ridículas (a mal interpretada "Bengali in Platforms"). Só três meses depois de seu lançamento Morrissey admitiu que "em relação às letras, não tinha sido a melhor", e acrescentou posteriormente que "há pelo menos seis faixas nele que eu gostaria de enterrar no buraco mais próximo... e colocar uma pedra enorme por cima".

Apesar de todos os defeitos, o 1o lugar do álbum passou por cima de todas as críticas e estabeleceu Morrissey como um artista solo cujo público leal e sempre crescente estava disposto a deixar o vazio deixado pelos Smiths. "Sinto que foi mais um acontecimento do que uma conquista", concluiu Morrissey. "Acho que o público simplesmente ficou aliviado por eu continuar vivo. Isso, por si só, foi a celebração de Viva Hate."

O álbum ainda é muito bem visto pela maioria dos fãs e dos críticos, e por um bom motivo. "Suedehead", "Everyday is Like Sunday" e "Late Night, Maudlin Street" são três das melhores canções de toda sua carreira. Infelizmente, seria o único álbum de estúdio de Morrissey escrito em parceria com Stephen Street. Um ano depois de seu lançamento, a reivindicação por *royalties* levada à justiça pelo produtor colocaria um ponto final na parceria musical. Três anos se passariam até Morrissey lançar o álbum de estúdio seguinte, o estranho e inadequado KILL UNCLE.

Viva Hate foi posteriormente relançado pela EMI em 1997 como parte de uma série genérica para comemorar o centenário da gravadora. Esse novo disco apresentou uma foto de Morrissey diferente na capa e oito lados B aleatórios sem qualquer relevância

para o disco original. [25, 38, 39, 45, 71, 83, 99, 138, 171, 175, 203, 208, 265, 272, 369, 463, 479]

[64](#). Quanto aos peixes, a regra de Morrissey é que “frutos do mar são vidas do mar” e, assim, também se trata de assassinato. “Quando os peixes são pescados, eles se sufocam e gritam muito alto”, insiste.

W

Wainwright III, Loudon, Cantor-compositor americano de *folk* e um dos preferidos de Morrissey durante sua adolescência. Ele elogiou Wainwright em diversos momentos de suas cartas à *NME* de meados ao fim dos anos 1970 e também nas correspondências trocadas com o amigo Robert MACKIE. Em seu livro de 1981 a respeito dos NEW YORK DOLLS, Morrissey também citou um trecho de "Uptown", do álbum epônimo de estreia de 1970 ("I'm getting sick of the slums/I'm tired of dodging the bums" – "Estou cansado dos cortiços/ Estou cansado de desviar de mendigos"). Inegavelmente há um toque mozzariano nas canções de Wainwright, sempre muito amargas e sarcásticas em sua maneira de ver a vida, o amor e a tristeza humana: "Glad to See you've Got Religion", de 1970, lembra "ACCEPT YOURSELF" quando ele suspira e diz estar "sorry, sick and sad" ("arrependido, enojado e triste"), enquanto a canção "East Indian Princess", de 1972, provocava uma menina asiática, porém ocidentalizada de modo parecido ao que ocorre na controversa "BENGALI IN PLATFORMS", de Morrissey. Em 2004, Wainwright foi convidado para participar do festival MELTDOWN de Morrissey. Ele também é pai dos cantores Rufus e Martha Wainwright, seus filhos com a ex-esposa e cantora folk canadense Kate McGarrigle. [190, 334, 343]

Walker, Matt e Solomon (baterista de Morrissey 2006–, baixista de Morrissey 2007–), Seção rítmica da atual banda de Morrissey, os irmãos de Illinois Matt e Solomon Walker já causaram um impacto com YEARS OF REFUSAL, de 2009, contribuindo muito para sua força musical. O baterista Matt Walker entrou para a banda de turnê de Morrissey em 2006 para divulgação de RINGLEADER OF THE TORMENTORS, e já havia tocado anteriormente com o Smashing Pumpkins. Seu irmão, Solomon Walker, tocava baixo com o nome de Solomon Snyder em diversos grupos em Chicago e Los Angeles. Ele se uniu

ao irmão no palco com Morrissey em Chicago no dia 21 de novembro de 2006, substituindo Gary DAY, que não pôde participar. Day completou o restante da turnê de Ringleader na Europa, mas em fevereiro de 2007, Solomon assumiu como baixista permanente e abandonou o sobrenome "Snyder", e assim Morrissey pôde apresentá-los no palco como "os irmãos Walker".

Walters, Jake, Amigo íntimo de Morrissey, assistente pessoal e guarda-costas em meados dos anos 1990. Em primeiro lugar, era um fotógrafo iniciante, mas também era músico e tocava bateria numa das primeiras formações de um grupo pop chamado Eighth Wonder, formado por Patsy Kensit e seu irmão mais velho, Jamie (afilhado de Reggie KRAY). Mais tarde, ele se envolveu em um projeto de curta duração de Pete Wylie chamado Big Hard Excellent Fish, responsável pelo single de 1990 "Imperfect List", que listava desgraças desde desde Adolf Hitler a Bonnie Langford, Myra Hindley e "os juízes britânicos esquisitos", como foi lido por Josie Jones. Provavelmente foi a ligação de Walters com a faixa que levou Morrissey a empregar "Imperfect List" como música de entrada na turnê de 2004 de YOU ARE THE QUARRY (Como pode ser conferido no DVD *WHO PUT THE "M" IN MANCHESTER?*).

De acordo com o engenheiro Danton Supple, Morrissey conheceu Walters por meio do produtor e ex-parceiro musical Clive LANGER, e ele se tornou amigo do cantor na época da gravação de VAUXHALL AND I no verão de 1993. Foi com o lançamento daquele álbum que os fãs e os críticos começaram a especular a respeito da amizade deles. As raízes do Sul de Londres de Walter combinavam com os "agradecimentos muito especiais" que ele recebeu nos créditos do disco, o que fez com que alguns interpretassem o título de Vauxhall and I como um código para *Walters and Morrissey*. Igualmente surpreendentes foram as fotos íntimas de Walter que publicadas na contracapa e no encarte do disco e dos seus dois singles, "THE MORE YOU IGNORE ME, THE CLOSER I GET" e "HOLD ON TO YOUR FRIENDS"; detalhes de partes do corpo com tatuagens falsas e Morrissey seminu com a palavra "mel" ("honey") escrita ao redor do mamilo. No entanto, tais imagens foram leves se comparadas com uma

imagem do mesmo período, que Morrissey tornou pública 14 anos depois, em seu disco *GREATEST HITS*: as costas nuas com o trocadilho "Your arse an'all" ("Seu traseiro e tudo") escrito em suas nádegas e o crédito das imagem: "Traseiro de Morrissey fotografado por Jake Walters".

Quando Jo Slee, a assistente pessoal de longa data de Morrissey, foi embora, Walters assumiu o posto e comandou a maioria das entrevistas com a imprensa para promover Vauxhall no começo de 1994. Poucos jornalistas resistiram a fazer comentários sobre Walters – conhecido, na época, apenas como "Jake" – e sua devoção clara a Morrissey. Na revista *Details*, William Shaw o descreveu como um rapaz tímido que não olhava em seus olhos e que Morrissey o citava juntamente com Linder STERLING e sua cabeleireira Debbie Dannell como seus únicos amigos. Na *Q*, Stuart Maconie o apresentava como "afável e com jeito de menino", mas acrescentou que "o papel de Jake não parece claro: motorista, jogador de golfe, amigo". Andrew Harrison, da *Select*, passaria por uma experiência um pouco mais forte com Walters, a quem descreveu como "um ex-boxeador atarracado de 20, 30 anos, com um corte de cabelo skinhead". Para o azar de Harrison, sua entrevista ocorreu depois de um perfil negativo de Morrissey escrito por Julie Burchill no jornal *The Sunday Times*. Walters ficou tão irritado com a "armação" de Burchill, que ameaçou bater em Harrison se ele escrevesse algo parecido. Pelo menos Harrison conseguiu ver o lado mais delicado de Walters na forma de um bilhete deixado ao lado do toca-discos na sala de estar do estúdio Hook End, onde Vauxhall foi gravado: "Não toque isto enquanto Moz estiver dormindo, porque ele é velho e precisa descansar."

Durante esse período, acredita-se que Walters morou com Morrissey em sua casa em Camden. Questionado pela *Q*, em 1995, sobre quem tinha sido a última pessoa com quem ele havia dormido, Morrissey respondeu: "Meu hóspede". Dois anos depois, o cantor disse ao *Guardian* que em 1994–1995, ele havia se apaixonado, mas não dera certo. Ligando os pontos entre os fatos, chegou-se à conclusão maluca, mas clara, de que Walters é o homenageado nas canções "BEST FRIEND ON THE PAYROLL" e na posterior, "COME BACK TO

CAMDEN". Outras que têm sido consideradas "canções de Jake" são "A SWALLOW ON MY NECK", "WHATEVER HAPPENS, I LOVE YOU", "SUNNY" e até "THE OPERATION". É claro que tais teorias são totalmente especulativas. Até hoje, a única vez em que Walters falou com a imprensa a respeito de Morrissey foi em 1998, quando disse ao jornalista Dave Simpson que o cantor era "a pessoa mais interessante e fascinante que ele já tinha conhecido".

Walters depois estudou no West Surrey Institute of Art and Design e fez seu nome como fotógrafo de moda e retratos. Imagens de seu arquivo de fotos de Morrissey foram usadas nos encartes dos singles de 2008, "THAT'S HOW PEOPLE GROW UP" e "ALL YOU NEED IS ME". No mesmo ano, Walters fez novos retratos do cantor em Los Angeles, entre eles os das capas de "I'M THROWING MY ARMS AROUND PARIS" e YEARS OF REFUSAL. [6, 40, 114, 152, 154, 217, 221, 568, 569]

Walters, John, Ver PEEL, John.

Warwick, Dionne, Ver "LONELINESS REMEMBERS WHAT HAPPINESS FORGETS".

"We Hate it When our Friends Become Successful" (Morrissey/Whyte), 12o single solo de Morrissey (do álbum YOUR ARSENAL), lançado em maio de 1992, chegou ao 17o lugar da parada britânica. "Existe o maior clima de concorrência em Manchester", comentou Morrissey um pouco antes do lançamento de Your Arsenal. "Tantas criaturas invejosas e vis. É sobre isso a canção 'We Hate it When our Friends Become Successful'. Em Manchester, você é aceito desde que esteja se arrastando, sofrendo. Mas se tiver sucesso, ou se for independente ou livre, todo mundo vai odiá-lo."

O título refletia uma das frases mais famosas de Oscar WILDE – "Anybody can sympathise with the sufferings of a friend, but it requires a very fine nature to sympathise with a friend's success" ("Todo mundo consegue simpatizar com o sofrimento de um amigo, mas é preciso uma natureza muito elevada para simpatizar com o sucesso de um amigo"). Antes do lançamento da canção, Morrissey citou a mesma máxima de Wilde em uma entrevista para a *NME*, na

qual também discutiu o momento de sucesso do James, grupo que abria shows dos Smiths e recentemente havia chegado ao 2o lugar na parada britânica com um relançamento do single de 1989 "Sit Down" (Ver também "WHAT'S THE WORLD"). Morrissey fez questão de dizer que estava feliz pelo James, mas acrescentou: "Quando eu soube que eles iam ao talk-show *Wogan*, quase derrubei a xícara de chá."

Os boatos de que "We Hate It" foi, na verdade, uma mensagem direcionada ao vocalista do James, Tim Booth, foram finalmente confirmados pelo escritor Len BROWN. Em seu livro de 2008 *Meetings with Morrissey*, Brown revelou que Morrissey havia concordado em tocar a música no especial da ITV dos 30 anos da Anistia Internacional em dezembro de 1991, com a condição de que o James também participasse. De acordo com Brown, Morrissey ficou chateado ao saber que a participação do James havia sido cortada na versão de transmissão do programa, estragando a piada planejada. Booth posteriormente fez uma provocação igualmente ácida no Festival de Glastonbury, no verão seguinte, no qual Morrissey ia tocar, mas cancelou. O James entrou no lugar do cantor e começou sua apresentação com um *cover* ensaiado às pressas de "We Hate It".

Além de seu alvo específico, foi uma boa adição ao repertório existente de Morrissey sobre fama e frustração, algo como uma "YOU JUST HAVEN'T EARNED IT YET, BABY" ou "GIRL LEAST LIKELY TO" mais cruel com um toque a mais de sarcasmo, chegando a ressuscitar a piada de "BIGMOUTH STRIKES AGAIN". À exceção de "PASHERNATE LOVE", em parceria também com Gary DAY, ela foi a primeira canção de Alain Whyte que Morrissey apresentou ao vivo, entrando no setlist no fim da turnê de KILL UNCLE, em outubro de 1991. A música simples e ascendente de Whyte e a produção poderosa com pegada glam de Mick RONSON fez com que ela se tornasse uma opção óbvia para lado A e um aperitivo justo para o álbum que viria depois. Ainda mais animador foi o fato de, com esse single, Morrissey voltar ao Top 20 britânico após dois anos.

O vídeo de Tim Broad, filmado em Wapping, retratava com humor Morrissey e sua banda como uma gangue de rua, jogando futebol,

empunhando canivetes ou, no caso do baterista Spencer COBRIN, devorando um sorvete Cornetto de chocolate e menta com prazer homoerótico; de acordo com o assistente de Morrissey, Jo Slee, ele queria que Cobrin chupasse um sorvete mais fálico, um picolé chamado Fab, mas não conseguiu encontrá-lo no dia da gravação. A parte da letra que diz “tal vídeo” (“such a video”) também coincidiu com uma mensagem críptica a seu amigo Cathal SMYTH, que aparece congelada no clipe do single do MADNESS “Cardiac Arrest”, de fevereiro de 1982. [5, 36, 94, 155, 290, 374]

We are the Lambeth Boys, Documentário de 1958 que mostra uma semana comum na vida de adolescentes em um clube de jovens ao sul de Londres e a fonte dos samples de áudio de “SPRINGHEELED JIM”, de 1994. Morrissey já o havia listado como um de seus programas de TV preferidos (“Cathode Raves”).

Os “Lambeth Boys” são um grupo de rapazes animados cuja ideia de diversão é se pendurar na traseira de um caminhão cantando “Todos os policiais são lindos”, era essa uma das diversões dos adolescentes no fim dos anos 1950. As “Lambeth Girls” são igualmente divertidas (preste atenção para encontrar a que tem o azar de se parecer com Mick Jagger). Além de outros documentários do movimento de curta duração “Free Cinema”, o filme abriu o caminho para o realismo social dos dramas do tipo *kitchen-sink* dos anos 1960. O diretor Karel Reisz, principalmente, se destacou por fazer *TUDO COMEÇOU NO SÁBADO*.

“Spring-Heeled Jim” usa diversos trechos do diálogo do filme, e os mais importantes são os de uma discussão organizada a respeito do assassinato. Com menos de um minuto e meio, é possível escutar um menino falando sobre o famoso caso de Derek Bentley (“One feller was in the copper’s arms, wasn’t he? – “Um dos caras estava nas mãos do policial, não estava?”), enquanto o trecho final é de uma conversa a respeito de psicopatas em geral (“They catch’im, and they say he’s mental” – “Eles o pegam e dizem que ele tem problemas mentais”).

O Alford House Youth Club é um centro de jovens que ainda funciona na construção original na Aveline Street, em Kennington, perto de Vauxhall. [175, 561]

“We’ll Let You Know” (Morrissey/Whyte), Do álbum YOUR ARSENAL (1992). É a faixa principal de Your Arsenal (o título do álbum pode ser ouvido aos berros aproximadamente aos 2min 44s) e, estruturalmente, também a mais estranha: uma serenata acústica ilusoriamente esperançosa que é lentamente arruinada por uma multidão e totalmente enterrada sob um tumulto enorme. É bem estranho o fato de pelo menos em três ocasiões Morrissey ter se referido a ela como sua canção preferida, explicando “que ela parece resumir tudo de alguma forma”.

A grande estima com que se refere a “We’ll Let you Know” levanta uma questão importante. Dentre tantas canções, temas e emoções diversas, por que escolher uma faixa que mostra o lado humano de torcedores violentos e que justifica o orgulho xenofóbico que eles sentem como grande exemplo de sua arte? “Eu compreendo o grau de patriotismo, o grau de frustração e o grau de júbilo”, explicou ele. “Eu compreendo o caráter de modo geral. Compreendo a agressividade deles e compreendo por que ela tem de ser extravasada.”

Lançada apenas quatro anos depois que Joe Strummer, ex-líder do Clash, causou polêmica ao dizer que as cenas dos hooligans ingleses no exterior faziam com que ele sentisse “orgulho da nação”, Morrissey estava patinando em gelo muito fino quando admitiu se “divertir” com “relatos na televisão a respeito dos hooligans na Suécia, na Dinamarca ou em qualquer outro lugar”. Mas no contexto mais amplo das outras odes de Morrissey ao sentimento de identidade inglês, desde a reivindicação poética de “STILL ILL” a anti-hinos nacionais como “THE QUEEN IS DEAD” e “IRISH BLOOD, ENGLISH HEART”, a canção representa mais uma elegia da alma de um patriota indignado para uma nação “perdida”. O brilhantismo de suas palavras é tamanho que elas conseguem expressar o medo e a

confusão individuais que os próprios hooligans só conseguem articular por meio de atos de violência e como parte de uma multidão. Morrissey é compreensivo, sim, mas não há nada na letra que poderia ser visto como uma apologia à violência no futebol.

Sua principal inspiração parece ter sido o livro *Among the Thugs*, uma reportagem sobre o “apelo da violência em multidões” do jornalista americano Bill Buford, lançado no Reino Unido no começo de 1991. Assim como Morrissey, o livro de Buford (que também oferece a origem de “THE NATIONAL FRONT DISCO”) não moraliza, mas tenta entender quem são os hooligans do futebol e por que eles praticam a violência. No fim de sua infiltração à paisana em diversas torcidas organizadas pelo país, Buford conclui que a resposta está no desaparecimento da classe trabalhadora britânica, um fato que “poucas pessoas” admitem. Como consequência, segundo Buford, os hooligans do futebol “simplesmente se tornaram versões mais exageradas de um estilo antigo, mais radical por não ter mais substância... essa geração entediada, vazia e decadente, é formada por nada mais do que parece ser. É uma cultura de rapazes sem mistério, tão enfraquecida que usa a violência para se despertar”.

Esse é o ponto principal de “We’ll Let you Know”: não uma glorificação da agressão extrema motivada pelo patriotismo, mas o réquiem de Morrissey pela morte de sua própria classe social. Nesse aspecto, ela resume, de fato, “tudo, de alguma forma”, a respeito de quem ele é e de onde ele vem. [5, 94, 292, 404, 405, 567]

Webb, Clifton, Ator de Hollywood relacionado entre os “simbolistas” preferidos de Morrissey em 1983. É possível que seu interesse em Webb tenha surgido de seu papel mais famoso no thriller *noir* de 1944, *Laura*. O personagem de Webb, o colunista de língua ferina Waldo Lydecker, que se gaba por escrever “com uma pena de ganso mergulhada em veneno”, foi baseado no crítico novaiorquino Alexander Woollcott, que de modo parecido inspirou o personagem de Sheridan Whiteside em *SATÁ JANTA CONOSCO*. O hábito de Lydecker de bater à máquina de escrever enquanto toma banho também parece ter incentivado Morrissey a tentar fazer a mesma coisa, ainda que apenas no vídeo de “SUEDEHEAD”. A maioria dos

relatos biográficos de Webb oferecem o mesmo estereótipo de um gay sexualmente inativo que passou a maior parte da vida dedicado à mãe. Seu amigo Noël COWARD ficou famoso por rir da longa depressão de Webb depois da morte dela ao dizer: “Deve ser difícil ficar órfão aos 70 anos, Clifton”. Webb morreu alguns anos depois, em 1966, aos 76 anos, e foi enterrado no que é hoje o Hollywood Forever Cemetery, onde Morrissey também deseja ser enterrado. (Ver TÚMULO.) [184, 523]

“Well I Wonder” (Morrissey/Marr), Do álbum MEAT IS MURDER (1985). “Nunca tocamos essa música ao vivo”, diz Marr. “Eu e Morrissey nunca discutimos o motivo, mas eu tinha a impressão de que era porque ela tinha algo mágico que talvez não conseguíssemos captar no palco.”

“Algo mágico” descreve perfeitamente “Well I Wonder”, uma faixa que destaca a química rara entre Morrissey e Marr de modo claro, num momento congelado no tempo, como nenhuma outra. Sua letra triste e desolada foi inspirada e baseada no livro *By Grand Central Station I Sat Down and Wept*, de Elizabeth SMART, a mesma fonte de “WHAT SHE SAID”, composta e ensaiada ao mesmo tempo, que inclui as frases “o último apoio de tudo o que eu tenho” (“the fierce last stand of all I have”) “está respirando com dificuldade, mas ainda vive” (“lies gasping, but still living”) e “Você me ouve de onde dorme?”, (“do you hear me where you sleep?”). Morrissey entrelaça as palavras de Smart com aquelas retiradas de sua própria agonia emocional, uma solidão épica agravada pela morosamente linda, talvez lindamente morosa, melodia de fundo. Composta “do zero” no apartamento do guitarrista em Earls Court, no verão de 1984, Marr gravou uma demo de guitarra e baixo para Morrissey na mesma tarde com Andy Rourke. Foi ideia de Morrissey acrescentar o som de garoa fina de um LP de efeitos sonoros da BBC (talvez uma referência às chuvas torrenciais com clima anos 1960 ouvidas em “Walking In The Rain”, das Ronettes, e “Run”, de Sandie SHAW). O vocal, completo com um clímax em falsete, foi feito com grande fragilidade. Como especulou Marr, a natureza delicada de “Well I Wonder” poderia mesmo perder algo ao vivo.

A Rough Trade havia falado sobre lançar a faixa como single, uma atitude à qual Morrissey e Marr se opuseram, mas quinze dias antes de *Meat Is Murder*, ela apareceu pela primeira vez como lado B de "How Soon Is Now?". Morrissey posteriormente usou o título quando perguntaram a ele, em 1995, quem eram seus melhores amigos, do sexo feminino e do sexo masculino. Ele respondeu: "Well. I wonder" ("Bem, eu me pergunto"). [13, 17, 18, 375, 426, 569]

Whale Nation, Ver WILLIAMS, Heathcoate.

West Ham, Time de futebol do leste de Londres que forneceu o tema não oficial da turnê solo de Morrissey de 1999. Morrissey não tinha qualquer interesse nos resultados do clube além da simbólica associação com sua obsessão musical mais recente, os COCKNEY REJECTS. Ao longo da turnê, Morrissey apareceu no palco usando uma camiseta com os dizeres "West Ham Boys Club", réplica daquela vestida pelo vocalista do Rejects, Stinky Turner, apesar de ele às vezes trocar a estampa com o nome de outras duas instituições do leste de Londres: a fictícia "Canning Town Sauna Club" e o "English Martyrs", um clube privativo em Whitechapel. Apesar de terem cores diferentes, todas as camisetas usavam o mesmo brasão de dois martelos cruzados em cima de um motivo de castelo.

Anúncios de divulgação da parte da turnê britânica de novembro e dezembro mostravam um Adonis com as palavras "West Ham" sobrepostas como uma tatuagem em seu braço. Ao longo da turnê, Morrissey também substituiria certas letras pelas palavras "West Ham" (por exemplo, "You're gonna need West Ham on your side"). Mesmo quando a turnê passou para os Estados Unidos e para a América Latina, no começo de 2000, ele ainda estava incluindo uma foto dos portões do estádio do West Ham United, o Upton Park, como projeção de fundo. Foi, assim, apenas uma fase, ainda que uma fase bem desconcertante que nada tinha a ver com o futebol. Para a decepção do fã igualmente devoto de Morrissey e dos Hammers, o comediante Russell BRAND, a breve união de

Morrissey ao West Ham foi puramente por motivos puramente estéticos, senão excêntricos. [287, 386]

“What a Nice Way to Turn Seventeen”, Produção de 1962, de Phil Spector, do grupo feminino de Nova York The Crystals, relacionada como uma das canções da lista de Morrissey de “singles favoritos para trilha sonora de cremação”. Escrita por Larry Kolber e Jack Keller, a canção foi o lado B de “Uptown”, o segundo single das Crystals, para a gravadora Philles, de Spector. A letra fala sobre a comemoração sutilmente eufemista de uma jovem que perde a virgindade na noite de seu 17o aniversário. “The party’s through and I’m alone with you” (“A festa terminou e estou sozinha com você”), canta Barbara Alston, deixando que o ouvinte preencha as lacunas com uma trilha sonora adequadamente melosa. O gosto de Morrissey pela melodia indica seu interesse em grupos femininos dos anos 1960 e um gosto peculiar por trabalhos menos conhecidos das grandes estrelas do gênero. No Reino Unido, The Crystals alcançariam muito mais sucesso com duas músicas no Top 10 em 1963, “Da Doo Ron Ron” e “Then he Kissed me”. [175]

“What Difference Does it Make?” (Morrissey/Marr), Terceiro single dos Smiths do álbum THE SMITHS), lançado em janeiro de 1984, chegou ao 12o lugar da parada britânica. Astro de capa: Terence STAMP.

Uma confissão culposa de amor ainda existente depois de um relacionamento destruído pela mentira e por pequenos delitos, “What Difference Does it Make?” era típica das primeiras letras de Morrissey no começo dos Smiths com seu senso de arrependimento, desesperança e traição. Escrita aproximadamente em novembro de 1982, por ser uma das canções mais antigas, Morrissey ficou com cada vez mais vergonha dela conforme o tempo foi passando, o que é extremamente irônico, pois ela foi seu primeiro sucesso no Top 20 e um dos maiores sucessos da carreira do grupo. Dois anos depois de seu lançamento, ele a chamou de “muito vergonhosa”,

especialmente no que definiu como o “uso” infantil da expressão “the devil will find work for idle hands to do” (“O diabo encontra trabalho para mãos desocupadas”); uma frase comum que, talvez por coincidência, também aparece em *Sweetly Sings the Donkey*, de Shelagh DELANEY, e em *BEYOND BELIEF*, de Emlyn Williams, e ambas podiam ser encontradas na estante dele em 1982.

O som metálico e sombrio de Marr demonstrou seu talento por fazer rifes vívidos e originais sobre bases familiares de rock’ n’roll. Gravada pela primeira vez numa versão primitiva como carro-chefe numa demo para o possível álbum patrocinado pela EMI no estúdio Drone, em Manchester, em dezembro de 1982, ela continuou sendo o single de estreia mais comercialmente óbvio até a chegada da superior “HAND IN GLOVE”, no começo no ano.

Na opinião de Morrissey, sua gravação definitiva foi a da sessão de estreia na rádio BBC, com John PEEL, em maio de 1983 e, posteriormente, incluída em *HATFUL OF HOLLOW*, distinguida pelo padrão forte da bateria de Joyce e a linha de baixo vagarosa de Rourke. Depois de mais duas versões de teste com o produtor Troy TATE para o disco de estreia abandonado, quando eles voltaram a gravá-la com John PORTER para o álbum *The Smiths*, a fadiga começava a aparecer. Consequentemente, Porter assumiu o controle, fez uma mudança significativa nos arranjos, dando uma batida mais firme, constante, cobrindo o riff de Marr com um banho de overdubs atmosféricos de guitarra. Na demo original do Drone, durante a parte de “no more apologies”, eles sobrepuseram o som de aplausos (algo que eles repetiriam anos mais tarde em “*PAINT A VULGAR PICTURE*”), mas, na outra, Morrissey acrescentou o barulho de crianças brincando de um disco antigo de efeitos sonoros.

Apesar de todas as críticas ferrenhas de Morrissey a respeito da faixa (“Eu a considereei totalmente horrível um dia depois de seu lançamento”), em “*What Difference Does it Make?*” Porter usou o R&B disfuncional e estranho dos Smiths e o transformou em um single pop brilhante, acessível e clássico dos anos 1980, uma das canções preferidas dos Smiths hoje em dia. De modo mais racional, Morrissey explicou por que não gostou dela, admitindo que, em sua opinião, ela não havia conseguido superar a anterior “*THIS CHARMING*

MAN". "Eu acho que toda gravação deve ser igual ou melhor do que a anterior", resmungou ele. O tempo também não ajudou muito para que ele mudasse de opinião. Quando pediram a ele para aprovar a compilação de 2008 da Warner, *The Sound of the Smiths*, a versão original do single foi removida, substituída pela gravação com Peel, a pedido de Morrissey. [17, 27, 50, 94, 275, 300, 430, 395]

"What do You See in him?" (Morrissey/Marr), Ver "WONDERFUL WOMAN".

"What she Said" (Morrissey/Marr), Do álbum *MEAT IS MURDER* (1985). Muitas das canções de Morrissey escritas na segunda metade de 1984 foram influenciadas pelo poema em prosa de Elizabeth SMART *By Grand Central Station I Sat Down and Wept*, de 1945, principalmente "What she Said" e "WELL I WONDER". As duas canções foram ensaiadas na sequência, e "What she Said" foi um dos raros exemplos nos quais Morrissey e Marr compuseram "frente a frente". Smart é a "she" em "What she Said", já que a personagem feminina central da canção cita trechos mais ou menos diretos de seu livro: "I wonder why no one has noticed I am dead and taken the trouble to bury me" ("Não consigo entender por que ninguém percebeu que estou morta e ainda não se deram ao trabalho de me enterrar") e "I have learned to smoke because I need something to hold on to" ("Aprendi a fumar porque preciso de algo em que me apoiar"). Morrissey usa o diálogo de Smart para pintar um retrato tragicômico de uma depressiva, não muito diferente de como ele era em sua adolescência, que finalmente aprende uma lição em termos de prazeres terrenos com um "garoto tatuado de Birkenhead".

O êxtase inexorável da canção não se deve tanto à letra, mas principalmente ao riff de guitarra de arrepiar de Marr, uma melodia incentivando pirotecnias semelhantes de Rourke e um Joyce especialmente ostentoso (os primeiros ensaios chegaram a contar até com algo parecido com um solo de bateria). A música era um grande momento ao vivo, e durante as turnês finais de 1986, os Smiths incorporaram "What She Said" em um medley com "RUBBER RING", o que pode ser conferido no RANK. [17, 38, 375, 426]

“What’s the World” (Jim Glennie/Paul Gilbertson/Gavan Whelan/Tim Booth), Lado B de “I STARTED SOMETHING I COULDN’T FINISH” (1987). Um *cover* do primeiro single lançado pela gravadora FACTORY Record, em 1983, do grupo *indie* de Manchester James. “What’s the World” é pouco mais do que uma nota de rodapé no repertório dos Smiths. Feito para ser um bônus no setlist, apresentado exclusivamente em todas as sete noites da turnê de outono de 1985 na Escócia, uma gravação ao vivo do show de Glasgow Barrowlands, de 25 de setembro, foi lançada após a separação da banda, no single de 1987 “I Started Something”.

“Ela deu outra dinâmica levemente diferente à apresentação ao vivo”, diz Marr, “mas nunca houve a intenção de lançá-la e não fiquei muito bravo por isso. Não parecia uma música nossa. Morrissey tinha seus motivos para querer que nós a tocássemos.”

O James já havia aberto para os Smiths na turnê MEAT IS MURDER naquela primavera, depois de receber o título de novo grupo preferido de Morrissey, em 1985. A decisão de fazer uma *cover* de “What’s the World” pareceu uma tentativa magnânima de destacar o trabalho de uma banda desconhecida e nova, coisa que Morrissey repetiria mais tarde em sua carreira solo com “SKIN STORM”, do Bradford, e “MY INSATIABLE ONE”, do Suede. A versão dos Smiths para essa canção continuou fiel ao arranjo feito pelo James, de indie animado, mas sem a vaga influência folk da original. Diante de seu hábito de se inspirar em outros compositores para ter material, também foi pertinente escutar Morrissey cantando alegremente a letra de Tim Booth a respeito da busca por “palavras para chamar de minhas” (“words to call my own”), e não por “frases gastas” (“wornout phrases”).

Apesar de o James ter se beneficiado muito pela decisão de Morrissey, porque ganharam cobertura da imprensa, foram precisos mais cinco anos de formação e mudanças de gravadora até eles finalmente conseguirem sucesso nas paradas com o relançamento, em 1991, de “Sit Down”. (Ver também “WE HATE IT WHEN OUR FRIENDS BECOME SUCCESSFUL”.) [17, 182]

“Whatever Happens, I Love You” (Morrissey/Whyte), Lado B de “BOXERS” (1995). Morrissey apaixonado só pode acabar em desastre e, certamente, essa declaração assumidamente autobiográfica já marca o fim do caso. Há fortes indícios de que o romance estava inevitavelmente fadado a fracassar e era possivelmente controverso (“lutas por direitos”/“fights for rights”) enquanto o detalhe mais curioso é que ele e a pessoa com quem mantinha o caso roubaram peças de roupa um do outro. Em seu réquiem por uma parceria malfadada ou finita, a letra retoma as emoções de “HAND IN GLOVE”, com a música cheia de desesperança com tons de pesar fornecidos por Boz BOORER no clarinete. Lançado pela primeira vez no single “Boxers”, “Whatever Happens, I Love You” recebeu maior destaque como a faixa de abertura na compilação WORLD OF MORRISSEY, tornando-se parte do show de sua turnê de fevereiro de 1995 pelo Reino Unido. [4, 40]

“When Last I Spoke to Carol” (Morrissey/Whyte), Do álbum YEARS OF REFUSAL (2009). O conto macabro e misterioso de uma jovem nascida em 1975 com um modo triste de ver a vida, e cujo amor que sente por Morrissey não é retribuído, o que faz com que ela morra cedo. Independentemente de ser autobiográfica ou alegórica, a história trágica de Carol foi um sermão arquetípico de Morrissey a respeito da vida com toda a sua tristeza, futilidade de propósito e, no caso de Carol, chocante brevidade. Tais palavras tristes ganharam um tom estranhamente novo com sua melodia tipo “disco da morte”, parecida com a de um de seus singles preferidos, “JOHNNY REMEMBER ME”, de John Leyton, em mais uma das sutis homenagens do disco a Herb Alpert, o trompetista mexicano que Morrissey queria que tivesse tocado no disco. Igualmente curioso foi um fade de ruído de vento, uma volta ao mesmo sopro de morte de “ASLEEP”, dos Smiths.

Whitelaw, Billie, Atriz do norte e estrela de capa substituta em edições posteriores do single dos Smiths “WILLIAM, IT WAS REALLY NOTHING”. O lançamento original de 1984 tinha um detalhe de um anúncio da fabricante americana de equipamentos de som ADS

SPEAKERS. Quando a empresa se queixou em 1987, uma versão diferente foi feita com uma Whitelaw despenteada acordando, imagem tirada de uma cena de *Charlie Bubbles, a Máscara e o Rosto, de 1967*, um dos filmes preferidos de Morrissey, escrito por Shelagh DELANEY e estrelado e dirigido por Albert FINNEY. Billie Whitelaw ficou "mais do que feliz" por figurar no encarte e, no ano seguinte, fez uma participação no vídeo de 1988 "EVERYDAY IS LIKE SUNDAY". Também vale mencionar um dos primeiros papéis de Whitelaw como uma dona de casa de RUSHOLME no thriller de 1960 ambientado em Manchester *A Mancha Verde*, estrelando Stanley BAKER, e seu retrato da mãe dos KRAY na cinebiografia de Peter Medak, de 1990, *Os Implacáveis Krays*. [374, 491]

Whiteside, Sheridan, Pseudônimo de Morrissey usado ocasionalmente em textos antes da formação dos Smiths. O nome foi retirado do personagem interpretado por Monty Woolley em um de seus filmes preferidos de Bette DAVIS, *SATÃ JANTA CONOSCO*. O Whiteside original, conforme criado pelos dramaturgos George S. Kaufman e Moss Hart, baseou-se no crítico novaiorquino Alexander Woollcott, um membro da Algonquin Round Table juntamente com Dorothy Parker e o suposto "inventor" do coquetel Brandy Alexander. Coincidentemente, Woollcott também foi a inspiração para o personagem de Waldo Lydecker em *Laura*, de 1944, como foi interpretado pelo simbolista de Morrissey, Clifton WEBB.

O Whiteside de *Satã Janta Conosco* se descreve como "um orador crítico, palestrante [e] amigo íntimo dos grandes e dos quase grandes". Para todas as outras pessoas, no entanto, ele é totalmente desagradável e um egomaniaco grosseiro, mais bem resumido pela reclamação de sua enfermeira de que "se Florence Nightingale tivesse sido sua enfermeira, sr. Whiteside, ela teria se casado com JACK, O ESTRIPADOR, em vez de fundar a Cruz Vermelha". A decisão de Morrissey de adotar o nome de tal personagem foi, portanto, intencionalmente provocadora. Entretanto, é interessante que ele compartilhe do fascínio de Whiteside por assassinatos famosos.

Apesar de o uso do pseudônimo ter ocorrido antes dos Smiths, é interessante que ele o tenha ressuscitado nas mensagens dos dois

últimos singles do grupo em 1987. "I STARTED SOMETHING I COULDN'T FINISH" tinha a inscrição "Murder at the Wool Hall" (X) Starring Sheridan Whiteside" ("Assassinato no Wool Hall (X) estrelando Sheridan Whiteside, enquanto o vinil de "LAST NIGHT I DREAMT THAT SOMEBODY LOVED ME" trazia "The Return of the Submissive Society" (X) Starring Sheridan Whiteside" ("O Retorno da Sociedade Submissa (X) estrelando Sheridan Whiteside") e "The Bizarre Oriental Vibrating Palm Death" (X) Starring Sheridan Whiteside" ("A Bizarra Palma da Morte Oriental Vibrante" (X) estrelando Sheridan Whiteside") [184, 362, 374, 523, 529]

"Why Don't You Find Out For Yourself" (Morrissey/Whyte), Do álbum VAUXHALL AND I (1994). Um dos vários títulos de Morrissey possivelmente adaptados de Buffy SAINTE-MARIE (nesse caso, de sua faixa de 1969 "Better to Find out for yourself"), aqui ele expõe sua desconfiança paranóica da indústria da música como se fosse direcionada a um parceiro incompreensivo que ousa lembrá-lo de seus erros do passado. Em 1993, quando gravou esta canção, Morrissey estava celebrando seus dez anos de carreira fonográfica. Não que a letra tivesse muito o que comemorar. "Why Don't you Find out for yourself" é uma lista das muitas mágoas de suas relações com parasitas exploradores que, como em "PAINT A VULGAR PICTURE", são totalmente motivados por dinheiro. "Eu considero o lado dos negócios [da música] muito desagradável, limitado e destruidor", disse ele à imprensa cinco anos antes. "Eu sempre achei que se uma pessoa ganha dinheiro, esse dinheiro é dela. Mas não é assim que acontece, obviamente. As pessoas têm muito pouco direito sobre o dinheiro que recebem". Apesar de o PROCESSO dos Smiths ter sido aberto três anos depois, seria justo dizer que entre os criticados da canção estaria Mike Joyce.

Em sua forma original, a música de Whyte ganhou força industrial semelhante a grande parte de YOUR ARSENAL, até o produtor Steve LILLYWHITE decidir limpar a instrumentação. Em vez de regravar a canção do começo, Lillywhite deixou o vocal de Morrissey como estava, mas substituiu sua raiva com um suspiro acústico de dor marcado pelas harmonias vaporosas de Whyte. Como diz o baixista

Jonny BRIDGWOOD, a faixa finalizada também inclui um loop de Boz BOORER mexendo em algumas xícaras de chá na sala de controle como percussão extra, registrado durante um playback no momento em que Morrissey canta "some men here", o que, se prestar bastante atenção, poderá ouvir ao longo de toda a faixa do canal direito. [4, 6, 40, 208]

Who Put the "M" in Manchester?, DVD oficial do show de Morrissey de 2004 "Manchester Homecoming", lançado no Reino Unido em abril de 2005. (Ver apêndice para a relação completa de faixas.)

Lançado junto com o álbum LIVE AT EARLS COURT, *Who Put the "M" in Manchester?* celebrou o retorno bem-sucedido de Morrissey em 2004 com YOU ARE THE QUARRY, documentando seu show muito esperando no MEN Arena, de Manchester, no sábado, dia 22 de maio – o primeiro show no Reino Unido da turnê de Quarry (cinco dias depois do lançamento do álbum), o primeiro show em sua cidade-natal em 12 anos e, para completar, seu aniversário de 45 anos. Tudo isso serviu para tornar o show histórico, mesmo que à luz fria do dia, tenha sido apenas um show normal, não excelente.

Apesar de um presente precioso para os 18 mil espectadores, em termos de performance, não conseguiu captar o melhor de Morrissey ou de seus músicos, alguns dos quais parecem estar sonolentos ("THE HEADMASTER RITUAL" é especialmente sonolenta). Mesmo assim, o DVD tem momentos especiais: a entrada de Morrissey com uma versão a capela de "My Way", de Frank SINATRA; a surpresa pelo tamanho do local e as letras em néon no palco, inspiradas em Elvis; imagens de fãs surpresos e tatuados antes e depois do show sendo entrevistados por Linder STERLING; e um prólogo maravilhoso com um passeio por Manchester mostrando imagens de Saddleworth Moor e da prisão STRANGWAYS. O bis carregado de emoção de "There is a Light" quase compensa a esterilidade do show, e Morrissey está claramente emocionado com a adoração enorme de sua plateia.

O show no MEN Arena ganharia outro elemento comemorativo de menor importância por ter sido o penúltimo show de Morrissey com o guitarrista e mais longo colaborador Alain WHYTE. No mês seguinte, ele foi substituído por Barrie Cadogan, que pode ser visto no material de bônus do DVD filmado no show seguinte de Morrissey em sua cidade-natal, o festival Move, no Lancashire County Cricket Club em 11 de julho de 2004.

Whyte, Alain (guitarrista e parceiro musical de Morrissey, 1991–), É impossível para qualquer autor ofuscar a magia divina que Morrissey criou com Johnny Marr. Mas, analisando a carreira de Morrissey como um todo, seu parceiro mais prolífico ainda é Alain Whyte. Ainda que outros, como Boz BOORER, tenham deixado uma marca indelével em seu legado, foi Whyte, sozinho, que desde 1992 definiu o som solo clássico de Morrissey depois de quatro anos de tentativas e erros com Stephen STREET, Clive LANGER, Kevin ARMSTRONG, Andy Rourke e Mark NEVIN.

De algumas maneiras – tênues, ainda que simbolicamente paralelas – Whyte é a Eliza Doolittle do Professor Henry Higgins de Morrissey: um diamante bruto retirado das ruas de Londres (antes de Morrissey, o emprego anterior de Whyte tinha sido de varredor de ruas do Camden Council) que recebeu uma oportunidade única na vida de mudar radicalmente de caminho e viver um sonho. Algumas pessoas dizem que foi a ingenuidade e a inexperiência de Whyte que o tornaram o parceiro perfeito de Morrissey, que podia controlá-lo e manipulá-lo. Outras criticaram Whyte por “escrever por encomenda”, sem disposição ou capacidade de desafiar ou tirar Morrissey de sua zona de conforto, mas, sim, trabalhando dentro dos critérios seguros com a certeza de manter a parceria entre eles por tempo ilimitado. Mas independentemente da metodologia envolvida, a verdade é que a parceria Morrissey/Whyte produziu muitas das canções mais belas e fortes de seu repertório. Morrissey já disse que o trabalho de Whyte tem uma “tristeza melódica” e, de fato, pode-se dizer que, à exceção de Marr, nenhum compositor conseguiu ultrapassar Whyte

em sua capacidade de se aproximar do estado e da pungência das palavras de Morrissey na linguagem da música.

Sua entrada na banda e na vida de Morrissey não poderia ter sido mais acidental. No inverno de 1990, depois de finalizar KILL UNCLE, Morrissey ficou encantado com o rockabilly dos anos 1950, encantado com as noites temáticas no Camden Workers Social Club perto de sua nova casa no Norte de Londres. Seu entusiasmo foi grande o bastante para informar o parceiro musical Mark Nevin, de Kill Uncle, e o produtor Clive Langer que ele pretendia gravar um “miniálbum de rockabilly” logo em seguida. Apesar de não ter dispensado sua banda de estúdio da época, formada por Nevin, o baixista do MADNESS, Mark Bedford, e o baterista Andrew PARESI, ele pediu a Langer e a Nevin que encontrassem, por meio de audições, alguns músicos de rockabilly adequados para dar vida ao projeto. Langer pediu a ajuda de seu amigo Cathal SMYTH, que, por sua vez, indicou Boz Boorer, uma famosa autoridade no rockabilly que liderou o revival do gênero nos anos 1980 com o The Polecats. Boorer, depois, chamou o contrabaixista Jonny BRIDGWOOD.

Não se tem a exata informação de quando e como o belo e topetudo Whyte, de 23 anos, entrou na jogada. Whyte, na época, liderava seu próprio trio de rockabilly, o The Memphis Sinners, com o baixista Gary DAY e o baterista Spencer COBRIN; os três já tinham feito parte de outro grupo de rockabilly, o Born Bad. A versão de Whyte a respeito dos fatos é que ele soube que Morrissey estava recrutando uma banda do cenário de rockabilly do Camden Workers Social Club e passou a ir lá, toda semana, armado de uma fita cassete, na esperança de encontrar o cantor. Na segunda semana, de acordo com Whyte, Morrissey apareceu, e ele se aproximou.

Cobrin lembra ter sido abordado por Langer primeiramente, e depois de tê-lo apresentado a Whyte. Enquanto isso, Langer e Mark Nevin lembram que antes de qualquer gravação, eles foram ver os testes do The Memphis Sinners, na casa de Cobrin, em Stanmore. “Eles estavam tocando em uma alcova *nouveau-riche* em estilo grego”, diz Langer. “A ideia era ver se eles estavam prontos para gravar. Eu os considerei muito limitados. Tinham boa aparência, mas

não eram 'músicos'. Mas tinham as roupas certas e as tatuagens certas."

"Eles pareciam ter 14 anos", afirma Nevin. "Não tinha como negar que a aparência era ótima. Mas o Spencer tinha uma porcaria de kit de bateria e, para mim, eles não eram muito bons. Achei que eles não conseguiriam trabalhar com Morrissey de jeito nenhum."

Independentemente do processo envolvido, Whyte, sozinho, se uniria a Boorer e a Bridgwood no estúdio Hook End, em dezembro de 1990, para a gravação de "PREGNANT FOR THE LAST TIME" – não como guitarrista, mas como gaitista.⁶⁵ Ele era, de longe, o mais nervoso dos novos recrutas, uma tensão que quase estragou seu futuro com Morrissey logo de cara. "Alain estava totalmente nervoso", diz Bridgwood. "Eu senti pena dele, porque percebi que ele tentava mascarar a ansiedade falando o tempo todo. Dava para ver que Morrissey pensava: 'Quem é essa pessoa?' Não havia um arranjo de verdade com a música, então fizemos apenas uma jam. Alain criou a parte da gaita para "Pregnant for the Last Time", mas eles decidiram que não se encaixava. Então, Alain foi cortado daquela sessão de gravação."

Langer e o coprodutor Alan Winstanley também ficaram assustados com a verborragia de Whyte. Winstanley diz: "O Alain era bacana, mas não se calava. Nós costumávamos chamá-lo de Carpete por causa de uma história chata que ele contou a respeito de um carpete. Na verdade, o falatório de Alain fez com que Morrissey se trancasse em seu quarto por dois dias. A sessão parou e tivemos que dispensar a banda."

Apesar dessa dispensa rápida, Whyte foi chamado de volta três meses mais tarde, dessa vez com Day e Cobrin, para "tocar" na banda de Morrissey no vídeo "SING YOUR LIFE", com Mark Nevin. Um mês depois, os três Memphis Sinners, com Boorer, estariam tocando de verdade na turnê Kill Uncle. Mais uma vez, não se sabe ao certo como as coisas se deram, mas Whyte afirma que, desesperado para impressionar Morrissey, ele tomou a atitude calculada e ambiciosa de aprender a maioria das canções do cantor, incluindo as do disco Kill Uncle, em um período de duas semanas de ensaios intensos com Boorer, Day e Cobrin. Este confirma que foi verdade. "Eu me lembro

de ter passado uma semana inteira, sentado na beira da minha cama, batucando o Kill Uncle todo”, diz Cobrin. “Então, marcamos um ensaio, provavelmente por meio de Clive. Morrissey chegou, escutou o nosso som e passou cerca de meia hora cantando junto. Ele se virou para nós no fim e disse: ‘Adorei’. Foi simples assim.”

Assim, teve início a parceria de longa data com Morrissey. Cinco meses depois do começo da turnê Kill Uncle, ele assinou a primeira música, “PASHERNATE LOVE”, uma de várias com Gary Day, e depois “WE HATE IT WHEN OUR FRIENDS BECOME SUCCESSFUL”. Na época em que Morrissey estava pronto para gravar YOUR ARSENAL na primavera seguinte, Whyte já tinha usurpado o posto de Mark Nevin como seu principal parceiro musical, responsável por oito das suas dez faixas.

As primeiras canções de Morrissey e Whyte mostraram o amor do rapaz pelo rock de guitarra, como o som do The Clash (por exemplo, “THE NATIONAL FRONT DISCO”), mas em alguns momentos deixavam claro seu apelo desesperado ao amor do cantor pelo glam, fosse com “GLAMOROUS GLUE”, inspirada em “Jean Genie”, de BOWIE, ou “CERTAIN PEOPLE I KNOW”, uma imitação audaciosa de “Ride a White Swan”, de BOLAN. Apesar de ter mantido essa abordagem musical rígida em outros materiais – de “THE BOY RACER” a “IRISH BLOOD, ENGLISH HEART” e “SOMETHING IS SQUEEZING MY SKULL” – a maioria das canções de Whyte são marcadas por uma melodia doce, sempre sentimental e com um toque tangível e possivelmente intencional de tristeza. Talvez seja revelador que, como diz Jonny Bridgwood, Whyte rapidamente tenha se tornado um estudioso dos Smiths, encantado com o trabalho de Johnny Marr nas melodias e as lições que elas continham. “Eu me lembro de Alain se gabar, certa vez, dizendo: ‘Eu sei do que Morrissey gosta.’ Mas parece ser verdade”, diz Bridgwood.

O início da parceria musical com Boorer em VAUXHALL AND I, de 1994, introduziu um elemento competitivo, ou uma ameaça, ao relacionamento de Whyte com Morrissey. O cantor sempre negou, veementemente, acusações acerca da rivalidade entre seus parceiros musicais. Spencer Cobrin lembra das coisas de outra maneira. “Havia uma tensão no ar”, diz Cobrin. “Boz vinha fazendo discos há mais tempo do que todos nós, por isso sabia muito a respeito de edição

de músicas e do aspecto financeiro. Conforme as coisas caminhavam, dava para perceber a concorrência entre Boz e Alain, sem dúvida. Estava sempre esteve presente no fundo, uma clima constante.”

Se houve alguma concorrência ou competição, então Whyte a venceu. Desde YOUR ARSENAL, de 1992, ele assina a maioria das faixas em todos os discos de Morrissey, constantemente ofuscando as de Boorer, Cobrin (em MALADJUSTED) e depois de Michael FARRELL e Jesse TOBIAS.

Whyte também é letrista e cantor (seus vocais altos sempre aparecem em gravações de Morrissey nos anos 1990), durante os “anos selvagens” de Morrissey em Los Angeles, entre 1998 e 2003, ele foi vocalista e compositor de uma série de grupos do norte de Londres. Muitas das canções posteriores de Morrissey foram interpretadas primeiro com letras dele pelos grupos Johnny Panic and the Bible of Dreams e The Motivators,⁶⁶ entre elas “Not Bitter But Bored” (“Irish Blood, English Heart”), “Paranoia” (“DON’T MAKE FUN OF DADDY’S VOICE”) e “She Doesn’t Love me” (“THE NEVER-PLAYED SYMPHONIES”). Esta ilustra melhor os pontos baixos de Whyte como letrista e a criatividade de Morrissey em mudar radicalmente o design original do guitarrista – uma canção a respeito da perda de uma namorada que de repente se torna uma canção a respeito de se arrepender à beira da morte por uma vida sexualmente inativa.

Como parte essencial do maquinário de Morrissey, principalmente em shows, Whyte tem recebido muito carinho da plateia. Assim, sua saída repentina dos primeiros estágios de YOU ARE THE QUARRY, de 2004, foi motivo de surpresa e desconfiança. No dia 5 de junho, Morrissey tocou no Dublin Castle, o primeiro show desde a apresentação vitoriosa no dia em que completava 45 anos, em Manchester, duas semanas antes. Segundo comentários de fãs, Whyte parecia triste e emotivo. Entre uma música e outra, ele disse ao público: “Não estou me sentindo muito bem, por isso, se eu não estiver tocando muito bem, é por esse motivo, me desculpem.” Seria o último show de Whyte com Morrissey. Seis dias depois, quando Morrissey fez o primeiro dos três shows do MELTDOWN, no Royal

Festival Hall, em Londres, o substituto de emergência Barrie Cadogan entrou no lugar de Whyte.

Não se sabe o motivo oficial para a saída de Whyte. Sua afirmação no palco em Dublin levantou uma série de rumores sem fundamento a respeito de alguma doença física ou mental. Felizmente, independentemente do motivo para a saída de Whyte da turnê de Morrissey, seu status de parceiro musical permaneceria inalterado. Ele voltaria para a gravação, no outono de 2005, de RINGLEADER OF THE TORMENTORS, em Roma, e compôs metade das faixas. Nesse ínterim, e então vivendo em Los Angeles, Whyte formou outro grupo, o Red Lightning, que se separou em 2007.

Em 2009, Whyte ainda era o principal parceiro musical de Morrissey, apesar de que, com YEARS OF REFUSAL, seu trabalho agora o restrinja puramente a compor e não gravar – uma situação que, como a força do material atesta, evidentemente funciona melhor para os dois lados. [4, 5, 15, 22, 25, 242]

Wilde, Oscar, O maior simbolista de Morrissey. Se não é sua maior influência, de modo geral, certamente é a maior influência em termos literários. O próprio Wilde disse que havia colocado a criatividade em sua vida e apenas seu talento em seu trabalho e, de fato, é pela vida tanto quanto pelo trabalho que Morrissey admira Wilde. “Independentemente do que ele escrevia e de como vivia no sentido público, sua vida particular era igualmente maravilhosa”, disse Morrissey, certa vez. “E esse é o julgamento final de todos os artistas. Eu não acho suficiente mudar de ligado para desligado, estar aqui de dia, mas jogando hóquei à noite.”

A vida e o martírio de Wilde – preso por ser homossexual, uma ofensa criminosa na Inglaterra vitoriana – são uma história conhecida, mas merecem correções no contexto de sua importância fundamental para Morrissey.

Oscar Fingal O’Flahertie Wills Wilde nasceu em Dublin, no dia 16 de outubro de 1854: Wilde declararia: “Não sou inglês. Sou irlandês, o que é bem diferente”, uma diferença que Morrissey, de ascendência irlandesa, compreende muito bem (Ver “IRISH BLOOD, ENGLISH HEART”). Seu pai, Sir William, era um renomado cirurgião de

ouvido e olhos. A mãe, Lady Jane Francesca, era poeta e nacionalista irlandesa que escreveu versos inflamados com o pseudônimo de "Speranza": o editorial de 1947, de Lady Wilde como Speranza para o jornal *The Nation* intitulado "Jacta Alea Est" ("A sorte está lançada") seria a inspiração para o título de "A RUSH AND A PUSH AND THE LAND IS OURS", dos Smiths. Educado no Trinity College, de Dublin, Wilde conseguiu uma bolsa de estudos para a Oxford's Magdalen College, onde ele mostraria sua inteligência formando-se com honra em duas matérias e também mostraria seu lado artístico vencendo o prêmio de poesia da universidade, o Newdigate Prize Poem, com uma ode à cidade italiana de Ravenna, seu primeiro trabalho publicado.

Wilde foi morar em Londres em 1878, declarou-se "Mestre da Estética" e embarcou em uma revolução de um homem só para uma "reforma nas vestimentas", aparecendo em festas noturnas com "um casaco de veludo abotoado com fios trançados, bermudão, meias pretas de seda, uma camisa larga delicada com grande gola enrolada, e uma grande e esvoaçante gravata verde-claro". Na Inglaterra vitoriana, Wilde criou a "lei da moda", com enormes lírios na lapela, ou girassóis e, por fim, seu distintivo de honra e marca registrada, o cravo verde. O uso que Morrissey fazia de FLORES nos Smiths, como ele admitiu, foi influência total de Wilde.

Em 1881, ele publicou a coleção *Poems*, contendo seu celebrado "Requiescat", escrito em homenagem a sua irmã mais nova, Isola, que morreu por decorrência de uma febre aos nove anos; Oscar, de 12 anos, cortou uma mecha dos cabelos dela e a colocou dentro de um envelope que ele enfeitou e guardou pelo resto da vida. Sua poesia foi ridicularizada por críticos da época, muito dos quais já consideravam Wilde uma celebridade arrogante e ofensivamente alegre que precisava de correção. Até mesmo sua universidade o repudiou quando a cópia de *Poems* que ele apresentou à Oxford Union Debating Society foi devolvida ao autor por ser não apenas "imoral", mas plagiada de grandes poetas do passado. Morrissey disse, em defesa de seus próprios roubos culturais, ter encontrado "muitos exemplos nos quais [Wilde] usou diretamente trechos de outros".

Na noite de Natal daquele mesmo ano, Wilde deixou a Inglaterra para uma turnê de palestras nos Estados Unidos. Ele havia sido convidado em resposta ao sucesso da ópera cômica de Gilbert e Sullivan, *Patience*, uma troça ao crescente movimento estético na Inglaterra do qual, pelo modo de se vestir e se comportar, ele havia se autodenominado mestre. As descrições a respeito da personalidade de Oscar tinham sido tão exageradas que quando seu navio chegou a Nova York, a multidão que se reunia para recebê-lo esperava ver, segundo o biógrafo Hesketh Pearson, "um homem mais parecido com uma planta tropical". A princípio, as pessoas ficaram desapontadas quando ele desembarcou parecendo mais um homem normal que um jacinto, apesar de ter feito jus a sua fama quando, na alfândega, perguntaram se ele tinha algo a declarar. "Não, não tenho nada a declarar, exceto a minha genialidade." E, assim, a lenda de Oscar Wilde se estabeleceu, não em pedra, mas, sim, em uma coluna coríntia do mais fino mármore.

A intolerante e perplexa imprensa americana perseguiu o artista, ridicularizando-o em panfletos e desenhos; um desses desenhos, uma caricatura feita por Chas Kendric para a capa da *Ye Soul Agonies in ye Life of Oscar Wilde*, de 1882, que mostra o escritor segurando um girassol enorme, foi colocada na capa da edição limitada do single de 12 polegadas de Morrissey, de 1989, de "INTERESTING DRUG". Mas para surpresa de seus críticos, Wilde deslumbrou o público americano, chegando a dar uma palestra para mineradores rústicos nas Montanhas Rochosas. Morrissey faria uma alusão a este fato ao resumir a vida de seu ídolo para a *Smash Hits*, em 1984, exagerando muito a recepção de Wilde, dizendo que ele foi "apedrejado até a morte", tanto pelo efeito cômico quanto para enfatizar o destemor de Oscar em suas crenças estéticas; na verdade, Wilde se deu muito bem com os mineiros, que mais tarde o levaram a um bar, onde ele conquistou ainda mais admiração demonstrando sua notável capacidade de ingerir destilados.

Ao voltar para a Inglaterra, aos 29 anos, Wilde se casou em 1884 com Constance Lloyd, a filha de um advogado. Um pouco antes do nascimento de seu segundo filho, Vyvyan, Wilde começou o que acreditam ter sido seu primeiro caso homossexual com um

estudante de 17 anos de Oxford chamado Robert Ross, o início de uma amizade que duraria a vida toda e terminaria no túmulo, quando enterraram as cinzas de Ross no túmulo de Oscar, no cemitério Père Lachaise, de Paris.

A paternidade inspirou Oscar a escrever sua coleção de contos para crianças, *O Príncipe Feliz e outras Histórias*. É importante observar que Morrissey tomou conhecimento de Wilde aos oito anos por meio de seu livro infantil. Ele ficou especialmente tocado pela história profundamente irônica de *O Rouxinol e a Rosa*. “Era a história de um rouxinol que se sacrificou por dois amantes”, explicou ele. “Termina quando o rouxinol pressiona o coração contra a rosa, porque, de modo estranho e místico, quer dizer que se ele morrer, então os dois amantes poderão ficar juntos.” O que Morrissey não disse foi que, depois da morte do rouxinol, os dois amantes não se unem. O menino, um estudante, é desprezado pela menina, que diz que a rosa não combina com seu vestido. A rosa, então, é lançada na rua e o estudante conclui que o amor é uma bobagem, e decide estudar filosofia e metafísica: o rouxinol morreu em vão. De qualquer modo, um final muito mais mozzariano do que o cantor descreveu.

A obra-prima da prosa de Wilde foi lançada em 1891: *O Retrato de Dorian Gray*. Seria seu único romance, causando a condenação de sempre por parte dos críticos, enojados por sua imoralidade e homoerotismo; a parábola faustiana de um jovem narcisista cuja crueldade e vício só ficam evidentes em seu retrato que se corrompe e revela seu caráter, mas sua beleza física se mantém atemporal e imaculada. No mesmo ano, Wilde conheceu um Dorian Gray da vida real: o poeta Lord Alfred Douglas, apelidado de Bosie e fadado a se tornar “o elemento grotesco” cujo egoísmo arquitetou a queda de Oscar.

Seu relacionamento com Bosie começou quando ele estava entrando em seu apogeu criativo como dramaturgo com as quatro peças cômicas, que começou em 1892 com *O Leque de Lady Windermere*, e chegou ao ápice em 1895, com a obra-prima do artista, *A Importância de ser Prudente*. Durante mais de um século, os biógrafos têm se esforçado para retratar Bosie como qualquer

coisa além de neurótico, egoísta, mal-agradecido, fútil, descuidado, desleal, promíscuo, espertalhão, manipulador e trapaceiro habitual. Infelizmente, quando Wilde se deu conta da realidade, ele já estava na prisão, para onde foi levado por sua paixão sem saída e simbolicamente suicida pelo menino 16 anos mais jovem que ele.

Foi catastrófico para Oscar o fato de o pai de Bosie ser o nono Marquês de Queensberry, um homem que emprestaria seu nome para as regras oficiais do boxe e que não via com bons olhos as companhias escolhidas pelo filho rebelde e afeminado. Irado pelos boatos escandalosos a respeito de Oscar e Boise – que não eram nada discretos em suas demonstrações públicas de intimidade –, no dia 18 de fevereiro de 1895, ele deixou ao poeta um bilhete sucinto, firme e mal escrito no clube de cavalheiros de Wilde: “To Oscar Wilde, posing as a somdomite” (“A Oscar Wilde, que age como um *somdomita*”).

Bosie convenceu Wilde a processar seu pai por difamação. Obedientemente, a princípio, Wilde transformou o processo de Queensberry em uma apresentação pública, exibindo-se para o júri e derrotando a equipe de defesa com seu intelecto rápido. Então, em um lapso momentâneo de concentração, ele se enforcou. Quando questionado se ele havia beijado um dos empregados de Bosie em Oxford, Wilde respondeu que não, já que “ele era, infelizmente, extremamente feio”. Em poucos segundos de ironia casual, Wilde havia, acidentalmente, admitido sentir atração física por homens e causou a própria derrota. O caso de Wilde foi encerrado no dia 5 de abril de 1895, e Queensberry foi absolvido. Mais tarde naquele mesmo dia, Wilde foi preso no Cadogan Hotel, em Chelsea, acusado de práticas indecentes. Ele foi julgado duas vezes, pois o primeiro júri não conseguiu chegar a um veredicto. O segundo o considerou culpado. A perseguição a Wilde, praticada pela lei britânica, sem dúvida, assombraria a experiência de Morrissey com o PROCESSO dos Smiths 101 anos depois; certamente é estranho o fato de os dois juízes, como descreveu Wilde “morto no que diz respeito ao pudor” e como descreveu Morrissey “traçoeiro, truculento e desonesto”, compartilharem as mesmas iniciais, J. W. (Justice Wills, John Weeks).

Pelo “amor que não ousa dizer seu nome” (“the love that dare not speak its name”) – frase frequentemente atribuída de modo errado a Wilde, mas ironicamente criada por Bosie em seu poema “The Two Loves” – Oscar foi condenado a dois anos de trabalho árduo, uma pena um pouco mais longa do que aquela dada a Morrissey em “I STARTED SOMETHING I COULDN’T FINISH”. Como escreveria seu filho mais jovem, Vyvyan Holland, “A máxima de que quanto mais se sobe, pior a queda foi totalmente verdadeira nesse caso”. Enquanto era transferido para outra prisão, Wilde foi submetido à humilhação de ficar em uma plataforma na Clapham Junction por meia hora, algemado, à exposição de todos e ridicularizado por uma multidão cruel e alterada. Um desconhecido cuspiu em seu rosto, um ato tão odioso e nojento que assombraria Wilde pelo resto de seus dias.

Como detento na prisão de Reading, Wilde escreveu sua épica carta de recriminação a Bosie, posteriormente publicada como *De Profundis*; ela tem a frase: “flower-like life” (“vida como uma flor”), uma símile repetida por Morrissey em “MISERABLE LIE”. Após cumprir toda a pena, o sempre fiel Robert Ross o acompanhou a Berneval, na França, onde ele escreveu seu poema épico “The Ballad of Reading Gaol”, originalmente publicado com seu número na prisão como pseudônimo, C.3.3. Entre seus poucos visitantes em Berneval estava o escritor francês André GIDE, que ele havia conhecido e “corrompido” muitos anos antes. Mais tarde, Wilde se mudou para Paris, onde passou os últimos anos de sua vida entregue à bebida e pobre. Ele morreu no dia 30 de novembro de 1900, aos 46 anos. A causa oficial da morte foi meningite.

“Seria quase impossível, na minha opinião, no auge de sua fama, que ele terminasse, alguns anos depois, em tamanho estado de amargura e ruína”, disse Morrissey. “Um estado tão solitário, e também ter uma morte tão horrorosa. Um fim notavelmente triste se pensarmos que esse homem havia mudado a literatura inglesa e a língua inglesa.”

Morrissey agradeceu publicamente sua mãe por apresentá-lo ao trabalho de Wilde na infância; em ocasiões diferentes, ele afirma ter sido entre os oito e os dez anos. “Minha mãe era muito fã e tinha diversos livros”, explicou. “Eu acho que ela já tinha me dito: ‘Olha,

“você precisa ler isto. É tudo o que precisa saber sobre a vida”. Eu a ignorei, mas um dia eu fiquei grudado no livro, e as coisas nunca mais foram as mesmas desde então. O livro era *A Obra Completa de Oscar Wilde*. [Ele mudou] quase tudo, [porque] usava uma linguagem muito básica e dizia coisas muito fortes.”

“Esse senso de drama verdadeiramente grande permeava tudo o que ele escrevia”, acrescentou ele. “Ele teve uma vida que foi realmente trágica e é curioso que tenha sido tão espirituoso. Vemos nele uma criatura sempre marcada pelo sofrimento e cuja vida foi uma caricatura completa. Ele se casou, teve dois filhos e quase imediatamente começou um caso com um homem. Foi preso por isso. É uma desvantagem total gostar de Oscar Wilde, certamente quando se tem formação de classe operária. É autodestrutivo, praticamente... Atravessando o difícil fim da adolescência, eu era muito isolado, e Oscar Wilde significou muito mais para mim. De certo modo, ele se tornou uma companhia. Mesmo que isso pareça triste, era assim.” Atravessando o fim da adolescência, deve ter sido extraordinariamente simbólico para Morrissey descobrir os NEW YORK DOLLS e que a carreira deles havia começado em um local, no Mercer Arts Centre, chamado Sala Oscar Wilde.

Nas primeiras entrevistas com os Smiths, ele disse ter “lido tudo que Wilde escreveu e tudo que escreveram sobre ele”. Há muitas evidências de que essa afirmação seja verdadeira. Em 1981, em uma carta a seu amigo de correspondência Robert MACKIE, Morrissey, de 22 anos, escreveu: “Life is a terrible, terrible thing” (“A vida é algo terrível, terrível”). Mackie provavelmente não sabia que ele estava citando a carta de Wilde a Robert Ross depois de visitar o túmulo de sua esposa, Constance: “Life is a very terrible thing” (“A vida é algo muito terrível”). Mais explicitamente, ele assinou uma carta anterior a Mackie como: “Esteticamente, Oscar Wilde”.

Morrissey também costuma citar frases de Wilde em entrevistas, como fez em 2003 na revista *Word*, quando descreveu sua “abordagem purista” à composição. “O que eu faço é tão precioso e tão puro que, como alguém já disse, se tocar, a florada se vai”. Esse *alguém* foi Wilde, ou melhor, Lady Bracknell em *A Importância de ser*

Prudente: "A ignorância é como uma fruta delicada e exótica. Se tocar, a florada se vai".

A Importância de ser Prudente é um dos trabalhos preferidos de Morrissey. Em 1984, ele disse à *Smash Hits* que "raramente um dia se passava" no qual ele não escutasse a peça em fita, provavelmente a mesma performance de 1953 com Sir John Gielgud, que mais tarde foi incluída na canção "RUBBER RING", dos Smiths. Quando pediram a ele que citasse a frase favorita de Wilde, Morrissey citou a carta de Oscar em defesa de *Dorian Gray* ao editor do *Scots Observer*: "O artista deve educar o crítico". "Porque é verdade", explicou ele. "O artista deve estar acima do crítico. O crítico deveria ser um fã. No caso de Oscar Wilde, seu estilo bacana era muito ridicularizado, mas não consigo pensar em algo que ele tenha escrito que não me toque."

Relacionar *todas* as homenagens que Morrissey fez a Wilde seria desnecessariamente repetitivo, mas elas foram feitas em quase todos os modos possíveis: letras de músicas (como em "CEMETRY GATES"); mensagens nos últimos sulcos de vinis ("Talent borrows, genius steals"/"O talento empresta, a genialidade rouba" em "BIGMOUTH STRIKES AGAIN, o trocadilho no KILL UNCLE, "Nothing to declare except my jeans"/"Nada a declarar além de meu jeans"); vídeos promocionais (um retrato de Wilde de 1882, feito por Napoleon Sarony pode ser visto no vídeo de "I STARTED SOMETHING I COULDN'T FINISH"); imagens de fundo de palco (outro retrato de Sarony usado em 2006 durante a turnê do RINGLEADER OF THE TORMENTORS); Camisetas (a peça feita por um fã com um design de Wilde, "Smiths Is Dead", que foi fotografada no cantor por Kevin Cummins, em 1991); encartes de disco (os shorts com estampa "Campus Oscar Wilde" na contracapa de "MY LOVE LIFE"); e flâmulas (uma grande flâmula do rosto de Oscar podia ser vista na parte inferior de sua camiseta na apresentação de "THE LAST OF THE FAMOUS INTERNATIONAL PLAYBOYS" no *TOP OF THE POPS* em fevereiro de 1989).

O espírito de Wilde permeia todos os cantos e recantos da arte e da vida de Morrissey que, exatamente como Oscar, têm sido misturados de modo que um não se diferencie do outro. Esta é sua maior homenagem a Wilde: não apenas vestir uma obra de arte ou

criar uma obra de arte, mas ser, em si, uma obra de arte. “Conforme eu envelheço, a admiração cresce”, admite ele. “Nunca estou sem ele. é quase bíblico. É como levar um terço consigo”. [59, 71, 82, 122, 165, 166, 168, 175, 184, 209, 267, 275, 313, 318, 325, 327, 334, 336, 349, 393, 448, 539, 557, 567, 573]

“Wide to Receive” (Morrissey/Cobrin), Do álbum MALADJUSTED (1997). Empregando a terminologia de computadores como uma metáfora para o amor não correspondido, o título de “Wide to Receive” parecia bem sugestivo. “É para ser uma canção da Internet”, explicou Morrissey. “Sabe como é, ficar deitado perto do computador esperando que alguém encontre você e descobrir que ninguém encontra, e assim, permanecer aberto para receber. É terrível, claro, estar aberto para receber e descobrir que não existe motivo para isso.” Na época, Morrissey mantinha-se extremamente reservado a respeito do uso que fazia da Internet, recusando-se a divulgar até se possuía um computador. Em 2002 – época em que ele já estava até usando e-mail em particular –, o cantor ainda fazia afirmações não convincentes de que “nunca havia entrado na Internet”.

A primeira canção de Morrissey em parceria com o baterista Spencer Cobrin – que vinha escutando e aprendendo com o tipo de melodias calmas e reflexivas das parcerias com Alain Whyte – “Wide to Receive” foi uma balada superior, lindamente cantada (incluindo boas harmonias de Whyte) e ostentando uma seção final lindamente hipnótica à la BEATLES. Originalmente considerada um lado B, Morrissey a incluiu em Maladjusted na última hora no lugar de “I CAN HAVE BOTH”, de Boorer. [4, 5, 36, 40, 194, 411]

“Will Never Marry” (Morrissey/Street), Lado B de “EVERYDAY IS LIKE SUNDAY” (1988). A opinião de Morrissey a respeito do casamento foi irrevogavelmente prejudicada com a separação de

seus pais, quando ele tinha 17 anos. "Nunca vi um casamento feliz", admitiu em 1984. "Conheço muitas, muitas pessoas solteiras e elas são totalmente felizes... não consigo ver a necessidade de um casamento."

Quatro anos depois, "Will Never Marry" expressou eloquentemente suas opiniões, educadamente recusando um pedido de casamento e resignando-se a uma vida de solidão. Letras e títulos parecidos precedem a balada de Morrissey, como a canção folk dos anos 1930 da The Carter Family "I Never Will Marry", a respeito de uma "donzela" que se afoga depois de ser abandonada por seu amor; suas palavras ao morrer são "I never will marry or be no man's wife/I expect to live single all the days of my life" ("Nunca vou me casar nem serei a esposa de um homem/Espero viver solteira por todos os dias de minha vida"). A mesma linha é seguida pela canção de Frank Loesser, "Never Will I Marry" escrita para a peça da Broadway dos anos 1960 *Greenwillow* e dita por Judy Garland em seu álbum de 1962, *Judy Takes Broadway*: "Never, never will I marry/Born to wander till I'm dead" ("Nunca, nunca me casarei/Nasci para vagar até morrer"). De modo significativo, ambas as canções foram escritas para serem cantadas por mulheres, tornando o canto de Morrissey a respeito do mesmo sentimento ainda mais singular, duplamente único, com sua declaração de que dorme mal em decorrência da "culpa inerente".

A melodia épica com cordas de John Metcalfe foi a chuva necessária para estragar o bolo de casamento de Morrissey. (E não, ele nunca vai conseguir repetir o acontecimento). Street também repetiu um de seus tiques musicais preferidos anteriormente empregado em "LATE NIGHT, MAUDLIN STREET" e "THE ORDINARY BOYS", finalizando a canção com uma mudança repentina e inesperada de tom (a versão editada de BONA DRAG não tem essa parte). O sentimentalismo é acentuado com efeitos sonoros adicionais. "Morrissey disse que ele queria o barulho de pessoas incentivando alguém competindo em uma corrida, e de crianças em um parquinho", relembra Street. "Ele também queria o som de uma mãe chamando seu filho. Minha esposa, Sarah, estava visitando o

estúdio naquele dia com nosso filhinho, William. Como ela era a única mulher no estúdio, pedimos a ela que fizesse. Então é a minha esposa gritando 'Steven!' no fim. Depois, Morrissey me disse que sentia um frio na espinha sempre que escutava aquilo."

Uma das melhores gravações de Morrissey/Street, "Will Never Marry", foi usada como a trilha sonora para uma montagem de fãs invadindo o palco no fim do vídeo *INTRODUCING MORRISSEY*. A canção foi tocada brevemente em shows em uma versão de guitarra mais básica nos primeiros estágios da turnê de KILL UNCLE, de 1991, como pode ser visto no vídeo *LIVE IN DALLAS*. [25, 39, 425]

"William, It Was Really Nothing" (Morrissey/Marr), Quinto single dos Smiths, lançado em setembro de 1984, chegou ao 17o lugar da parada britânica. Um *tour de force* audaciosamente econômico, e um dos melhores dos Smiths, "William" foi um tipo de drama popular estilo *kitchen-sink* dos anos 1960 em forma concentrada. Mais especificamente, a descrição de Morrissey de uma "cidade monótona" e um jovem aparentemente preso no casamento com uma "gorda" materialista foi um resumo de *O MUNDO FABULOSO DE BILLY LIAR*. A frase de abertura também mostrou a influência do *SPARKS*, cujo sucesso de 1974 "This Town Ain't Big Enough for Both of us" tinha um trecho parecido: "a chuva está caindo na cidade estrangeira/as balas não podem cortar você" ("the rain is falling on the foreign town/the bullets cannot cut you down").

Como Morrissey explicou, seu principal objetivo com "William" era abordar o casamento de um ponto de vista masculino, ao contrário da perspectiva tradicionalmente feminina do pop (como em uma de suas canções favoritas "THIRD FINGER, LEFT HAND", de Martha & The Vandellas). "Pensei que já era a hora de ter uma voz masculina dizendo a outro homem que o casamento era uma perda de tempo", disse ele. "Que, em efeito, não era absolutamente nada". Fortes especulações de que o título "William" era, na verdade, para o cantor do The Associates, Billy MACKENZIE, de quem Morrissey havia se tornado amigo havia pouco tempo, ficaram ainda mais intensas

com a revelação de que MacKenzie havia ido ao apartamento do cantor em Kensington, e saído de lá com um dos livros preciosos de Morrissey a respeito de James DEAN. MacKenzie também colocou lenha na fogueira com sua canção de resposta, "Stephen [sic], You're Really Something".

A melodicamente compacta "William" também foi o ponto em que a ousadia de composição e a precocidade juvenil de Marr, na época com 20 anos, alcançou novo patamar. Em sua cascata de toques de guitarra, parecia que Marr estava tentando tocar os maiores sucessos do The Hollies ao mesmo tempo e em menos de dois minutos, em um transe super veloz de seis cordas, de olho no relógio, mas com o coração na boca. Escrita em seu apartamento em Earls Court, no verão de 1984, juntamente com seus lados B "PLEASE PLEASE PLEASE LET ME GET WHAT I WANT" e "HOW SOON IS NOW?", Marr estava se tornando muito ousado. Estruturalmente, "William" evita todas as convenções padrão das composições pop, começando com um verso (que não é repetido) seguido por três refrões desorientadamente alegres e com o som baixando aos dois minutos e dez segundos. "Para mim, o single de dois minutos e dez segundos foi forte", disse Morrissey. "Foi direto, ao ponto". Na força de sua brevidade, "William" estabeleceu um precedente para singles futuros dos Smiths, "SHAKESPEARE'S SISTER" (2.09), "PANIC" (2.19) e "GIRLFRIEND IN A COMA" (2.02).

Deve ser feita uma menção especial ao single original de 12 polegadas: se fosse preciso uma prova da produtividade notável de Morrissey e Marr, provavelmente ela é a união de "William" com "How Soon is Now?" e "Please Please Please" em um único vinil. Comercialmente, "William" marcou o fim do período de lua-de-mel dos Smiths nas paradas de singles do Reino Unido, pois foi o último a entrar no Top 20 até o lançamento de "Panic", quase dois anos depois. Sem dúvida, um dos maiores momentos do grupo em 45 rpm, também instigou uma de suas participações mais celebradas no *TOP OF THE POPS*, quando Morrissey rasgou a camiseta e revelou as palavras "MARRY ME" no peito. "Aquele foi um momento-chave", afirma Marr. "Não apenas por estarmos no *Top of the Pops* tocando "William", mas a semana toda, o clima na banda e quando eu a vi

depois. Em termos de nossa música, nossa vida e estado psicológico, senti que os Smiths estavam entrando em território não explorado". [17, 18, 27, 104, 267, 304, 374, 425]

Williams, Heathcote, Poeta, dramaturgo e ator já relacionado entre os preferidos de Morrissey como "material de [leitura de] cabeceira". Seu interesse por Williams surgiu de seu ecopoema de 1988 *Whale Nation*, posteriormente um especial Omnibus da BBC e um dos programas de TV preferidos de Morrissey.

Rebelde de classe alta, Williams foi "convidado a se retirar" de Eton na adolescência e depois se entregou à anarquia e ao libertarianismo; perambulando com os desabrigados de Londres e com os excêntricos do Speakers' Corner, no Hyde Park, montando um acampamento em Notting Hill que ele chamou de "Albion Free State". Extrovertido, ousado e tão imundo que parecia ser "mantido em pé com alfinetes", ele parecia um candidato improvável para a "The Shrimp" (a modelo Jean SHRIMPSON), com quem manteve um caso intenso, porém volátil, em 1969. O relacionamento terminou quando ele apareceu na porta da casa dela, "bem alterado", afirmando estar aprendendo a engolir fogo. Com uma lata de gasolina e palitos de fósforo, ele incendiou a si mesmo, e rolou em cima do sofá para apagar as chamas enquanto The Shrimp chamava uma ambulância. "Ele pode ter me deixado arrasada e confusa", disse a modelo, "mas pelo menos ele não era chato".

Depois, Williams tentou se dedicar à composição de músicas, e escreveu a letra controversa de "Why D'Ya Do It?", o final expletivo do disco de 1979 de Marianne FAITHFULL, *Broken English*. No mesmo ano, ele interpretou Próspero na adaptação cinematográfica de Derek JARMAN de *A Tempestade*. Seu papel mais famoso até hoje é sua participação como o psiquiatra "velho e maluco" de Emily Lloyd, no filme de 1987, *Gostaria que você Estivesse Aqui (Wish You Were Here)*.

No ano seguinte, *Whale Nation* foi publicado em conjunto com o artigo *On The Nature of Whales*. Nesta grande homenagem ao maior e mais antigo mamífero da Terra, Williams usa a linguagem mais simples para expressar a beleza das baleias como uma espécie

benigna de inteligência superior à nossa, e o barbarismo vergonhoso à qual a raça humana as tem submetido. Como uma obra pelos direitos dos animais, um dos assuntos de maior interesse para Morrissey, *Whale Nation* supera até mesmo "MEAT IS MURDER" em termos de intensidade emocional. O baterista Andrew PARESI lembra que *Whale Nation* era uma das escolhas tipicamente obscuras de Morrissey quando brincava de fazer adivinhações. Uma cópia do livro original também aparece no vídeo de "INTERESTING DRUG", que é retirado da mochila de um dos alunos com um exemplar de *Moby Dick*, de Herman Melville.

Como alguém que acreditava na máxima "a fama é a primeira desgraça", Williams nunca aceitou o rótulo de celebridade que o sucesso de *Whale Nation* rendeu a ele. Escreveu ainda os igualmente intensos *Falling for a Dolphin*, *Sacred Elephant* e sua diatribe contra a indústria automotiva, *Autogeddon*, mas parou de escrever no começo dos anos 1990 para se concentrar na pintura e na escultura, financiando sua arte com papéis pequenos, incluindo um episódio no seriado americano *FRIENDS*. [25, 175, 370, 396]

Williams, Kenneth, Ver *CARRY ON*.

Winstanley, Alan (produtor de Morrissey, 1989–91), Ver LANGER, Clive.

Wolstencroft, Simon, Normalmente descrito como "o primeiro baterista" dos Smiths, a única associação de Wolstencroft com o grupo foi a gravação da primeira demo de duas faixas no estúdio Decibel, em agosto de 1982.

Anteriormente, Wolstencroft havia tocado na banda The Patrol, cuja dupla de compositores, o vocalista Ian Brown e o guitarrista John Squire, formaram o The Stone Roses. Ele conheceu Marr aproximadamente em 1981, unindo-se a ele e a Andy Rourke no trio instrumental pré-Smiths Freak Party, que gravou uma demo no Decibel, "Crak Therapy", com o engenheiro de som Dale HIBBERT. Quando Hibbert se tornou o primeiro baixista dos Smiths, dando a eles tempo livre de estúdio para gravar uma demo, Marr chamou

Wolstencroft para ajudá-lo na ausência de um baterista. Ele aceitou, tocando nos primeiros rascunhos de "THE HAND THAT ROCKS THE CRADLE" e "SUFFER LITTLE CHILDREN", mas não demonstrou interesse em unir-se aos Smiths permanentemente.

Mike Joyce foi descoberto logo depois, em setembro de 1982, mas supostas dúvidas a respeito de sua capacidade surgidas na primavera seguinte fizeram com que Wolstencroft fosse "secretamente" abordado como um possível substituto – o fato de Joyce ter visto o kit de bateria de Wolstencroft na sala de ensaios sugere que isso não devia ser um segredo muito bem guardado. Independentemente das preocupações com Joyce, Wolstencroft não foi chamado. Assim, ele se uniu ao amigo cabeleireiro de Marr, Andrew Berry, no The Weeds (cujo único single, de 1986, "China Doll", foi reforçado com uma canção que recebeu seu título por causa da loja de roupas do empresário dos Smiths, Joe Moss, "Crazy Face"), antes de trabalhar por mais de uma década com o The Fall. Em 1999, Wolstencroft voltou a se reunir com o cantor Ian Brown, ex-Patrol, para gravar o álbum Golden Greats. [10, 12, 13, 17, 362]

Wolverhampton (show solo de estreia de Morrissey no Wolverhampton Civic Hall, 22 de dezembro de 1988), A natureza repentina e secreta da separação dos Smiths durante o verão de 1987 não deu a eles a oportunidade de realizar um show oficial de despedida. Morrissey, especialmente, ficou incomodado com essa situação e tentou, em vão, convencer Marr a voltar para um show final dos Smiths no Royal Albert Hall, de Londres, naquele outono, para coincidir com o lançamento de STRANGWAYS, HERE WE COME. Marr, ainda chateado com a separação e as tentativas fúteis de Morrissey de continuar com os Smiths sem ele, foi veemente em sua recusa. "Foi obviamente não."

Após um ano, depois do sucesso solo de VIVA HATE, Morrissey reuniu-se com Andy Rourke, Mike Joyce e o segundo guitarrista dos Smiths, Craig GANNON, sua nova banda de apoio para a gravação dos singles "THE LAST OF THE FAMOUS INTERNATIONAL PLAYBOYS" e "INTERESTING DRUG". À exceção da ausência de Marr, aquela reunião de quatro quintos foi praticamente um reencontro não oficial dos Smiths,

reaquecendo a esperança que Morrissey tinha de fazer um show de "despedida".

Foi durante a gravação daqueles singles no The Wool Hall, perto de Bath, em dezembro de 1988, que Morrissey tomou sua decisão. De acordo com o produtor e parceiro musical Stephen STREET, depois de um começo promissor, a sessão estava começando a dar errado. Infeliz com algumas das gravações, na sexta-feira, 9 de dezembro, Morrissey "resolveu sair do estúdio", afirma Street. Depois de passar o fim de semana em Manchester, o vocalista voltou na segunda-feira aparentemente mais animado, contando a Street que ele pretendia anunciar um show surpresa alguns dias antes do Natal. O local escolhido era Wolverhampton (que posteriormente ganhou status de cidade), na região de West Midlands. Como Morrissey explicou mais tarde: "Não era em Londres e não era em Manchester, o que eu pensei que fosse um gesto importante... seria na velha, doce e suja Wolverhampton."

Como parceiro musical de Morrissey, Street automaticamente pensou que iria se unir ao grupo no palco, mas recebeu a notícia, "de modo claro", de que não participaria. "Morrissey me puxou de lado e disse que queria que fosse um show dos Smiths", relembra. "Para ele, estava na hora de seguir adiante e exorcizar os Smiths, por isso ele viu aquele show como uma despedida. Chegou até a dizer que não tinha certeza se voltaria a trabalhar com Mike e Andy depois daquilo. Mas eu fiquei muito putto."

As reservas de Morrissey em relação a Rourke e Joyce eram compreensíveis, uma vez que os dois já tinham dado início a processos contestando sua parte nos lucros dos Smiths, assim como Craig Gannon. Consequentemente, o show iminente em Wolverhampton criou o cenário ridículo de uma banda cujo guitarrista, baixista e baterista estavam todos envolvidos em processos separados contra o líder do grupo. "Foi algo que simplesmente não se discutiu", diz Joyce. "Se o assunto era abordado, rapidamente mudava-se de tema. Morrissey não parecia incomodado com isso, podemos dizer."

O show foi anunciado na Radio 1 na segunda-feira, 19 de dezembro, quatro dias antes do show em si, na quinta-feira, 22.

Apesar de Morrissey acreditar que seria um "show dos Smiths", o evento foi oficialmente promovido como seu show solo de estreia. À exceção de sua participação especial lendo Marcel PROUST com O Luxuria de Howard DEVOTO no Town & Country Club, de Londres, anteriormente naquele mesmo ano, o acontecimento marcou a primeira aparição de Morrissey ao vivo desde que os Smiths tocaram na Brixton Academy, em Londres, em dezembro de 1986. A entrada foi gratuita – "o que, para alguém de meu status, é único", disse Morrissey – para qualquer pessoa que aparecesse com uma camiseta dos Smiths ou de Morrissey. "Eu pensei que as pessoas veriam um show gratuito como um gesto muito bom", disse ele, "mesmo que tivessem seus sapatos roubados ou as batatas fritas derrubadas numa poça d'água".

A notícia causou uma peregrinação imediata de fãs para Wolverhampton, e os mais afoitos acamparam na porta do local para garantir um lugar na frente do palco. Na manhã do show, com centenas de fãs reunidos, aqueles que haviam passado as últimas noites tremendo na calçada de repente se viram pisoteados por furadores de fila que chegaram em cima da hora. "Eles não precisavam ter vindo se não quisessem", disse Morrissey. "Eles devem ter consciência de que existe um certo elemento de risco. Não foi minha culpa se, no último minuto, alguém muito forte veio do fim da fila e os tirou de lá. Acho que é algo sintomático, da vida em geral."

Outras cenas de histeria em massa marcaram a chegada de Morrissey e da banda que havia saído do The Wool Hall para Wolverhampton em um velho ônibus dos anos 1940 do colégio St. Trinian's. A capacidade do local (sete mil pessoas) foi reduzida para 1500 por questões de segurança, mas cerca de três mil apareceram esperando entrar. O caos reinou enquanto a polícia de Midlands se esforçava para controlar a maioria profundamente decepcionada, e por fim, eles tiveram que prender a multidão desesperada que tentava entrar no último minuto, quebrando janelas e derrubando portas das saídas de emergência. "Foi uma agressividade sem sentido", disse Morrissey. "Era a admiração levada ao extremo e além... senti que para entrar, era preciso fazer um leve esforço, não

seria tão fácil. Então, eu sabia que as pessoas que se esforçaram eram as importantes. Foi como o programa *The Krypton Factor*,⁶⁷ foi um teste de resistência. Mas ninguém pareceu se importar, a não ser, claro, aqueles que não entraram. Isso foi inevitável. As camisetas foram uma maneira simples de estabelecer quem podia entrar no local, porque, caso contrário, as pessoas teriam que comprar ingressos”.

Morrissey escolheu a banda indie do Norte influenciada pelos Smiths, Bradford, para abrir o show (Ver “SKIN STORM”), e a apresentação do cantor durou apenas meia hora, com oito canções, misturando material conhecido com outras que ainda seriam lançadas, e três faixas dos Smiths: “STOP ME IF YOU THINK YOU’VE HEARD THIS ONE BEFORE”, “DISAPPOINTED”, “Interesting Drug”, “SUEDEHEAD” (precedida por Joyce provocando o público com a introdução de bateria de “THE QUEEN IS DEAD”), “The Last of the Famous International Playboys”, “SISTER I’M A POET”, “DEATH AT ONE’S ELBOW” e o bis final de “SWEET AND TENDER HOOLIGAN”.

“Uma das condições com as quais concordamos”, explica Joyce, “foi que não faríamos nenhuma canção dos Smiths que havíamos tocado ao vivo com Johnny. Estávamos preocupados porque não queríamos fingir que ‘eramos os Smiths’. Então, pensamos que se tocássemos coisas que nunca tínhamos tocado ao vivo antes, algumas de Strangeways, por exemplo, com coisas solo, então não haveria problema”. Morrissey foi ainda mais filosófico a respeito da escolha das canções. “Aquele show em Wolverhampton foi o meu adeus”, refletiu. “Eu sentia que como os Smiths tinham terminado... aquelas canções também eram eu. Eu não queria ir embora dizendo: ‘Oh, não, chega disso. Vamos em frente e sejamos muito criativos’. Eu ainda sinto que sou todas aquelas canções, eu tinha o direito de tocá-las.”

Na verdade, o setlist teve importância secundária em comparação com o espetáculo visual histórico de Morrissey em carne e osso, marcado pelo tipo de invasões de palco fanáticas que mais tarde passariam a caracterizar as apresentações de Morrissey. “Era bom ser beijado tantas vezes”, disse ele. “No salão aquela noite, havia uma aura grande de amor e gentileza, e todas as pessoas que

subiram ao palco me trataram com muita delicadeza. Não levei chutes, socos nem fui arrastado, apesar de eles estarem muito emocionados. Saí sem hematomas.”

“A quantidade de fãs que subia no palco foi absurda”, admite Joyce. “Nunca tinha sido tão ruim daquele jeito com os Smiths. Em um momento, escutei só a bateria e os vocais, porque estavam pisando em cima dos pedais de Andy e desplugaram o baixo, e Craig foi cercado e a alça de sua guitarra se soltou, e Moz estava encolhido com o microfone perto do monitor, com pessoas mergulhando em cima dele. Na verdade, foi até perigoso com todos aqueles fios. Sim, era um show gratuito e tal, mas me senti mal em pensar no som que estávamos fazendo.” Gannon concorda: “Foi um caos. Assim que começamos a primeira nota, vimos pessoas mergulhando no palco sem parar, cabos desligados o tempo todo, muita microfonia, topetes caindo. Foi engraçado, mas, musicalmente, foi frustrante.”

A ocasião foi ainda mais frustrante para Stephen Street, não apenas barrado do palco, mas simbolicamente confinado a uma van de transmissão do lado de fora. “Então, não, não consegui nem mesmo assistir ao show”, diz ele. Ironicamente, Morrissey diria mais tarde à imprensa que Wolverhampton “deve ter sido um barato” para Street, “escutar a música dele sendo apresentada, o que obviamente ele nunca vivenciou antes”.

Um dia depois do show, enquanto Rourke e Joyce se recuperavam em Wolverhampton, Gannon e Morrissey tentaram voltar para Manchester no mesmo meio de transporte antiquado no qual tinham chegado. “Estávamos apenas Morrissey e eu naquele ônibus do St. Trinian, com o motorista”, diverte-se Gannon. “Pareceu uma boa ideia, mas assim que chegamos perto de Wolverhampton, ele quebrou e ficamos enguiçados.”

“O ônibus foi a escolha errada, porque ele quebrou duas vezes”, confirmou Morrissey. “Eu tinha um motorista, que também deu problema. Era muito comum a Velha Inglaterra me deixar na mão.” De acordo com Gannon, ele e Morrissey não tiveram escolha a não ser sair a pé à procura de um telefone para pedir ajuda. “Acabamos encontrando um pub no meio do nada”, relembra Gannon. “Era de

manhã, então ele nem estava aberto. O dono do local escutou quando batemos à porta e foi nos atender. Ele viu Morrissey ali, eu atrás dele, perguntando: 'O senhor tem uma moeda para usarmos o telefone?'. Conseguimos telefonar para o empresário que disse que nos pegaria de carro, por isso esperamos muito tempo dentro do ônibus, sozinhos. Faltavam dois dias para o Natal, então estávamos congelando!"

O drama e a excitação em Wolverhampton, tanto dentro quanto fora do local, foi brilhantemente captado pelo diretor Tim Broad no vídeo *HULMERIST*, apesar de sua gravação de "Sister I'm a Poet" ilustrar muito bem o veredicto subsequente de Morrissey de que "não foi um show, foi um acontecimento no qual eu não cantei de verdade". A mesma coisa pode ser dita sobre o bis de "Sweet and Tender Hooligan", lançado como um lado B de "Interesting Drug". Nos meses depois do show em Wolverhampton, a trupe de ex-Smiths de Morrissey iria se separar devido aos processos, acabando em 1989 com qualquer esperança de um retorno permanente aos palcos. Na verdade, Morrissey demoraria mais dois anos para voltar a se apresentar. Isso finalmente ocorreu em abril de 1991, com uma banda totalmente nova, para promover KILL UNCLE. [7, 13, 29, 39, 69, 138, 148, 226, 290]

"Wonderful Woman" (Morrissey/Marr), Lado B de "THIS CHARMING MAN" (1983). É uma ode de Morrissey a uma *femme fatale* enigmática. Ele admitiu que a canção era baseada em fatos reais, apesar de "irônica". "Essa 'Wonderful Woman' era, na verdade, uma pessoa muito má, mas, mesmo assim, no fim das contas, ela ainda me atraía", explicou ele. "Por isso, todas as coisas que ela queria fazer, por pior que fossem, por mais vulgares que fossem, eram completamente perdoáveis. Críticos já disseram que essa musa que acha engraçado sair para derrubar uns anões é sua amiga Linder STERLING, supostamente o "personagem" de diversas canções dos Smiths escritas no mesmo período. Sem dúvida, consciente desse mito, Morrissey se referiu a Sterling como uma "mulher maravilhosa" em setembro de 2002, no palco do Royal Albert Hall, em Londres, onde ela estava tirando fotos.

A letra evoluiu em um período de seis meses, começando com o título de "What do You See in him?", uma narrativa diferente na qual Morrissey extravasa tanto o pesar quanto a inveja por ver que a mulher que deseja está com outra pessoa ("When will you ever learn?"/"Quando você vai aprender?"). A canção passou por diversos rascunhos e, com o mesmo título de trabalho, foi apresentada pela primeira vez no segundo show dos Smiths em janeiro de 1983. Cinco meses depois, ela havia passado a ser "Wonderful Woman" apenas com a frase "ice water for blood" ("água gelada no lugar de sangue") salva do rascunho original de "What Do You See In Him?".

Seu arranjo musical continuou o mesmo o tempo todo, um desfile de luzes sombrias com alguns ecos distantes dos momentos mais tristes do The PATTI SMITH Group. Gravada para o álbum de estreia de Troy TATE, "Wonderful Woman" foi retrabalhada com o produtor John PORTER como lado B do primeiro single de 12 polegadas dos Smiths. Marr dá crédito a Porter por dar à versão final uma "certa tristeza", construindo camadas de guitarra, gaita e dando ao vocal de Morrissey uma qualidade fantasmagoricamente inquietante. Longe de ser a canção "divertida" que o cantor imaginava, "Wonderful Woman" foi os Smiths em seu modo mais atmosfericamente solene. Juntamente com "JEANE", foi por muito tempo uma das faixas mais raras do grupo até finalmente ser incluída na edição de luxo de 2008 da coletânea The Sound of the Smiths. [17, 27, 419]

Wood, Victoria, Escritora, comedianta e cantora nascida em Lancashire, a quem Morrissey elogiou diversas vezes por ter "mudado totalmente a cara da comédia na televisão". Como seus outros ídolos da dramaturgia do norte, Shelagh DELANEY e Alan BENNETT, o humor caloroso e atento de Wood frequentemente fazia piada das vidas de pessoas comuns de classe operária, e também satirizava a cultura popular, principalmente com *Acorn Antiques*, uma paródia absurda das novelas ruins britânicas, como *Crossroads*, que ela transformaria em musical de sucesso no West End.

A maior influência de Wood em Morrissey continua sendo *Wood & Walters*, seu programa de esquetes do canal Granada, de 1982, com Julie Walters, que foi ao ar nos meses anteriores à formação dos

Smiths. “[Foi] muito, muito revolucionário”, explicou ele. “Não apenas para as mulheres, mas para os homens também. Elas eram completamente diferentes, muito inteligentes [e] parecia ser um tipo diferente de humor que nunca tinha sido feito na televisão. Uma nova maneira de pensar, uma nova maneira de contar uma piada e de ser tolo. Ela era singular.” Morrissey ficou igualmente impressionado pelo talento de Wood como letrista, e ela inspirou *RUSHOLME RUFFIANS* dos Smiths, com as palavras de suas lembranças juvenis em “Fourteen Again” e outra canção, “Funny How Things Turn out”, que deixaria uma marca menor em “FRANKLY, MR. SHANKLY”.

Durante a carreira dos Smiths, Morrissey repetidamente citou Wood nas enquetes de fim de ano da *NME* de 1985, elogiando sua série de 1984 *Victoria Wood as Seen on TV*, referindo-se a ela como “o ser humano mais maravilhoso” e afirmando que se casaria com ela. Quando questionada a respeito dessa afirmação, Wood respondeu com o bom humor característico: “Morrissey e eu estamos casados há 11 meses, mas, devido aos compromissos com nossas turnês, ainda não nos encontramos.” [115, 182, 183, 414]

“Work is a Four-Letter Word” (Guy Woolfenden/Don Black), Lado B de “GIRLFRIEND IN A COMA” (1987). Gravada pela primeira vez por Cilla BLACK em 1968 (lado B de seu single “Where is Tomorrow?”), “Work is a Four-Letter Word” (Quem comeu os cogumelos?) foi o título de uma comédia psicodélica bizarra a respeito de um excêntrico rebelde (David Warner) tentando encontrar as condições perfeitas para cultivar cogumelos mágicos. O filme também trazia Black interpretando ela mesma como a noiva alheia e mais uma das atrizes favoritas de Morrissey, Elizabeth Spriggs, como uma das funcionárias neuróticas. (Ver também *SHINE ON HARVEY MOON*.)

Morrissey mais tarde explicaria que o *cover* foi “uma certa provocação”. Infelizmente, Marr nunca viu as coisas dessa maneira. Apesar de ser preciso mais do que uma canção de Cilla Black para separar os Smiths, em meio ao caos do que seria a última sessão de gravação deles no estúdio Streatham, do engenheiro de som Grant Showbiz, em maio de 1987, a insistência do cantor para que eles

gravassem "Work is a Four-Letter Word" certamente contribuiu para o fim inevitável. Apesar de Morrissey posteriormente dizer com humor que "Cilla Black, mesmo sem saber, acabou com os Smiths", em 2002, ele fez uma acusação muito mais séria contra Marr, sugerindo que ele usou a canção como uma desculpa para terminar o grupo. "Ele [diz] que Morrissey era cruel, que 'nos fez gravar a música de Cilla Black' e é assim que ele justifica sua terrível decisão."

"Bem, no mínimo, foi em um momento ruim", respondeu Marr. "A ideia de gravar aquela canção veio em um momento muito ruim. Eu a considerei esquisita. Ela não parece ter alma. Então, não, eu não queria gravá-la, mas dizer que esse foi o motivo de nossa separação é absurdo."

A antipatia de Marr pela canção foi piorada pela falha de comunicação entre ele e Morrissey, forçando Mike Joyce a agir como intermediário. "Foi Mike, não Morrissey, quem me disse que gravaríamos a música de Cilla", explica Marr. "Aquilo me irritou demais. Não era função dele me dizer qual música eu produziria e tocaria. Mas, para ser justo, eu acho que talvez ele estivesse tentando ajudar tomando as rédeas. Era uma situação desesperadora para todos."

Joyce se viu coagido a fazer o backing vocal e Rourke manteve-se calado, mas temia pelo pior. "Foi horrível", conta Rourke. "Musicalmente, não éramos nós. Mas estávamos nos desfazendo naquele momento, todos nós. Morrissey havia tomado um monte de Valium. Só Deus sabe o que eu havia tomado. Remédios de tarja preta são os piores. Coisas perigosas, principalmente quando se está tocando uma canção de Cilla Black."

Descrever "Work is a Four-Letter Word" como superior ao *cover* anterior deles, de "GOLDEN LIGHTS", de Twinkle, pode não ser correto, mas a faixa em si não foi tão horrível quanto sua fama sugere. O arranjo de Marr foi uma tentativa admirável de *smithisar* o ritmo original, dando até um final improvisado. Tematicamente, a letra também complementou a ética antitrabalho de canções dos Smiths como "HEAVEN KNOWS I'M MISERABLE NOW" (Morrissey de modo inteligente omitiu um verso de abertura a respeito de "meninas pelas quais alguns homens virariam escravos" – "girls who some men will

slave for”). Também é possível que Morrissey a tenha escolhido como promessa de “If you stay/I’ll stay right beside you” (“Se você ficar/ficarei ao seu lado”) como um apelo velado para Marr não sair dos Smiths.

Sem ser a causa da separação, “Work is a Four-Letter Word” definitivamente destacou os ideais musicais e estéticos divergentes de Morrissey e Marr depois de cinco anos trabalhando juntos. Apesar de ela não ter posto fim aos Smiths, à exceção de “I KEEP MINE HIDDEN”, gravada durante a mesma sessão, ela foi o fim dos Smiths. [13, 17, 19, 29, 32, 33, 443, 463]

“World is Full of Crashing Bores, The” (Morrissey/Boorer), Do álbum YOU ARE THE QUARRY (2004). Um dos sermões menos atraentes de Morrissey a respeito dos males da vida moderna, “The World is Full of Crashing Bores” não consegue cumprir a promessa de seu título wildiano. Mostrando-se como o menino “da casa ao lado”, agora adulto, mas rebelando-se contra autoridade, sua raiva contra a lei e o sistema legal parece ser mais uma sugestão em suas letras relacionada a sua experiência amarga nos PROCESSOS dos Smiths, em 1996.

Em seu verso final, ele despeja seu veneno intelectual no alvo indigno dos *popstars* “mais substanciosos do que fezes de porco” (“thicker than pig-shit”) dos programas Pop Idol/American Idol/X Factor. “É a cultura toda da chamada música pop e a ideia de que você só precisa sorrir e será um ídolo pop”, disse ele. “Eles são piores do que terroristas”. Dois anos depois, ele havia se acalmado um pouco, admitindo que por mais que detestasse os programas, ele, às vezes, “sentia pena dos concorrentes”. (Como um gesto irônico, na turnê de 2008, ele frequentemente vestia uma camiseta oficial do *American Idol* no palco.)

Entre as principais diatribes líricas da canção, Morrissey questiona a própria capacidade de induzir o tédio, e implora “abraçe-me e me ame” (“take me in your arms and love me”), uma frase possivelmente inspirada pelo sucesso de mesmo nome da Tamla Motown, de 1967, de Gladys Knight and the Pips. Entre as cinco faixas da época de Quarry apresentadas pela primeira vez no show

durante 2002, apesar de "The World is Full of Crashing Bores" ter continuado como uma favorita ao vivo desde então, nem sua letra crua nem a melodia comum com seu ritmo de Batman em câmera lenta são especialmente inspiradoras. Pelo menos para este autor, é um dos momentos mais vacilantes do Quarry. [192, 471]

World of Morrissey, Segunda coletânea da carreira solo de Morrissey, lançada em fevereiro de 1995, chegou ao 15o lugar da parada britânica. Faixas: "WHATEVER HAPPENS, I LOVE YOU", "BILLY BUDD", "JACK THE RIPPER (LIVE)", "HAVE-A-GO MERCHANT", "THE LOOP", "SISTER I'M A POET (LIVE)", "YOU'RE THE ONE FOR ME, FATTY (LIVE)", "BOXERS", "MOONRIVER", "MY LOVE LIFE", "CERTAIN PEOPLE I KNOW", "THE LAST OF THE FAMOUS INTERNATIONAL PLAYBOYS", "WE'LL LET YOU KNOW", "SPRING-HEELED JIM".

Durante o fim dos anos 1960 e começo dos anos 1970, a gravadora DECCA lançou uma série de coletâneas de artistas com o título genérico de "The World of...". A série incluía muitas das canções preferidas de Morrissey, desde dois volumes de The World of Billy FURY aos mundos de David BOWIE, Marianne FAITHFULL e o específico Lonely World of Anthony NEWLEY. Normalmente, esses álbuns World of mixavam singles de sucesso com faixas menos conhecidas e lados B para criar um aperitivo barato e não o melhor que eles tinham. No nome, na lista inexplicavelmente eclética e em seu preço mais barato, World of Morrissey teve a intenção de ser um equivalente dele de meados dos anos 1990. Infelizmente, a maioria dos críticos o consideraram autoindulgente e irregular, e sua posição relativamente ruim na parada sugeriu que mesmo seu público o encarou com reservas.

Para sua contrariedade, a embalagem não fez concessão bem-humorada à série da Decca (mesmo sem o "The" de "World of") e seria o primeiro álbum solo de Morrissey a não mostrar o cantor na capa, substituído por um design descuidado usando uma foto de Cornelius CARR do vídeo "Boxers". Mas o maior problema com World of Morrissey foi o momento de seu lançamento. Ele chegou ao mercado na primavera da emergência do Britpop em 1995, e perdeu uma grande chance de reunir todos os destaques que não entraram

em discos nos quatro anos desde seu antecessor de 1990, BONA DRAG. Apesar de "My Love Life", "The Loop", a extendida "Moonriver" e as três faixas do single de trabalho na época, "Boxers", terem recebido seu devido valor, o restante extraído de YOUR ARSENAL, BEETHOVEN WAS DEAF e VAUXHALL AND I pareceu uma repetição desnecessária; as omissões mais sentidas foram "PREGNANT FOR THE LAST TIME", "I'VE CHANGED MY PLEA TO GUILTY", "I'D LOVE TO" e "INTERLUDE".

Apesar de todos os seus defeitos, o fato de nove de suas 14 faixas terem entrado em seu setlist para sua turnê no Reino Unido no mês de seu lançamento indica que, independentemente da opinião das pessoas, World of Morrissey representava sua própria estima idiossincrática de seu melhor trabalho solo até aquele ponto. Até mesmo hoje, apesar de ser um compêndio para converter os novatos, como um trabalho de uma hora de músicas aleatórias de Morrissey, contém mais qualidades do que defeitos. [40]

World Won't Listen, The, Segunda coletânea dos Smiths, lançada em fevereiro de 1987, chegou ao 2o lugar da parada britânica. Faixas: "PANIC", "ASK", "LONDON", "BIGMOUTH STRIKES AGAIN", "SHAKESPEARE'S SISTER", "THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT", "SHOPLIFTERS OF THE WORLD UNITE", "THE BOY WITH THE THORN IN HIS SIDE", "ASLEEP", "UNLOVEABLE", "HALF A PERSON", "STRETCH OUT AND WAIT", "THAT JOKE ISN'T FUNNY ANYMORE", "OSCILLATE WILDLY", "YOU JUST HAVEN'T EARNED IT YET, BABY", "RUBBER RING". A versão do relançamento em CD acrescenta ainda "MONEY CHANGES EVERYTHING" e "GOLDEN LIGHTS".⁶⁸

Lançado entre THE QUEEN IS DEAD e STRANGEWAYS, HERE WE COME, The World Won't Listen lembrou o disco HATFUL OF HOLLOW por reunir grande quantidade de material de singles e lados B anteriormente não disponíveis em nenhum disco. Suas 16 faixas cobriram o período de dois anos, do começo de 1985 ao começo de 1987, com todos os sete singles lançados durante esse tempo, de "Shakespeare's Sister" ao recente "ShoPLifters of the World Unite", com sete lados B (incluindo a mixagem alternativa anteriormente indisponível de "Stretch out and Wait"), uma faixa inédita ("You Just Haven't Earned it yet, Baby") e uma nova aparição de "There is a Light that Never

Goes out”, que havia acabado de ficar no topo da lista na enquete respondida pelos ouvintes de John PEEL, a Festive 50, em dezembro de 1986.

Assim como com Hatful, foi uma prova orgulhosa do talento dos Smiths, destacando a confiança de um grupo que conseguia reunir alguns de seus melhores trabalhos como lados B (“Half a Person”, “Rubber Ring”) além de uma série brilhante de singles de sucesso que não entraram em álbuns (“Panic”, “Ask”, “Shoplifters”). “Foi um disco bem legal”, minimiza Marr. “Nunca terá o mesmo impacto que Hatful, porque já o tínhamos feito. Assim como Hatful, nunca considerarei *The World Won’t Listen* um disco genuíno porque eu não havia composto canções novas para ele, mas fiquei feliz por ele ter sido lançado, porque nosso público adorou. E tem o meu encarte preferido, sem dúvida.”

As imagens da capa e contra-capa foram retiradas do *Rock and Roll Times: The Style and Spirit of the Early Beatles and their First Fans*, do fotógrafo alemão Jurgen Vollmer, que se tornou amigo dos BEATLES em 1961. Morrissey explicou como o retrato da capa de um grupo de jovens roqueiros olhando para a esquerda (como se olhassem para as meninas de penteados altos do verso) “exemplificava bem” os Smiths e seu público. “[Mas] eu fiquei horrorizado quando ela foi cortada para as versões em fita e CD”, disse ele, “e assim a imagem só mostrava o menino bochechudo. Não consegui entender por que a imagem toda não foi reproduzida”.

Para Marr, era a contracapa que mais intrigava. Quando Morrissey mostrou a ele o trabalho finalizado pela primeira vez, ele percebeu uma piada interna proposital. As quatro meninas em pé têm semelhanças faciais com os quatro membros dos Smiths: da esquerda para a direita, as meninas eram Joyce, Rourke, Marr e Morrissey. “Eu disse ‘Corrija-me se eu estiver enganado...’, comenta Marr, divertindo-se, mas estas não representam tal, tal, tal e tal?’. As duas sombrancelhas se levantaram, o que provavelmente significava ‘Afirmativo, Johnny’. Só por precaução, eu tinha um gravador comigo.”

Apesar de ser uma ótima compilação, o lugar do álbum no legado dos Smiths seria imediatamente ofuscado por LOUDER THAN BOMBS,

mais caro e importado dos Estados Unidos, lançado dois meses depois. [19, 117, 242, 374]

Wrong Boy, The, romance de estreia, de 2000, do premiado dramaturgo de Liverpool, Willy Russell, de *Educating Rita* e *Shirley Valentine*. Sua trama se desdobra em uma série de cartas longas e confessionais a Morrissey por um fã perturbado e confuso de 19 anos, Raymond Marks, que viaja de ônibus de Manchester para Grimsby, onde seu tio conseguiu para ele um emprego de ajudante de pedreiro que ele não quer. Pelas cartas, com cada capítulo começando com "Caro Morrissey...", percebemos que a adolescência problemática de Raymond depois de um estranho jogo chamado "pega-mosca" fez com que ele fosse mandado a um psiquiatra e internado em um hospital especial sob forte medicação. Na correspondência intensa de Raymond, Russell capta perfeitamente a devoção histórica de uma pessoa obcecada por Morrissey.

Russell escreveu o começo do livro para divertir seu filho, Rob, e seus colegas malucos pelos Smiths antes de decidir que o personagem de Raymond e sua fixação por Morrissey tinham o potencial para um romance completo. "Conheci Morrissey e os Smiths meio tarde", admitiu Russell. "Como muitas pessoas, escutei Morrissey pela primeira vez no som do quarto de meu filho e pensei 'Que cantor mórbido'. Então, um dia, Rob tocou uma fita, e escutei direito pela primeira vez. Estava tocando 'FRANKLY, MR. SHANKLY', e percebi que Morrissey era um compositor muito perspicaz, e que seu comportamento reservado guarda uma inteligência muito original. Eu o considero historicamente divertido." O próprio Morrissey ficou "animado" com *The Wrong Boy* e expressou sua esperança de que ele virasse filme. "Achei o livro extraordinário", disse ele a Janice Long, da BBC. "Uma honra fantástica. [Russell] escreveu para mim, o que foi muito bacana. Até mesmo com as partes do livro que foram meio críticas [a meu respeito], não me importo. Eu estava acostumado com isso. Normal."

Em termos de autenticidade dos fatos, *The Wrong Boy* tem alguns pequenos erros, a maioria deles na carta de "17 de junho de 1991", no fim do livro, na qual Raymond relembra como descobriu

Morrissey: sua descrição de ter visto o cantor apresentando "HALF A PERSON" e "CEMETRY GATES" na televisão é uma fantasia, uma vez que os Smiths não fizeram tal apresentação; HATFUL OF HOLLOW está relacionado no contexto errado de título de canção; e Raymond faz referência frequente à compilação Singles dos Smiths, que só foi lançada em 1995, quatro anos depois da data da carta. É possível que o erro mais berrante no livro seja que, como ele deveria ser de junho de 1991, Raymond não faz qualquer menção ao disco de Morrissey KILL UNCLE, e parece desconhecer o fato de que Morrissey está prestes a embarcar em sua primeira turnê solo pelo Reino Unido no mês seguinte. Perdoando esses deslizes em nome da licença dramática adequada, *The Wrong Boy* é uma história profundamente tocante e uma análise sagaz a respeito do elo emocional que Morrissey cria com certos membros de sua plateia. [365, 411]

[65.](#) Os créditos para Whyte como "gaitista" no encarte do single "sing your life" continuam errados. Assim como no caso dos nomes de Boorer e Bridgwood, também relacionados, Whyte nunca tocou na canção nem em nenhum de seus lados B.

[66.](#) The Motivators era um trio formado por Whyte, Gary Day e o ex-baterista de Morrissey em turnês Spike T. Smith. Eles gravaram um álbum de estreia em 2003 para o selo Pop Fiction, que não foi lançado.

[67.](#) Game show da TV britânica que ficou no ar de 1977 a 1995. (N. do R.)

[68.](#) Algumas informações puramente técnicas a respeito de The World Won't Listen: ele tem o menor single, de sete polegadas, de "That Joke Isn't Funny Anymore", além da mixagem do single de "The Boy with the Thorn in his Side" (um pouco diferente da versão de The Queen is Dead); os lados B "Rubber Ring" e "Asleep" foram separados de seu formato original de "medley" (como pode ser ouvido no 12 polegadas de "The Boy With the Thorn in his Side"); Craig Gannon toca em seis faixas, mas não recebeu créditos; e as datas das gravações estão erradas – deveria ser de outubro de 1984 ("That Joke") a novembro de 1986 ("Shoplifters").

Y

Years of Refusal, Nono álbum solo de Morrissey, lançado em fevereiro de 2009, chegou ao 3o lugar da parada britânica. Faixas: "SOMETHING IS SQUEEZING MY SKULL", "MAMA LAY SOFTLY ON THE RIVERBED", "BLACK CLOUD", "I'M THROWING MY ARMS AROUND PARIS", "ALL YOU NEED IS ME", "WHEN LAST I SPOKE TO CAROL", "THAT'S HOW PEOPLE GROW UP", "ONE DAY GOODBYE WILL BE FAREWELL", "IT'S NOT YOUR BIRTHDAY ANYMORE", "YOU WERE GOOD IN YOUR TIME", "SORRY DOESN'T HELP", "I'M OK BY MYSELF". Produzido por Jerry FINN.

Years of Refusal foi um marco importante em sua carreira. Foi no 50o aniversário de Morrissey e exatamente 25 anos depois do lançamento do primeiro álbum dos Smiths, em fevereiro de 1984. Apesar de essa coincidência de datas não ter sido intencional – ele estava marcado para ser lançado cinco meses antes –, o status de marco em sua carreira foi reiterado tanto pelo conteúdo de suas letras quanto pelo título em si, reconhecendo uma vida de desafio, rebeldia, independência, resistência e ostracismo. Ainda que não tenha sido necessariamente o fim da vida artística de Morrissey até agora, Years Of Refusal, ainda assim, ecoou e articulou seus temas principais com força e propósito muito mais grandiosos que seus dois antecessores, e talvez tenha sido seu trabalho mais importante desde o reverenciado apogeu solo de VAUXHALL AND I, cerca de 15 anos antes.

Grande parte do vigor do álbum pode ser atribuída a sua gestação anormalmente longa e à gravação realizada em um período em que fez muitas turnês e durou quase dois anos. Depois de dedicar a maior parte de 2006 a promover RINGLEADER OF THE TORMENTORS principalmente na Europa, na primavera de 2007, Morrissey retomou uma turnê épica pelos Estados Unidos que duraria até o inverno. O que parecia claramente ser uma parte atrasada do trecho americano da turnê de Ringleader foi, na verdade, o início de um novo capítulo, antecipando a coletânea GREATEST HITS, de 2008. A inclusão de novas

canções como “That’s How People Grow Up” e “All You Need is me”, ambas destinadas a serem lançadas na coletânea que sairia em breve, foi um primeiro indício de que Morrissey já havia começado a planejar seu próximo álbum.

Gravado totalmente no estúdio Conway, em Los Angeles, nos intervalos entre turnês pelos Estados Unidos e pela Europa de agosto de 2007 a maio de 2008, *Years of Refusal* reuniu Morrissey e o produtor de *YOU ARE THE QUARRY*, Jerry Finn. Nesse ínterim, os 18 meses anteriores de turnês testemunharam novas mudanças nos músicos da banda. O baixista Gary DAY havia partido no fim de 2006, substituído por Solomon WALKER, irmão do baterista da turnê *Ringleader*, Matt. O multi-instrumentista e tecladista Michael FARRELL também havia partido, substituído no disco pelo veterano das sessões de Quarry Roger Manning Jr. e no show por Kristopher Pooley (um ex-membro do *Smashing Pumpkins*, amigo de Matt Walker).

O grupo de parceiros musicais de Morrissey – o guitarrista Boz BOORER, Jesse TOBIAS e Alain WHYTE – continuou o mesmo, mas com uma importante diferença. Apesar de, como sempre ter composto a maioria das doze faixas, pela primeira vez em sete discos, Whyte não contribuiu fisicamente na gravação de suas músicas. Depois de seu destaque em *Ringleader*, Tobias contribuiu com apenas três faixas, enquanto Boorer fez um retorno formidável, com quatro. À mistura musical, foram acrescentados os queridos convidados Jeff Beck (convencido a tocar guitarra em “Black Cloud” depois de encontrar Morrissey e Chrissie HYNDE no bar do hotel *Sunset Marquis*, em Los Angeles) e o premiado compositor de trilhas sonoras e trompetista de jazz Mark Isham, a segunda opção de Morrissey, que queria a participação de um de seus ícones favoritos de Los Angeles, a lenda do Tijuana Brass Herb Alpert, mas este não estava disponível. Alpert, mesmo assim, teria uma presença espectral em *Years of Refusal*, nas fontes usadas na capa, inspirada naquela de seu álbum de 1964 *South of the Border*, assim como a tipologia no single de Morrissey de 2004, “IRISH BLOOD, ENGLISH HEART” foi homenagem à do LP de 1966 de Alpert *What Now my Love*.

Greatest Hits foi lançado em fevereiro de 2008, enquanto ainda finalizava o disco. Sem que fosse previsto na época, a inclusão de "That's How People Grow Up" e "All You Need is Me", ambas lançadas como singles, ofereceu um aperitivo de Refusal, uma repetição cronologicamente estranha que causaria críticas confusas. Quando foi finalizado, metade do disco já tinha sido apresentada em shows, incluindo a emotiva "I'm Throwing My Arms Around Paris" e a lindamente excêntrica "Something is Squeezing my Skull".

O lançamento foi anunciado no fim de maio de 2008 para setembro, mas atrasou devido a problemas constantes de administração e com a gravadora. Muito havia mudado nos dois anos desde Ringleader depois que o Sanctuary Music Group, casa do selo ATTACK, foi comprado pela Universal. Com Greatest Hits, Morrissey se relançou pela DECCA, pertencente à Universal, mas na época do lançamento de Refusal, ele já havia mudado de novo para a Polydor no Reino Unido e para a Lost Highway nos Estados Unidos. Enquanto isso, seu empresário desde Quarry, Merck Mercuriadis, se separou do cantor em 2007. Morrissey citou, posteriormente, a "longa tarefa" de encontrar um substituto adequado – três empresários depois – como o principal motivo para o atraso do disco.

Tais problemas administrativos foram simples em comparação com a morte surpreendente de Jerry Finn em agosto de 2008, depois de o produtor sofrer uma hemorragia cerebral. Apesar de Finn já ter finalizado o trabalho em Refusal, sua morte prematura acrescentou um epílogo soturno a um álbum que tinha um dos repertórios mais sinistros já reunidos por Morrissey.

Houve também certa ironia no retrato de capa do álbum, feito por Jake WALTERS, com Morrissey segurando um menino (Sebastien Pesel Browne, filho do *road manager* de Morrissey, Charlie). Descontando a vivacidade de sua música, nas letras Refusal se preocupou mais com o túmulo do que com o berço. Suas doze faixas eram repletas de amargura, traição e dor – às vezes com humor ácido ("Something is Squeezing my Skull", "That's How People Grow up"), mas sempre com raiva e olhos injetados. Há perturbações emocionais, de uma forma ou de outra, em todas as faixas: manias movidas por

antidepressivos ("Skull"), suicídio ("Mama"), desejo não retribuído ("Black Cloud", "Paris"), antagonismo sexual ("All You Need is Me"), a morte de um amigo ("Carol"), pessimismo e lesão na coluna ("Grow up"), a sombra da morte ("One Day"), sexo à força ("Birthday"), falta de perdão ("Sorry"), misantropia ("I'm ok") e, a mais sombria de todas, o golpe de misericórdia de Morrissey: "You Were Good in your Time". Aqueles que esperavam mais da "redescoberta" romântica de Ringleader ou até a suavidade trazida pela idade, certamente se chocaram.

A intensidade e o drama das palavras foram mais do que igualadas pela violência e pelo volume da música que os cercavam. Na questão da composição, Refusal não foi um avanço radical em comparação aos discos anteriores, mas a produção inteligente e coesa de Finn e a energia nas performances formou um novo e gloriosamente ostentoso dinamismo.

Crédito especial deve ser dado à nova banda formada pelos irmãos Matt e Solomon Walker. "Os músicos são muito intensos fisicamente", concordou Morrissey, "e a música de que mais gosto é aquela que faz com que eu me sinta mais intenso". Mas se existe um fator, acima de todos os outros, que eleve Years Of Refusal e o coloque entre os maiores discos da carreira de Morrissey, é a certeza e a força de sua maneira de cantar. Foi significativo que na maior parte das entrevistas de promoção na época do lançamento, apesar de dizer muito pouco ou nada a respeito dos temas ou do sentido de canções específicas, ele tenha falado a respeito da intensidade de sua voz. Nesse aspecto, Refusal é uma bateria sem fim de socos, confirmando o legado inalterado de Morrissey como um dos cantores mais sensacionais e sensacionalmente estranhos na história do pop. Há mais arte, mais vida, mais sexo, mais pensamento e mais drama inalterado envolvidos em sua performance elástica de palavras curtas, como "skull", "up" e "no" do que cantores menos habilidosos conseguem obter em um disco todo, ou talvez em uma carreira toda.

A reação da crítica foi muito favorável, mas comercialmente, Refusal não conseguiu repetir o sucesso de Ringleader, que chegou ao topo da parada. Com as posições moderadas de seus poucos

singles anteriores, apesar de ter chegado ao 3o lugar, o álbum, se não decepcionou, no mínimo reduziu a histeria pós-Quarry por Morrissey que cercara os dois antecessores.

Não foi a primeira vez que rolaram boatos de uma aposentadoria iminente – originados por seus próprios comentários a um jornalista: “Não quero continuar por muito mais tempo.” Esses rumores imediatamente sujeitaram Years of Refusal a mais especulações, pois poderia ser o testamento de Morrissey. Mas por toda a presença de morte, pelo tom de “I’m ok by Myself” ou o desfecho simbólico de “You Were Good in your Time”, ainda parece haver muita animação ali, muita gana em sua voz. Aos 50 anos, Morrissey tem um número finito de canções pela frente, assim como de anos, inclusive, mas Refusal não parece ser a última batida no gongo. Na verdade, é o começo do rufar dos tambores, o prenúncio da tempestade, mas não a tormenta em si. Um dia, o até logo de Morrissey será adeus, mas, por enquanto, torcemos para que Years of Refusal não seja essa despedida. [60, 245, 417, 418, 568]

“Yes, I Am Blind” (Morrissey/Rourke), Lado B de “OUIJA BOARD, OUIJA BOARD” (1989). Uma hino ao pessimismo nato de Morrissey, “Yes, I am Blind pareceu uma declaração culposa de amor a um jovem inocente que lembra o cantor demais de si mesmo e, com isso, ressurgem medos antigos de perseguição que, por sua vez, fazem com que ele extravase suas frustrações em um Deus surdo e que não se importa.

A música veio de uma série de demos que o ex-baixista dos Smiths, Andy Rourke, havia oferecido a Morrissey na primavera de 1989, compartilhando uma melodia outonal e ritmo forte com o sucesso de 1970 de Gilbert O’Sullivan “NOTHING RHYMED”; assim, parece mais do que coincidência que Morrissey tenha regravado esta última em 2002. Foi uma pena que Rourke não tenha tocado no disco, sem dúvida a melhor de suas três parcerias com Morrissey. Em vez disso, o baixista Matthew Seligman e o guitarrista Kevin ARMSTRONG copiaram fielmente o arranjo da fita original de Rourke. A gravação desta faixa foi especialmente importante para estabelecer a relação de Morrissey com seus novos produtores Clive LANGER e

Alan Winstanley. Inicialmente insatisfeito com o trabalho deles em "Ouija Board", o cantor estava pensando em abortar a sessão até escutar a base de "Yes, I am Blind", e então mudou de ideia; ao escutarem a metáfora do carneiro ('little lamb'), Langer e Winstanley se refeririam de modo bem-humorado a ela como "aquela do carneiro". Um excelente lado B de Morrissey, a canção ganhou o destaque merecido na coletânea do ano seguinte, BONA DRAG. [1, 15, 29]

You are the Quarry, Sétimo álbum solo de Morrissey, lançado em maio de 2004, chegou ao 2o lugar da parada britânica. Faixas: "AMERICA IS NOT THE WORLD", "IRISH BLOOD, ENGLISH HEART", "I HAVE FORGIVEN JESUS", "COME BACK TO CAMDEN", "I'M NOT SORRY", "THE WORLD IS FULL OF CRASHING BORES", "HOW CAN ANYBODY POSSIBLY KNOW HOW I FEEL?", "FIRST OF THE GANG TO DIE", "LET ME KISS YOU", "ALL THE LAZY DYKES", "I LIKE YOU", "YOU KNOW I COULDN'T LAST". Produzido por Jerry FINN.

Coincidindo com sua mudança para Los Angeles, um ano após MALADJUSTED, de 1997, Morrissey se viu na improvável situação de estar sem contrato com uma gravadora. O anterior com o grupo PolyGram – licenciado à ISLAND no Reino Unido e à Mercury nos Estados Unidos – foi anulado quando os dois selos foram fechados por decorrência da compra da empresa. Inicialmente, esse problema pareceu algo atrativo: um ícone pop vivendo no luxo de Hollywood, presumidamente livre para assinar um novo acordo com quem quisesse. Mas as coisas aconteceram de um modo que Morrissey estava prestes a se ver não apenas desempregado, mas aparentemente sem chance de ser contratado por boa parte dos sete anos.

Ao longo dessa ausência, no qual ele embarcou em duas turnês mundiais independentes sem qualquer elo promocional (a primeira de 1999 a 2000, a segunda, em 2002), ele culpou as exigências absurdas das grandes gravadoras por não conseguir assinar um novo contrato. Suas acusações iam de falta de dinheiro de adiantamento, a exigência de escutar as demos antes da assinatura e o pedido inusitado para que ele dispensasse sua banda e fizesse

um álbum com o Radiohead ou com a cantora do Everything But the Girl Tracey Thorn. Em 2002, a exclusão de Morrissey da indústria fonográfica havia se tornado uma medalha de honra em sua própria mitologia, e dizia que ninguém o queria porque “eu não me encaixo”.

Mas por trás dessa fachada de excluído maltratado, Morrissey se beneficiou muito desse hiato. A natureza cíclica do cenário da música britânica, e principalmente da imprensa especializada britânica, garantiram que depois de cinco anos após a caça às bruxas de Maladjusted e do PROCESSO de 1996, Morrissey, e o legado dos Smiths, voltasse à moda numa grande vingança. Em 2002, a *NME* elegeu ele e os Smiths, juntos, como os mais importantes artistas dos 50 anos de história do semanário, quando uma nova geração de bandas indie, como The Libertines, e posteriormente, Franz Ferdinand, começaram a citá-lo como referência. Depois de seus shows de enorme sucesso no Reino Unido, em 2002, agora integrando totalmente canções dos Smiths e misturando-as a seu material solo gravado e ainda inédito, foi questão de tempo até uma gravadora fazer uma boa proposta. Rumores insistentes de que ele vinha sido cortejado pela Sanctuary Records finalmente se confirmaram no começo do verão de 2003. Antes de deu anúncio à imprensa, no dia 26 de maio, Morrissey enviou um fax a Janice Long, da BBC Radio 2, que leu sua declaração no ar. “Para todas as 12 pessoas do Reino Unido que estão interessadas”, começava ele, “eu fechei um acordo com a ATTACK no selo Sanctuary. Comecei a gravar meu primeiro álbum depois de 40 anos...”

Com o título provisório de Irish Blood, English Heart, Morrissey tinha dito à imprensa que seu próximo álbum estava “escrito e pronto para ser gravado” desde 1999, mas, em teoria, o intervalo deu a ele a oportunidade de colher as melhores ideias em sete anos. Na época, ele admitiu que apesar de “algumas [das faixas] terem cerca de quatro anos”, metade era muito mais recente, e disse que suas preferidas eram “aquelas que rolaram espontaneamente na gravação”. Mantendo a banda de turnê de 2002, ele contou com material dos parceiros musicais de longa data WHYTE e BOORER, com pequena contribuição do baixista Gary DAY, criando seu primeiro disco de Morrissey desde YOUR ARSENAL, mais de uma década antes.

Também seria o único disco de estúdio com a participação do recém-contratado baterista Dean BUTTERWORTH. Mais surpreendente foi sua escolha de produtor: Jerry Finn, que havia construído seu nome com artistas do punk americano, como Blink 182, Bad Religion e Green Day. “Não me importa que a música que ele tem feito seja muito Los Angeles, por falta de uma descrição melhor”, explicou Morrissey. “Geralmente, os produtores ficam desesperados para sair do que estão fazendo.”

Morrissey iniciou as gravações no outono de 2003 no Hook End Manor, perto de Reading; cenário de grande parte de BONA DRAG e da totalidade de KILL UNCLE, VAUXHALL AND I, SOUTHPAW GRAMMAR e, o anterior, Maladjusted. O restante do disco foi finalizado em Los Angeles, no estúdio Conway, perto do local onde Morrissey deseja ser enterrado, o Hollywood Forever Cemetery. Foi sua sessão mais prolífica até agora. Ela resultou em aproximadamente 21 gravações das quais uma dúzia foi selecionada para o disco final.

Em janeiro de 2004, quatro meses antes do lançamento, o título foi anunciado como You are the Quarry (possivelmente inspirado pela peça de Alan BENNETT, de 1973, *Habeas Corpus*, na qual o personagem sra. Wicksteed declara: “You are my quarry. I am stalking you with all the lithe grace of a panther”/“Você é minha presa. Estou perseguindo você com a graça lenta de uma pantera”). Morrissey ofereceu diversas interpretações a respeito do título: disse que era voltado “a uma pessoa... mas não à pessoa óbvia” (presume-se que com “óbvio” ele estivesse se referindo a Mike Joyce); disse também que tinha sido direcionado “ao meu público em geral, no sentido de que eles são minha meta, para que eu consiga ganhar o afeto deles”; e que, como foi escrito ao lado de seu nome na capa do disco (“Morrissey, You are the Quarry”), era sobre ele mesmo. “Eu tenho sido a presa por muitos anos”, disse ele, “e as pessoas tentaram me acertar muitas vezes. Então, sim, eu me sinto atingido”. A capa tem uma foto feita por Greg Gorman, de Morrissey como um gângster de Hollywood usando um terno risca-de-giz e uma metralhadora de época, e também foi feita para ter “uma relação distante com o título”.

Quando foi lançado em maio de 2004, as expectativas para o *You are the Quarry* eram mais que grandes, motivadas pelas declarações do cantor de que aquele era “absolutamente o disco definitivo de Morrissey” e o “meu melhor de *todos os tempos*”. Coincidindo com a cobertura da imprensa do show de seus 45 anos no MEN Arena em Manchester, sua cidade-natal, e do festival Meltdown que se aproximava, o álbum se tornou o estopim para um frenesi em torno de Morrissey por parte da imprensa, algo que não era visto desde os dias de glória de *VIVA HATE*. Apesar de algumas opiniões negativas, os críticos consideraram o álbum um retorno triunfante, prevendo que ele seria o primeiro disco a merecer um 1o lugar desde *Vauxhall and I*. Não foi o que aconteceu, pois o disco amargou o 2o lugar, ofuscado pelos jovens discípulos dos Smiths, o Keane, e isso deve ter sido uma amarga decepção para Morrissey, sempre preocupado com os números das paradas.

Analisando o passado, a imprensa musical britânica exagerou um pouco na histeria dos elogios a *You are the Quarry*. Foi especialmente irônico ver tantos críticos justificando os méritos do disco comparando-o com a palidez das produções de Morrissey de meados dos anos 1990. A verdade, que poucos conseguiram admitir, foi que, em um nível puramente musical, o trabalho continuava exatamente de onde *Maladjusted* havia parado. Jerry Finn havia conseguido fazer o álbum “de som claro” que o cantor queria, mas apenas no que dizia respeito ao brilho do áudio e às concessões leves a ritmos e texturas contemporâneos. As músicas de Alain Whyte e Boz Boorer não eram mais ousadas nem surpreendentes do que qualquer outra de suas colaborações com Morrissey na década anterior. Eram a indústria da música e os críticos que tinham mudado. Morrissey continuava o mesmo.

Apesar de ter dito que “dessa vez eu sinto que o álbum representa algo que é mais profundo do que a simples vingança [e] apara todas as arestas antigas”, na verdade, *You Are The Quarry* foi um exercício prolongado de vingança após sete anos de rancor reprimido. A faixa “*SORROW WILL COME IN THE END*”, de *Maladjusted*, tinha sido apenas um aperitivo para as retaliações transparentes dos ataques múltiplos de Quarry a “policiais”, “magistrados” e a todas as autoridades da

lei. "How Can Anybody Possibly Know How I Feel?", "The World is Full of Crashing Bores" e "You Know I Couldn't Last" foram provas de que as feridas do processo ainda não estavam cicatrizadas. No mínimo, sete anos ao sol de Los Angeles haviam intensificado o ódio pelos "sanguessugas do norte" e também suas opiniões políticas rígidas, expressadas franca e abertamente em "Irish Blood, English Heart" e "America Is Not The World". A única novidade nas letras veio, inevitavelmente, de seu ambiente em Los Angeles, cenário de "First of the Gang To Die" e "All The Lazy Dykes". Em todas as outras faixas, a resistência as adversidades digna de "I'm Not Sorry", o autoflagelo psicológico de "I Have Forgiven Jesus" e a melancólica "Come Back to Camden" foram os elementos autobiográficos mais fascinantes.

Apesar de seus muitos defeitos, *You are the Quarry* ainda assim foi um retorno de mérito, com momentos clássicos de Morrissey brilhantes o suficiente para desviar a atenção de suas imperfeições. Suas faixas mais fortes foram, sem dúvida, os singles: ainda que o álbum não chegasse ao número um, Morrissey poderia, pelo menos, se gabar de ser o único artista que, em 2004, teve quatro hits consecutivos no Top 10 britânico. A qualidade dos lados B da era de *The Quarry* também foi excepcional, instigando uma discussão na qual se argumentava se ele havia cometido um erro de julgamento na escolha das faixas do disco.

Mas, no fim, as falhas foram irrelevantes. *You are the Quarry* levou Morrissey de volta à linha de frente do pop, foi aclamado pela crítica, se manteve por um bom tempo como um sucesso na parada e arrastou multidões para os shows em arenas do Reino Unido, como o Earls Court, sempre com ingressos esgotados – um feito impensável três anos antes. Por isso, *You are the Quarry* pode não ter sido um grande álbum, mas foi, em todos os outros aspectos, um retorno glorioso. [53, 74, 108, 119, 143, 248, 281, 405, 410, 411, 436, 451]

"You Have Killed me" (Morrissey/Tobias), 30o single solo de Morrissey (do álbum *RINGLEADER OF THE TORMENTORS*), lançado em março de 2006, chegou ao 3o lugar da parada britânica. Com forte

metáfora sexual, desde as imagens de penetração, de ser fisicamente “adentrado”, ao defloramento simbólico do título, “You Have Killed me” inspirou-se muito no ambiente romano recém-adotado por Morrissey. Além da referência à local Piazza Cavour, ele compara sua relação com a pessoa amada à de um diretor com uma estrela do cinema italiano. Primeiramente, ele é Pier Paolo PASOLINI em relação ao protagonista de seu primeiro filme, o cafetão das ruas de Roma, em *DESAJUSTE SOCIAL*. Depois, ele se torna LUCHINO VISCONTI, avisando seu parceiro que ele nunca será tão bom quanto a lenda do cinema italiano Anna MAGNANI. Apesar de destruído figurativamente, Morrissey perdoa seu “assassino”, dando sinais de que ele estaria pronto e disposto a ser “morto” de novo. Além de suas influências italianas, o título pode ter sido retirado de uma das obras-primas da literatura inglesa favoritas de Morrissey, *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES*, de Emily Brontë, na qual Catherine, prestes a morrer, diz a Heathcliff “you have killed me – and thriven on it, I think” (“Você me matou e se beneficiou disso, creio eu”).

Como o primeiro single do álbum *Ringleader*, “You Have Killed Me” foi um aperitivo bem escolhido lírica e musicalmente. Composto em parceria com Jesse Tobias, sua melodia aveludada escondia um refrão estranhamente familiar; ainda que em tom diferente, repetia o mesmo arranjo de acordes que Johnny Marr havia usado em “YOU JUST HAVEN’T EARNED IT YET, BABY”. Durante a gravação, Morrissey também provocou o produtor TONY VISCONTI por ter sido imortalizado na letra – “Você já escutou outra música com seu nome?” – mas o produtor logo percebeu que se tratava a uma homenagem a seu xará do mundo do cinema. Mesmo assim, nos shows, Morrissey costumava improvisar, acrescentando “Tony” a “Visconti”, e às vezes citava o nome de outro gigante do cinema italiano Federico Fellini, e substituía o nome de Diana DORS ou Sophia Loren por Magnani.

Estreando no 3o lugar na parada, “You Have Killed me” ainda é o maior sucesso de Morrissey até hoje (juntamente com “IRISH BLOOD, ENGLISH HEART”), confirmando que seu “retorno” de 2004 era permanente. A capa irônica do single mostrava o cantor deitado em um trilho de trem como se esperasse calmamente pelo próximo expresso para dividi-lo ao meio. Igualmente divertido, o clipe oficial

era um pastiche de uma versão italiana do festival EUROVISION dos anos 1970, entrecortado com gravações originais do público e mostrando Alain WHYTE na bateria em vez de Matt CHAMBERLAIN. [159, 259, 389, 481]

“You Just Haven’t Earned it yet, Baby” (Morrissey/Marr), Da coletânea THE WORLD WON’T LISTEN (1987). É uma letra básica de Morrissey que analisa a agonia da ambição frustrada. Rumores dizem que seria um comentário feito a Morrissey por Geoff Travis, da ROUGH TRADE. “Tenho certeza de que foi”, insiste Mike Joyce. “Eu acho que Morrissey havia pedido um carro ou um motorista para buscá-lo, algo assim, e foi o que Geoff respondeu” (“You just haven’t earned it yet, baby” – “Você ainda não fez por merecer, querido”).

“Claro que Geoff foi radicalmente contra a canção porque ele pensou que fosse uma carta pessoal endereçada a ele”, disse Morrissey mais tarde. “Eu nunca disse que era”. Marr também lembra que Travis “não gostava muito dela”, e o fato de Morrissey repetir a mesma frase na sua crítica subsequente à política da gravadora, a canção “PAINT A VULGAR PICTURE”, parece mais do que coincidência.

Escrita durante o crepúsculo da carreira dos Smiths, os acordes exóticos de guitarra deram um toque maduro ao pop animado de “WILLIAM, IT WAS REALLY NOTHING”, gravada dois anos antes. Devido a seu apelo comercial óbvio e ao refrão forte, “You Just Haven’t Earned it yet, Baby” era para ser o 13o single dos Smiths, depois de “ASK”, mas foi substituída por “SHOPLIFTERS OF THE WORLD UNITE”. “Acho que sentimos que ela era vinha muito pouco tempo depois de THE QUEEN IS DEAD”, diz Marr. “Era a minha opinião sobre ela. Precisávamos analisar melhor e tínhamos muitas ideias. ‘ShoPLifters’ era melhor.”

Um fator importante pode também ter sido a insatisfação de Morrissey com a mixagem final do produtor John PORTER e o excesso de overdubs. No fim, “You Just Haven’t Earned it yet, Baby” foi lançada como a única faixa inédita na compilação de 1987 The World Won’t Listen: uma mistura levemente diferente com menos overdubs (presumidamente mais ao gosto de Morrissey) mais tarde

apareceu no disco LOUDER THAN BOMBS. Também foi lançada como um lado A "errado" em uma "edição limitada com erro de produção" do single de 12 polegadas de "Shoplifters", agora uma raridade altamente valorizada entre os colecionadores de coisas dos Smiths. Depois da separação do grupo, Marr gravou uma nova versão da canção com Kirsty MACCOLL, lançada pela primeira vez como o lado B de seu single "Free World" e desde então incluída como faixa bônus de seu álbum Kite, de 1989, em CD. [7, 19, 27, 71]

"You Must Please Remember" (Morrissey/Whyte), Lado B de "DAGENHAM DAVE" (1995).

Um deprimente canto fúnebre em ritmo de rock remexe em lembranças de Morrissey de "tantas coisas idiotas" ("so very many stupid things"), pedindo à pessoa da canção para lembrar um passado obscuro "iluminado pelos faróis de seu carro como um animal amedrontado" ("caught in your headlights like a frightened animal"). A música de Whyte havia começado como uma balada muito mais sutil com percussão mínima, mas aos poucos cresceu até um final com piano. Quando foi gravada durante nas sessões de SOUTHPAW GRAMMAR, ela foi encurtada e "ganhou peso" para acompanhar o restante do disco. Apesar de não ter sido forte o bastante para justificar sua entrada na lista final, "You Must Please Remember" se tornou um bom lado B, ainda que frequentemente esquecido. [4, 40]

"You Know I Couldn't Last" (Morrissey/Whyte/Day), Do álbum YOU ARE THE QUARRY (2004). Antes de seu lançamento, alguns críticos fizeram previsões malucas de que You are the Quarry poderia ser o último álbum de Morrissey: uma celebração depois de sete anos de ausência antes de sua aposentadoria. A faixa de encerramento deu a essas pessoas muito sobre o que pensar. "You Know I Couldn't Last" foi um final bombástico que poderia ser facilmente interpretado como uma despedida: 17 anos depois de "PAINT A VULGAR PICTURE",

Morrissey dissecava a indústria da música mais uma vez, mas de uma perspectiva muito diferente: agora, ele é o astro, curvando-se à mercê dos adolescentes das casas novas e feias cujos gostos podem tirar sua fama em um instante. Assim como com "THE PUBLIC IMAGE", ele expressa cansaço com a "palavra impressa", mas também encontra socorro improvável por meio dos críticos que "de certa forma, criam você". Em seu extremo mais dramático, vemos a imagem de Morrissey com um caixa registradora às costas tilintando com os lucros de "CDs e camisetas", perseguido por contadores e "águias jurídicas cruéis". A analogia aos "sanguessugas", uma referência bem provável a Mike Joyce, foi retirada de uma letra antiga composta na época das gravações de MALADJUSTED, em 1997. O próprio título provavelmente também foi tirado da carta escrita no leito de morte em 1974 pela "super estrela de Warhol" Candy DARLING. "Susan, sinto muito", escreveu ela. "Você sabia que eu não duraria. Eu sempre soube" ("Susan, I am sorry. Did you know I couldn't last. I always knew it").

Poucas pessoas que acompanharam os processos e dificuldades enfrentados por Morrissey ao longo dos anos 1990 e durante seus anos de loucura depois de 1997 teriam poucas dúvidas sobre as referências veladas ao PROCESSO dos Smiths e aos "ismos" e "istas" de que ele foi acusado pela NME depois do furor posterior ao Madstock, em 1992. O único ponto claro e revelador da psique de Morrissey foi o fim, no qual dizia que, apesar dos luxos que a fama lhe deu, nada conseguia tirar dele sua "sujeira" psicológica.

A música, assinada por Whyte e Gary Day (o único crédito de composição do baixista em um álbum) não foi totalmente tranquila em meio à confusão e à alegria anestesiada, com seus interlúdios mais suaves fazendo lembrar a canção de Phil Spector "To Know Him is to Love him", sucesso de 1958 do The Teddy Bears, mais tarde retomada por Marc BOLAN. Longa demais e às vezes exagerada demais, como a última canção de um disco fortalecido por gravações antigas e não terminadas, havia algo inevitável em relação a "You Know I Couldn't Last" – um exorcismo inevitável esperando para acontecer. [74, 192, 297]

“You Say You Don’t Love me” (Pete Shelley), *Cover* dos BUZZCOCKS em shows de Morrissey durante a meia dúzia de suas apresentações em festivais no verão de 2008. O original foi lançado como single em setembro de 1979, mas, como disse Morrissey, foi um fracasso comercial apesar de ser “muito forte”, dando fim à sequência anterior do grupo de cinco sucessos no Top 40. A letra de Shelley foi um veículo perfeito para Morrissey; uma tentativa triste, porém suave, de se convencer a mudar os sentimentos dedicados a um amor não correspondido que, em seu desejo repetido de “não viver em um sonho”, mas ter “algo real” lembra o clima de sua própria “LAST NIGHT I DREAMT THAT SOMEBODY LOVED ME”, mas em um tom punk e não no ritmo de morte wagneriano dos Smiths. Além de algumas mudanças sutis na letra, a versão de Morrissey foi uma cópia relativamente fiel da original. [421]

“You Should Have Been Nice to me” (Morrissey/Boorer), Sobra de estúdio das sessões de gravação no estúdio Miraval para o disco de 1995, *SOUTHPAW GRAMMAR*, oficialmente lançada na reedição com mudanças de 2009. É uma letra recriminatória, como sugere o título direto, na qual Morrissey critica um parceiro por abandoná-lo em um momento de necessidade e por não lutar a seu lado. O arranjo de valsa, lento da canção, lembra as baladas de Boorer em *VAUXHALL AND I*, ganhando intensidade gradualmente e talvez tentando seguir o mesmo modelo de “NOW MY HEART IS FULL” ou “I’D LOVE TO”, mas hesitando no meio. Acima de tudo, “You Should Have Been Nice to me” não tinha uma melodia vocal forte nem uma performance dramática, e sua ausência no *Southpaw* original foi totalmente justificável. [4, 40]

“You Were Good in your Time” (Morrissey/Whyte), Do álbum *YEARS OF REFUSAL* (2009). É possivelmente a obra-prima de seu nono álbum. Uma canção misteriosa de Morrissey a um astro que já foi grande, mas agora está obsoleto – ainda mais misteriosa, porque ele parecia estar cantando a respeito de si mesmo. O ídolo decadente que ele descreve como possuidor de um talento messiânico para acalmar a solidão, que dizia “mais em um dia do que a maioria das

peças diz em uma vida”, que poderiam muito bem ser as palavras de um apóstolo de Morrissey. Essencialmente, “You Were Good in your Time” é a assustadora visão de “RUBBER RING” se tornando realidade, com a consciência apavorante da obsolescência e do abandono de seu público. Sem o amor deles, Morrissey deixa de existir e, assim, a canção, depois de dois terços, cai em um abismo mortal que, como ele admitiu mais tarde, servia para representar “a queda no mundo a seguir”.

A intensidade do adeus de seu fã foi aumentada pela melodia lamuriosa e latina da guitarra. Mais texturas etéreas foram fornecidas pelo sample de um diálogo, retirado do filme *O Demônio da Argélia*, de 1937.⁶⁹ A importância do filme para a canção, se é que existe, pode ser a ruína simbólica de Pépé, um famoso gângster tentando não ser capturado pela labiríntica *casbá* de Argel, que acaba cometendo suicídio por ter perdido uma mulher e ter sido traído por outra.

Apesar de sempre ser acusado de conservadorismo e de não fazer muitas experiências, em sua estranha desintegração da balada para o som abstrato – em alguns momentos evocando vislumbres do clima de “I’D LOVE TO”, de 1994 – “You Were Good in your Time” é uma das coisas mais estranhas e desafiadoras que Morrissey já gravou. Certamente, trata-se de uma de suas canções recentes mais profundas, e pode ainda demonstrar ser sua mais pertinente. [480, 541]

“You’re Gonna Need Someone On Your Side” (Morrissey/Nevin), Do álbum *YOUR ARSENAL* (1992). Com um título possivelmente tirado do *cover* de um velho blues de Buffy SAINTE-MARIE, “You’re Gonna Need Somebody On Your Bond”, Morrissey faz uma promessa bem-humorada de ajuda a um amigo que está sendo importunado, mas recebe de volta uma completa indiferença. No show, ele frequentemente alterava a letra, descrevendo o sujeito da canção como um colecionador de “facas de pão muito afiadas” (como é possível ouvir em *BEETHOVEN WAS DEAF*), mas sua atitude de bom samaritano predominante podia ser facilmente interpretada como um apelo em terceira pessoa ao próprio Morrissey.

O riff rápido de guitarra foi composto por Mark NEVIN no inverno de 1990, juntamente com "THE LOOP" e "PREGNANT FOR THE LAST TIME" como parte das encomendas feitas por Morrissey para as faixas "estilo rockabilly" para um minialbum que não rolou. Apesar de ter ficado muito contente por escutar sua música com a merecida ferocidade nas mãos do produtor Mick RONSON, um ídolo, sua execução vigorosa em Your Arsenal trouxe sentimentos conflitantes a Nevin, pois quando a gravação foi lançada, ele não fazia mais parte da banda de Morrissey. Mas a torrente de toques à la "Peter Gunn" com uma batida forte de psychobilly se tornou o veículo perfeito para seu novo grupo formado por BOORER, COBRIN, DAY e WHITE. Eles intrpretaram a música com muita gana, e podem ser ouvidos uivos distantes dos CRAMPS, adorados por Morrissey. [5, 22]

"You're the one for me, Fatty" (Morrissey/Whyte), 13o single solo de Morrissey (do álbum YOUR ARSENAL), lançado em julho de 1992, chegou ao 19o lugar da parada britânica. Após uma primeira audição, a cômica "You're the one for me, Fatty" parece a tentativa de Morrissey de destacar a discriminação da sociedade contra as pessoas acima do peso, declarando seu amor por alguém rechonchudo; um cenário repetido no vídeo do single, no qual um homem magro corteja uma moça rechonchuda com bolos e flores.

Na verdade, a canção é uma mensagem irônica de Morrissey a seu amigo Cathal SMYTH, do MADNESS. "'You're the one for me, Fatty' foi escrita sobre mim", confirma Smyth, um fato que Clive LANGER reforça. "Morrissey deixou escapar que era sobre Cathal", diz Langer. "Foi um segredo revelado na época." No começo dos anos 1990, Smyth havia, como ele mesmo diz, "engordado" em comparação ao corpo mais fino que tinha na época do auge do sucesso do Madness. Independentemente dos motivos de Morrissey para escrever uma letra tão amorosa, Smyth levou a canção e sua insinuação de paquera com bom humor.

O título pode ter sido um trocadilho com "You're the one for me, Bobby", um lado B de 1971 do grupo THE MARVELETTES, e o refrão de "all over Battersea" pode ser referência à região de Londres onde é ambientado o romance de Nell Dunn de 1963 *Up the Junction*, que

também foi a fonte do comentário recente que Morrissey fez sobre a "BOMBA H". Com seu riff atraente de guitarra estilo Smiths, e a melodia vocal à la Buddy Holly (imitando os soluços de "a-hey" de "Everyday", de 1957), "You're the one for me, Fatty" foi uma escolha óbvia de single, apesar de estar entre os momentos pop mais descartáveis de Morrissey. [15, 36, 306]

"You've Got Everything Now" (Morrissey/Marr), Do álbum THE SMITHS (1984). "É um retrocesso para quando eu estava na escola", explicou Morrissey. "Eu era bem avançado na escola e quando saí, parecia que todos idiotas estavam progredindo muito, tinham carros maravilhosos e muito dinheiro. Parecia que eu estava sempre esperando por um ônibus que não vinha. Parecia que apesar de ter inteligência, não tinha mais nada."

Falando de um idiota em especial ("oafish clod"), "You've Got Everything Now" foi a primeira canção na qual Morrissey tirou sarro do trabalho, dizendo que "nunca teve um emprego" ("never had a job"); tirando seus "breves espasmos" ("brief spasms") de trabalho, isso tinha certa verdade. A canção tinha alguns versos provavelmente inspirados por Shelagh DELANEY – o trecho de abertura de Shakespeare, retirado de *Um Gosto de Mel*, e a modificação de um trecho de sua peça *The Lion in Love*, "Posso dizer algo? Não gosto da sua cara" ("Shall I tell you something? I don't like your face"). Também é possível que um comentário de Bette DAVIS no filme *VAIDOSA* – "Apesar de nunca ter visto você sorrir, sempre tive a sensação de que você está rindo de mim" ("Although I've never really seen you smile I always have the feeling you're laughing at me") – tenha sido a base da letra parecida de Morrissey. Escrita na primavera de 1983, a canção era originalmente um pouco mais longa com um verso a mais que enfatizava o atrito romântico entre Morrissey e a pessoa da canção. "Quando você perdeu a vontade de continuar, eu lhe dei incentivo" ("When you lost the will to go on, I gave you some"), canta ele, acrescentando "Você nunca quis a verdade, então eu nunca a disse" ("You never really wanted the truth and so I never gave it to you") e implorava para que a pessoa "tomasse uma atitude" ("make your move").

O arranjo forte de Marr foi uma das melhores melodias do álbum de estreia dos Smiths, com a guitarra levando a um refrão emocionante com floreios sutis de órgão, cortesia do convidado Paul Carrack; o falsete de Morrissey e a linha quente de baixo de Rourke foram igualmente mágicos. Foi um bom indício de seu potencial comercial quando "You've Got Everything Now" foi unida a "STILL ILL" em um single duplo promocional de rádio com dois lados A, na época do lançamento do álbum. A canção foi igualmente popular no show, em geral apresentada em um bis alucinante. [17, 299, 406, 432, 531]

"You've Had her" (Morrissey/Boorer), Lado B de "CERTAIN PEOPLE I KNOW" (1992). Repetindo o título e o sentimento cortante de "I've Had Her" de Phil Ochs, Morrissey repreende um promíscuo *bad boy*, destacando o óbvio, de que tais mulherengos não têm consideração com suas presas. É um trabalho bem inconsequente, mas "You've Had her" interessa por ser uma das primeiras parcerias com Boorer, cuja guitarra aparece cautelosamente em meio ao clima de ventos tempestuosos.

Young, Kristeen, De estilo bizarro e meio operístico meio bizarro (ou como Morrissey disse, "completamente original"), a cantora e pianista abriu seus shows e também se tornou sua protegida de 2006 a 2007. Young também aparece como "voz de fundo" nas faixas "SWEETIE-PIE" e "THAT'S HOW PEOPLE GROW UP".

Morrissey descobriu Young por meio do produtor TONY VISCONTI enquanto trabalhava em RINGLEADER OF THE TORMENTORS, em Roma. Visconti havia produzido os dois discos anteriores de Young e também a havia empregado como tecladista e vocalista de apoio no álbum Heathen, de David BOWIE, de 2002. Visconti iria começar a produzir o disco seguinte dela, depois de Ringleader, por isso estava no estúdio vendo um clip de Young, sem perceber a presença de Morrissey, até ouvi-lo perguntar às suas costas: "Quem é? Ela é boa."

Filha adotiva de pais fundamentalistas cristãos, Kristeen Young foi criada em St. Louis ("Que me disseram ser outra maneira de dizer Marte", brincou Morrissey). Ela descobriu os Smiths na adolescência por meio de uma cópia que seu namorado tinha de HATFUL OF HOLLOW. "Cresci escutando a música [de Morrissey]", disse Young. "Por isso, em parte, fui formada por ele... acho que ele é o maior letrista de todos os tempos." Para sua alegria, em abril de 2006, ela foi convidada para abrir os shows dele na turnê RINGLEADER OF THE TORMENTORS. "Assisto ao show dela todas as noites e fico estupefato, em êxtase", disse Morrissey. No entanto, o público do cantor não gostava muito de sua maneira intensa e estridente de cantar, como se fosse uma soprano Kiri Te Kanawa enfiada pelos pés numa máquina de picar madeira. Alheio à indiferença do público, Morrissey lançou dois singles dela pelo seu selo ATTACK, "Kill the Father" (que ele descreveu com muita hipérbole como "a melhor música que escutei em 50 anos") e "London Cry". "Ela usa o teclado como uma nazista altamente treinada usaria um fio elétrico para dar choques", disse ele, "as mãos se mexem com tanta rapidez que não se sabe se elas realmente se mexem. A voz é bela, forte e penetrante, e jorra vida dessa canção".

Em março de 2007, eles foram fotografados juntos para uma reportagem da revista *Guardian* a respeito de ídolos e protegidos. "Morrissey pediu que eu subisse em seus ombros", relembra Young. "A princípio, pensei que ele estivesse brincando, mas ele queria mesmo que eu fizesse isso... E ali estava eu, literalmente louca de desejo por ele e, de repente, sua cabeça estava no meio das minhas coxas." Infelizmente, uma alusão parecida à proximidade da cabeça de Morrissey com as partes íntimas de Young fez com que ela fosse dispensada abruptamente da turnê nos Estados Unidos no outono seguinte. Ao abrir um show para ele no Hammerstein Ballroom, de Nova York, no dia 23 de outubro de 2007, Young estava sendo provocada entre as canções. Ela respondeu dizendo: "Morrissey é bom de boca... e estou falando de cunilíngua."

Young deveria abrir para Morrissey três dias depois, no mesmo local. Mas na data, ela postou uma declaração em seu site: "Acabaram de pedir que minha banda, Kristeen Young, se retirasse

da turnê de Morrissey. Apesar de terem me aconselhado a não reagir nem fazer qualquer declaração, sinto que preciso fazer isso. Pediram que saíssemos por causa de algo que eu disse no palco... infelizmente a frase foi vista como ofensiva (na verdade, uma das duas palavras em questão é um termo científico que se aprende na escola, nos livros sobre saúde e a outra palavra, como acho que muitos concordarão, é uma gíria leve) ou difamatória... A frase 'ofensiva' em particular, não foi uma frase com sentido literal, e foi dita para acompanhar o tom de minha composição de modo geral... talvez eu tenha me equivocado... mas não tive má intenção. Amo Morrissey do fundo do coração, da alma, do corpo, do espírito, do âmago de minha existência e sempre será assim. Estas serão as únicas palavras que escreverei ou que direi a respeito do assunto."

Apesar de seus vocais à la Klaus NOMIC na canção "That's How People Grow Up" terem se mantido intactos, e que ainda não tinha sido lançada até hoje, este continua sendo o último envolvimento de Morrissey com uma artista a quem ele havia descrito, apenas dez meses antes, como "um rosto feito para ser admirado para todo o sempre". [189, 244, 351, 414]

"Youngest Was the Most Loved, The" (Morrissey/Tobias), 31o single solo de Morrissey (do álbum RINGLEADER OF THE TORMENTORS), lançado em junho de 2006, chegou ao 14o lugar da parada britânica. Os temas familiares de Morrissey de crime romantizado e cuidados maternos se combinam nesta breve história de um menino tímido e tranquilo de família pobre que cresce e se torna um criminoso a despeito das tentativas de sua mãe de afastá-lo dos "resplendores do mundo". A essência da canção é a revolta do cantor contra o conceito de normalidade no dia a dia, repetido por um coral de crianças italianas que inevitavelmente foi comparado ao coral de crianças de "PANIC", dos Smiths. "Foi uma alegria perversa", disse Morrissey, "ao ver todas aquelas crianças italianas de sete anos cantando ['There is no such thing in life as normal' – 'Na vida não existe o normal'], e bem felizes ao fazer isso, com muito sentido e sem a necessidade de explicar nada a elas". Ele também ficou muito contente com a ampliação recente de seu vocabulário lírico, e se

gabou ao produtor Tony VISCONTI: “Você já ouviu alguma outra canção que use a palavra ‘retroussé’? Essa descrição de um “nariz retroussé” (“empinado”) mostrou a possível influência de John BETJEMAN, que usa a frase em seu poema “The Olympic Girl”.

O coral de crianças deu ainda mais ênfase à produção já dramática, abrindo com a sirene de uma ambulância italiana antes de revelar o riff forte e austero de Tobias. Escolhida como o segundo single de Ringleader, Morrissey tinha grandes expectativas para “The Youngest was the Most Loved”, mas ela não entrou no Top 10 britânico. Na semana seguinte, um e-mail enfurecido do cantor ao empresário Merck Mercuriadis vazou e foi publicado no site MORRISSEY-SOLO. Nele, Morrissey falava da canção como sendo, a seu ver, um sucesso para ser 1o lugar em qualquer universo, culpando a Sanctuary Records pela falta de promoção, principalmente em termos de vendas digitais. O mais revelador (e prejudicial) a respeito do e-mail foi o tamanho do complexo de perseguição egomaniaca de Morrissey, aparentemente incapaz de compreender como um de seus discos podia não ser um sucesso estrondoso. Apesar de alguns fãs cegamente fiéis terem considerado a mensagem falsa, sua autenticidade foi confirmada quando o advogado do cantor entrou em contato com o site e exigiu que ela fosse retirada.

Na verdade, “The Youngest Was The Most Loved” saiu-se melhor do que os dois singles seguintes de Ringleader, que tampouco alcançaram o Top 10. Também deu origem a um dos melhores vídeos de Morrissey; filmado em preto e branco, mostra o cantor como um criminoso algemado sendo levado de uma prisão pela polícia italiana, interpretada por sua banda, para dentro de um carro que o esperava cercado de *paparazzi*. [159, 283, 389]

Your Arsenal, Terceiro álbum solo de Morrissey, lançado em julho de 1992, chegou ao 4o lugar da parada britânica. Faixas: “YOU’RE GONNA NEED SOMEONE ON YOUR SIDE”, “GLAMOROUS GLUE”, “WE’LL LET YOU KNOW”, “THE NATIONAL FRONT DISCO”, “CERTAIN PEOPLE I KNOW”, “WE HATE IT WHEN OUR FRIENDS BECOME SUCCESSFUL”, “YOU’RE THE ONE FOR ME, FATTY”, “SEASICK, YET STILL DOCKED”, “I KNOW IT’S GONNA HAPPEN SOMEDAY”, “TOMORROW”. Produzido por Mick RONSON.

A turnê de KILL UNCLE, de 1991, marcou uma guinada na carreira solo de Morrissey. Apesar de ele admitir que seu segundo disco o “frustrou”, em suas apresentações ao vivo, ele se restabeleceu como membro e líder de uma banda pela primeira vez desde os Smiths. “Eu não tinha uma banda constante”, disse ele, “por isso precisei reconstruir um clima de grupo, estar sempre de volta com as mesmas pessoas”. Tal sensação de permanência foi reforçada em Your Arsenal, o primeiro álbum com a banda nova liderada pelos guitarristas Boz BOORER e Alain WHYTE, que tirou os excessos de seus primeiros anos sozinho e todos os defeitos, fracassos e incertezas de criação. Ainda mais do que VIVA HATE, de 1988, Your Arsenal apresentou o “estilo solo de Morrissey” definitivo, a base sólida que norteou todo o restante de sua discografia solo – seu merecido renascimento pós-Smiths.

No fim de 1991, Morrissey havia passado seis meses na estrada com o novo grupo, formado por Boorer, Whyte, pelo baixista Gary DAY e pelo baterista Spencer COBRIN, mas ainda precisava ir para o estúdio com eles. O próximo desafio lógico era fazer isso e tentar captar a mesma química de shows que eles haviam dado às canções de Kill Uncle no disco subsequente. Enquanto isso, Mark NEVIN, parceiro musical de Kill Uncle, não havia conseguido sair para a turnê com eles, mas ainda se considerava o principal colaborador musical de Morrissey. A troca constante de correspondências ao longo do verão de 1991 havia dado a Nevin a impressão de que o álbum seguinte, apelidado de “Kill Auntie”, teria principalmente músicas suas. Sem que Nevin soubesse, Morrissey já estava aceitando material de Alain Whyte, e apresentou suas duas primeiras parcerias, “We Hate It When our Friends Become Successful” e o futuro lado B “PASHERNATE LOVE”, na parte final da turnê de Kill Uncle. Quando as gravações começaram no ano novo, Whyte já havia praticamente eliminado a parceria com Nevin, que contribuiria apenas com duas de suas dez faixas.

Somando-se à sensação de se sentir traído foi o fato de que Nevin se envolveu ativamente na procura de um novo produtor para Morrissey, que substituiria a equipe do Kill Uncle, com Clive LANGER e Alan Winstanley. Nevin, a princípio, sugerira John Cale, produtor de

uma das escrituras mais sagradas de Morrissey, Horses, de Patti SMITH. Morrissey também indicou Tony VISCONTI, produtor de BOLAN e BOWIE, mas ele "não estava disponível". Para a mesma linha de glam rock, eles escolheram Mick Ronson, lendário guitarrista do Spiders From Mars, de Bowie, com uma lista impressionante de créditos de arranjos e produção. "Escolhi [Ronson] porque ele é um músico muito forte", disse Morrissey. "Eu queria fazer um disco que tivesse uma sensação física real, um corpo." As evidências de seu entusiasmo por trabalhar com Ronson podem ser encontradas em uma carta a Nevin durante a produção do disco, assinada com o trocadilho bem-humorado de Ziggy, "Weird and Gilly and the Spiders from Moz".

Quatro anos antes, Morrissey havia dito com irreverência à imprensa: "Não entrarei em uma fase glam. Parece que vou fazer isso?" Entretanto, Your Arsenal foi exatamente isso. Muitos dos rifes de Whyte tiveram origem nas paradas de pop do começo dos anos 1970, seja imitando "Ride A White Swan", de Bolan, em "Certain People I Know", ou "The Jean Genie", de Bowie, em "Glamorous Glue". Nevin foi igualmente culpado de roubar o glam, absorvendo o espírito do produtor de Your Arsenal com o fim de "Rock 'N' Roll Suicide", de Bowie, em "I Know It's Gonna Happen Someday". O próprio Ronson (sem crédito) acrescentou floreios à mais suave "Seasick, Yet Still Docked". Seus esforços foram ainda mais notáveis pelo fato de estar com a saúde debilitada. Diagnosticado com câncer de fígado, o produtor de 46 anos cuidou do disco seguindo uma dieta de suco de casca de árvore (um tratamento homeopático), e às vezes se ausentava do estúdio para consultas médicas necessárias. "Mick foi muito gentil e paciente", afirma Spencer Cobrin. "Uma pessoa muito calorosa, mas ele estava mal. Ele ia para o quarto mais cedo do que nós porque precisava descansar. Acho que não tivemos a real noção de seu estado de saúde."

O trabalho no disco começou em fevereiro de 1992 no estúdio Utopia, em Primrose Hill (Morrissey vivia ali perto), onde o single "We Hate It When our Friends Become Successful" e a controversa "The National Front Disco" foram gravados. O restante foi completado no mês seguinte em uma sessão mais longa no The

Wool Hall, perto de Bath, local onde foram gravados *STRANGWAYS*, *HERE WE COME* e *VIVA HATE*. Além da doença de Ronson, a sessão esteve longe de ser tranquila. Morrissey não havia previsto o mau comportamento de sua nova "turma", e nenhum deles, exceto Boorer, havia feito um disco antes. Por serem jovens de vinte e poucos anos animados, enfurnados em um estúdio no interior, a inexperiência e empolgação foram difíceis de conter.

"Era como estar em uma excursão de escola", diz Cobrin. "Nós sempre aprontávamos alguma coisa. O paradoxo era que Morrissey queria uma gangue, mas se você faz parte de uma gangue, você não vai ficar trancado em casa assistindo a *CORONATION STREET*. É preciso agir como se fizesse parte de uma gangue." Cobrin se lembra de um incidente na cozinha do estúdio. "Gary teve a ótima ideia de começar uma guerrinha com ovos. Devia haver cerca de três dúzias de ovos na geladeira. De repente, a cozinha toda ficou coberta de ovos. Eu, Gary e Alain estávamos ali, rindo sem parar, com clara de ovo escorrendo por nossas roupas. E, naquele mesmo momento, Morrissey entrou. Ele olhou para nós de cima a baixo, totalmente chocado. Depois disso, acho que ele ficou trancado em seu quarto por dois dias. Ele ficou muito irritado conosco." Tal comportamento imaturo, com passar do tempo, faria com que Cobrin e Day fossem expulsos da banda depois de um ano, para que o disco seguinte fosse gravado sem medo de que a anarquia com ovos se repetisse.

Independentemente desses pequenos contratemplos, o álbum finalizado foi tão "físico" como documento musical como Morrissey desejara. Na questão do som, Ronson procurou o lado mais pesado do rock indie que se tornou a norma para as gravações de Morrissey desde então. Musicalmente, a contribuição experimental de Whyte criou um "estilo da casa" melódico maleável o suficiente para ser tão forte ("Glamorous Glue") ou tão suave ("We'll Let you Know") quanto Morrissey quisesse. Igualmente indispensáveis foram as duas contribuições de Nevin, o prelúdio que deu o tom do disco "You're Gonna Need Someone On your Side" e a balada com ecos de Bowie "I Know It's Gonna Happen Someday". As duas continuariam em seu repertório dos shows até o fim dos anos 2000.

Na questão das letras, suas dez faixas atingem pontos que Morrissey raramente tocara desde os Smiths, tanto em termos de controvérsia temática – abuso de solventes, violência de torcidas de futebol, táticas de recrutamento de extremistas de direita – e emoção profunda, principalmente com o tríptico de encerramento com a desesperada “Seasick, Yet Still Docked”, a triunfante “I Know It’s Gonna Happen Someday” e “Tomorrow”. Na ponta mais frívola de seu espectro, os três singles do Reino Unido do álbum eram descartáveis, apesar de serem criações pop agradáveis; o desdém divertido de “We Hate It When our Friends Become Successful”, a ode amalucada ao amigo Cathal SMYTH “You’re the one for me, Fatty” e a paródia do T. Rex “Certain People I Know”. Misturando o pessoal com o político, o cômico com o confessional, as canções de amor desesperado com as de ódio irreparável, o álbum finalizado seria o mais impressionante e coeso desde *Strangeways, Here we Come*, cinco anos antes.

O título escolhido, *Your Arsenal* (uma frase de “We’ll Let You Know”), tinha diversas conotações, desde a oferta literal de “armar” o ouvinte até associações mais machistas com o time de futebol do norte de Londres. Uma foto tirada aproximadamente em 1994 por Jake WALTERS, que só foi publicada no lançamento de *GREATEST HITS*, em 2008, oferecia uma interpretação muito diferente: as palavras “Your arse’n’all” (“sua bunda e tudo mais”) escritas no traseiro nu de Morrissey. Tal insinuação foi reforçada pela foto de capa do álbum de Linder STERLING: o cantor no palco com uma camisa aberta (“barriga cortesia do Davyhulme Hospital”), fazendo um gesto fálico com seu microfone.

O encarte interno mostrava uma imagem do gângster do East End Charlie RICHARDSON com sua filhinha na praia de Dymchurch, mas *Your Arsenal* não tinha as letras impressas, algo incomum para Morrissey. “Não quis usar uma folha de letras”, explicou ele. “Eu queria deixar o disco o mais físico possível em vez de torná-lo algo que dê vontade de se encolher no pé da cama.” Infelizmente, sua decisão, posteriormente, saiu pela culatra na incompreensão generalizada a respeito de “The National Front Disco” e o uso da frase “England for the English” entre aspas.

Lançado no verão de 1992, a estética de glam rock do disco combinou com a nova onda de grupos indie retrô como Suede, Pulp e Denim no prelúdio para o Britpop. O disco foi bem recebido pela crítica britânica e ainda melhor nos Estados Unidos, onde consolidou o crescente fã-clube de Morrissey, rendendo a ele uma indicação ao Grammy e levando ao recorde de vendas no celebrado HOLLYWOOD BOWL. Também é importante observar que o revival de Morrissey na imprensa coincidiu com a primeira coletânea póstuma dos Smiths – três semanas depois de *Your Arsenal* entrar em 4o lugar nas paradas de álbuns do Reino Unido, a coletânea da banda entrou no 1o. Apesar do incidente no Madstock menos de quinze dias depois de seu lançamento ter atrapalhado um pouco *Your Arsenal*, a reação exagerada da *NME* não prejudicou sua reputação a longo prazo como um dos melhores trabalhos da carreira solo de Morrissey. Até mesmo o ex-parceiro musical Stephen STREET confessa sem qualquer reserva: “Quando ouvi *Your Arsenal*, precisei tirar o chapéu para Morrissey. Achei ótimo.”

Todos os álbuns de Morrissey desde *Your Arsenal* devem um pouco a sua força e dinamismo, seja reagindo contra ele (como em sua sequência mais suave e superior, *VAUXHALL AND I*) ou voltando às mesmas guitarras fortes (*SOUTHPAW GRAMMAR*, *YEARS OF REFUSAL*). Não foi apenas um dos melhores ou mais intensos álbuns que ele fez, mas, levando tudo em consideração, foi a pedra fundamental da carreira solo de Morrissey. [5, 22, 45, 69, 92, 94, 236]

Yuro, Timi, Cantora branca de soul e country de voz forte, a quem Morrissey citou como sua “cantora preferida” em diversas ocasiões. Yuro cantou a versão original de “INTERLUDE”, seu dueto com Siouxsie SIOUX, e o single de 1963 dela “Insult to Injury” tem sido relacionado com frequência entre os discos preferidos do cantor.

O interesse de Morrissey em Yuro surgiu de sua mãe, que era “muito dedicada” à cantora. “Ela me ensinou a gostar de Yuro desde cedo”, explicou ele. “A voz dela é imaculada e incrivelmente poderosa. Nunca entendi por que não deram a ela mais atenção.” Nascida Rosemary Timotea Aurro em Chicago, seus pais ítalo-americanos mudaram o sobrenome para Yuro quando se mudaram

para Los Angeles. Aos 14 anos, ela dispensou a oportunidade de estudar ópera na Itália para poder ficar ao lado de sua mãe, e assim convenceu o pai a transformar o restaurante da família em Hollywood, que não ia muito bem das pernas, em um bar com rock'n'roll ao vivo. Timi, então, se tornou a garçonete-cantora e aos 20 anos já tinha sido descoberta por um olheiro do departamento de A&R (*artists and repertoire*, artistas e repertório) da Liberty Records. Depois de passar um ano sendo forçada a gravar demos de material inadequado, ela finalmente assumiu as rédeas da situação, entrou no escritório do vice-presidente da gravadora e deu a ele uma fita com uma versão à capela de "Hurt", uma canção triste do começo dos anos 1950, de Roy Hamilton. Yuro conseguiu transmitir sua mensagem. "Hurt" tornou-se seu single de estreia em 1961, e seu maior sucesso, chegando ao 4o lugar da parada americana.

A voz de Yuro era um ciclone de dor, tristeza e decepção cercadas por uma pungente intensidade. Por conta do alcance e profundidade de sua voz, muitos ouvintes acreditavam que ela fosse negra; devido a seu nome, alguns ouvintes na Europa chegaram a pensar que ela devia ser japonesa. Infelizmente, Yuro nunca obteve reconhecimento no Reino Unido, apesar de Elvis PRESLEY e o grupo americano The Manhattans terem conseguido sucessos em 1976 com suas respectivas versões de "Hurt". O sucesso que obtiveram levou a aposentada Yuro de volta aos palcos. Alguns anos mais tarde, porém, ela foi diagnosticada com os primeiros sintomas de um câncer de garganta recorrente. Depois de quase duas décadas de diversas biópsias, em 2002, a laringe, que havia transmitido a emoção vocal com uma força tão rara e tanta clareza foi retirada em uma tentativa de salvar sua vida. Não deu certo, e ela morreu no dia 30 de março de 2004, aos 63 anos.

Alguns anos antes de sua morte, Yuro resumiu sua necessidade de cantar em entrevista ao escritor David Freeland para sua antologia *Ladies of Soul*. Seus comentários poderiam muito bem ter sido feitos por Morrissey, e como este é o último verbete da *Mozipédia*, deixemos que as palavras dela sejam um brinde final simbólico a seu maior fã: "Meu maior prazer na Terra foi subir ao palco e ser triste. E, quando as pessoas aplaudiam, aquilo era o mais importante no

mundo para mim. Subir ao palco, chorar e cantar uma canção. Não era apenas para emocionar as pessoas. Era dar a elas a verdade sobre mim.” [168, 175, 184, 188, 408]

[69](#). O diálogo mostrado é uma cena de amor entre Pépé (Jean Gabin) e sua amante abastada e casada (Mireille Balin) e não tem muita importância. Por exemplo, traduzido, o que se escuta no começo da canção é: Ele: “Tem certeza?”, Ela: “O mesmo horário.”, Ele: “Aqui?”, Ela: “Sim.”, Ele: “Gosto muito de você. É bonita.” E assim por diante.

Fontes e bibliografia

Um número enorme de fontes foi consultado na pesquisa e redação da Mozipédia. A seguir, uma lista das mais relevantes.

O sistema de numeração é baseado em *The Murderer's Who's Who*, livro adorado por Morrissey, e serve para identificar fontes específicas citadas no fim da maioria dos verbetes em colchetes, por exemplo [5, 22, 59].

Além das fontes mencionadas abaixo, houve outros trabalhos de referência geral que foram extremamente úteis: *The Oxford Dictionary*, *The Wordsworth Dictionary Of British History*, *The Oxford Dictionary*, *The Guinness Book Of Top 40 Charts*, *The Guinness Book Of British Hit Singles* e a poderosa *Encyclopedia Britannica*.

Em relação aos detalhes sobre Morrissey e os Smiths, também devo muito a dois portais na Internet. Primeiramente, o site americano morrissey-solo.com, administrado por David Tseng. No mundo de Morrissey, o serviço prestado por Tseng é como se fosse uma CNN, igualmente importante e sem comparações.

Em segundo lugar, o site canadense passionsjustlikemine.com, mantido por Stephane Daigle. Se ao escrever este livro me denomino um enciclopedista dos Smiths e de Morrissey, então Daigle é o bibliotecário-chefe da Universidade de SMITHDOM. Como banco de dados a respeito dos Smiths e de Morrissey, o site dele é único na Internet – especialmente o histórico de shows – e qualquer autor

que escreva sobre Morrissey e não dê créditos ao arquivo meticuloso de Daigle estará sendo falso.

I. FONTES ORIGINAIS DE ENTREVISTAS

As seguintes entrevistas foram realizadas pelo autor.

- 1 Armstrong, Kevin, entrevistado em 25 de outubro de 2003
- 2 Bradford, Richard, entrevistado por telefone em 4 de agosto de 2005
- 3 Bragg, Billy, entrevistado em 3 de maio de 2006
- 4 Bridgwood, Jonny, entrevistado em 25 de novembro de 2003
- 5 Cobrin, Spencer, entrevistado por telefone em 3 de dezembro de 2003
- 6 Dickie, Chris, entrevistado por telefone em 18 de outubro de 2003
- 7 Gannon, Craig, entrevistado por telefone em 27 de novembro de 2003
- 8 Hallay, Amanda, entrevistado por telefone em 14 de maio de 2004
- 9 Head, Murray, entrevistado em julho de 2006
- 10 Hibbert, Dale, entrevistado por telefone em 20 de abril de 2004
- 11 Hynde, Chrissie, entrevistada em 7 de fevereiro de 2006
- 12 Joyce, Mike e Rourke, Andy, entrevistados em 17 de agosto de 2001
- 13 Joyce, Mike e Rourke, Andy, entrevistados em 16 de novembro de 2001
- 14 Joyce, Mike, entrevistados em 27 de setembro de 2005
- 15 Langer, Clive e Winstanley, Alan, entrevistados em 7 de outubro de 2003
- 16 Maker, James, questionário de entrevistado por e-mail em 20 de julho de 2002
- 17 Marr, Johnny, entrevistado em 12 de maio de 2004
- 18 Marr, Johnny, entrevistado em 26 de setembro de 2005
- 19 Marr, Johnny, entrevistado em 4 de dezembro de 2006
- 20 Marr, Johnny, entrevistado por telefone em 23 de fevereiro de 2007
- 21 Moss, Joe, entrevistado em fevereiro de 2008
- 22 Nevin, Mark, entrevistado em 23 de setembro de 2003
- 23 New York Dolls: foram feitas entrevistas por telefone com David Johansen, Arthur Kane, Sylvain Sylvain, Marty Thau e Todd Rundgren entre novembro de 2003 e fevereiro de 2004 antes da reunião do grupo para o Meltdown de Morrissey
- 24 Nico: sobre ela, foram entrevistados por telefone John Cale, Brian Eno e Phil Manzanera em outubro de 2001, e também Frasier Mohawk em julho de 2006
- 25 Paresi, Andrew, entrevistado em 15 de outubro de 2003
- 26 Peel, John, entrevistado por telefone em maio de 2003
- 27 Porter, John, entrevistado por telefone em 4 de abril de 2004

- 28 Rourke, Andy, entrevistado em 26 de setembro de 2005
- 29 Rourke, Andy, entrevistado em 22 de janeiro de 2007
- 30 Shaw, Sandie, entrevistado por telefone em setembro de 2004
- 31 Shelley, Pete e Diggle, Steve, entrevistados em novembro de 2002 e abril de 2005
- 32 Showbiz, Grant, entrevistado em 22 de março de 2002
- 33 Showbiz, Grant, entrevistado em 10 de janeiro de 2007
- 34 Sinatra, Nancy, entrevistada por telefone em agosto de 2004
- 35 Sioux, Siouxsie, entrevistada em 18 de outubro de 2004
- 36 Smyth, Cathal, entrevistado em 22 de outubro de 2003
- 37 Sterling, Linder, entrevistado por telefone e e-mail em fevereiro de 2002
- 38 Street, Stephen, entrevistado em 21 de agosto de 2001
- 39 Street, Stephen, entrevistado em 20 de novembro de 2003
- 40 Supple, Danton, entrevistado em 8 de outubro de 2003
- 41 Travis, Geoff, entrevistado em julho de 2006

II. FONTES DE PERIÓDICOS IMPRESSOS/ON-LINE

Como jornalista atuante, agradeço aqueles na mesma profissão cujos encontros com Morrissey e os Smiths ofereceram grandes informações, história e revelações documentadas na Mozipédia. Alguns deles estão disponíveis por meio de sites de fãs, como The Arcane Old Wardrobe (arcanewardrobe.com) apesar de todas ou a maioria delas estarem disponíveis em sua forma original na British Newspaper Library, um local solitário nas fronteiras mais distantes do Norte de Londres e outro recurso vital enquanto escrevia este livro.

O leitor mais interessado pode também visitar o site Rock's Back Pages (rocksbackpages.com), um arquivo on-line único de jornalismo musical disponível para ser visto por uma taxa de inscrição muito razoável e com conteúdo raro dos Smiths e de Morrissey.

O sistema de numeração usado destaca as matérias relevantes para cada verbete, e espero que seja crédito compensatório onde, por motivos de espaço e fluidez de informação, não foi possível citar todos os jornalistas por nome no texto. Esse índice, por si só, é uma lista de profunda gratidão deste autor.

42 Adams, Nick, "Johnny too Bad", *No 1* (Reino Unido), setembro de 1984

43 Anúncio da ADS, *Stereo Review* (US), novembro de 1980

44 Albuquerque, Carlos, "Morrissey Solta a Voz", *O Globo* (Brasil), abril de 2000

45 Ali, Lorraine, "Man you Love to Hate, The", *Alternative Press* (EUA), fevereiro de 1993

46 Allen, Mike, "Morrissey Makes Six Points", *Graffiti* (Canadá), outubro de 1986

47 Ambrose, Chris, "Morrissey", *Tokion No 40. The World Records Issue* (EUA), abril de 2004

48 Andres, Lokko, "Den Manskliga Paskliljan", *Pop* (Suécia), janeiro de 1998

49 Ashkenazi, Lior, entrevista de Morrissey no jornal *Yedioth Ahronoth*, julho de 2008, e entrevista de Gal Uchovsky com Morrissey na *Time out Tel Aviv*, julho de 2008. As duas matérias publicadas em hebraico foram traduzidas no fórum de Morrissey-solo.com

- 50 Aston, Martin, entrevista de Morrissey em 1986 publicada na *Q Special Edition: The Inside Story of the Smiths & Morrissey* (Reino Unido), maio de 2004
- 51 Aston, Martin, "Witty, Sad, Poignant, Green ...", *Q* (Reino Unido), outubro de 1994
- 52 Bailie, Stuart, "Boy in the Bubble, The", *Record Mirror* (Reino Unido), fevereiro de 1987
- 53 Barber, Lynn "Man with the Thorn in his Side, The", *Observer Magazine* (Reino Unido), setembro de 2002
- 54 Beaumont, Mark, "New Roman Emperor, The" e "I'm not Celibate...", *NME* (Reino Unido), fevereiro de 2006
- 55 Beaumont, Mark, comentários de Morrissey sobre cada faixa do CD "Songs to Save your Life", *NME* (Reino Unido), junho de 2004
- 56 Beauvallet, Jean-Daniel, "Morrissey Strikes Again" *Les Inrockuptibles* (França), maio de 2004
- 57 Bell, Max, "Bigmouth Strikes Again", *No 1* (Reino Unido), junho de 1986
- 58 Billen, Andrew, "I've Always Felt Like An Exile", *The Times* (Reino Unido), maio de 2006
- 59 Birch, Ian, "Morrissey Collection, The", *Smash Hits* (Reino Unido), junho de 1984
- 60 Bird, Cameron, "Morrissey Rising", *Filter* (EUA), fevereiro de 2009
- 61 Black, Antonella, "Sorrow's Native Son", *Sounds* (Reino Unido), abril de 1985
- 62 Black, Antonella, "Shakespeare or Bacon?", *ZigZag* (Reino Unido), maio de 1985; *Sounds* (Reino Unido), novembro de 1983
- 63 Black, Bill, "Keep Young and Beautiful", *Sounds* (Reino Unido), novembro de 1983
- 64 Black, Johnny, "We Could be Heroes", *Q Classic: Morrissey & The Story of Manchester* (Reino Unido), abril de 2006
- 65 Boon, Richard, "Morrissey", *The Catalogue* (Reino Unido), setembro de 1988
- 66 Boorer, Boz, respostas a perguntas feitas no site bozboorer.com, 2002
- 67 Boyd, Brian, "Return of the Lyric Laureate", *Irish Times* (Irlanda), setembro de 2002
- 68 Bracewell, Michael, "Heaven Knows I'm not Miserable Now", *The Times* (Reino Unido), novembro de 1999
- 69 Brown, James, "Morrissey Comes Clean", "The Playboy Interview" e "It's that Man Again", *NME* (Reino Unido), fevereiro de 1989
- 70 Brown, Len, "Bona Contention", *Vox* (Reino Unido), novembro de 1990
- 71 Brown, Len, "Born to be Wilde" e "Stop me if you've Heard This One Before", *NME* (Reino Unido), fevereiro de 1988
- 72 Brown, Len, "Hand that Rocks the Cradle, The", *NME* (Reino Unido), maio de 1987
- 73 Burchill, Julie, "Meeting my Morrissey", *Sunday Times Magazine* (Reino Unido), março de 1994
- 74 Cameron, Keith, "Who's the Daddy?", *Mojo* (Reino Unido), junho de 2004
- 75 Carroll, Cath, "Crisp Tunes and Salted Lyrics", *NME* (Reino Unido), maio de 1983
- 76 Cassavetti, Hugo, "Ugly Duck, The", *Rock Sound* (França), janeiro de 1993

- 77 Cavanagh, Dave, "Good Lieutenants, The", *Select* (Reino Unido), abril de 1993
- 78 Cavanagh, Dave, "Nothing to Declare but their Genius", *Q* (Reino Unido), janeiro de 1994
- 79 Chalmers, Robert, "Morrissey Flowers Again", *Observer* (Reino Unido), dezembro de 1992
- 80 Cochrane, Robert, Jobriath, texto do encarte do CD *Lonely Planet Boy*, 2004
- 81 Cooper, Mark, "Flowers of Romance", *No 1* (Reino Unido), novembro de 1983
- 82 Cooper, Mark, "Smithspeak", *No 1* (Reino Unido), fevereiro de 1984
- 83 Corbett, Ara, "Inner Edge, The", *Creem* (EUA), abril de 1991
- 84 Corr, Alan, "Used to be a Sweet Boy", *RTE Guide* (Irlanda), janeiro de 1996
- 85 Coupland, Douglas, "Papal Attraction", *Observer Music Monthly* (Reino Unido), março de 2006
- 86 Processos. Fontes: "Joyce (réu) vs. Morrissey (apelante)", Julgamento do processo, novembro de 1998; além de todos os artigos publicados entre 2 e 14 de dezembro de 1996 – "Smith" , no *Daily Mail* (Reino Unido), "Devious, Truculent and Unreliable", no *Independent* (Reino Unido), "Morrissey Fights to Keep Smiths Millions", de Fred Hackworth, e "Anger of Rock Star Quizzed by QC", no *Manchester Evening News* (Reino Unido), "Former Smith Lets Court Know why he's 'Miserable Now'", de Richard Duce, no *The Times* (Reino Unido)
- 87 Cranna, Ian, "Friendship Made in Heaven, A", *Smash Hits* (Reino Unido), dezembro de 1985
- 88 Crossing, Gary, "This Charming Life", *The Big Issue* (Reino Unido), julho de 1997
- 89 Dalton, Stephen, "Getting Away with it", *Uncut* (Reino Unido), abril de 1999
- 90 Daly, Steven, "Lyrical King", *Spin* (EUA), abril de 1991
- 91 De Jongh, Nicholas, "Boy with a Thorn in his Side", *Guardian* (Reino Unido), outubro de 1985
- 92 Décharné, Max e Boorer, Boz, "Go West, Young Man", *Mojo* (Reino Unido), abril de 2001
- 93 Deevoy, Adrian, "Morrissey: Solo Artist of the Year", *GQ* (Reino Unido), outubro de 2005
- 94 Deevoy, Adrian, "Ooh I Say!", *Q* (Reino Unido), setembro de 1992
- 95 Dieckmann, Katherine, "Morrissey Drops his Act", *Musician* (EUA), junho de 1991
- 96 DiMartino, Dave, "Loneliest Monk, The", *Raygun* (EUA), março de 1994
- 97 DiMartino, Dave, "We'll Meet Again: Doing it Smiths Style", *Creem* (EUA), fevereiro de 1986
- 98 Dorrell, David, "Smiths Hunt, The", *NME* (Reino Unido), setembro de 1983
- 99 Du Noyer, Paul, "Oh, Such Drama!", *Q* (Reino Unido), agosto de 1987
- 100 Du Noyer, Paul, "War on Goons and Philistines", *The Hit* (Reino Unido), outubro de 1985

- 101 Fadele, Dele com Danny Kelly, Gavin Martin e Andrew Collins, "Caucasian Rut", *NME* (Reino Unido), agosto de 1992
- 102 Felder, Hugh, "Scratch'N'Smiths", *Sounds* (Reino Unido), fevereiro de 1984
- 103 Fletcher, Tony, "Smiths, The", *Jamming!* (Reino Unido), maio de 1984
- 104 Fricke, David, "Keeping up with the Smiths", *Rolling Stone* (EUA), outubro de 1986
- 105 Garfield, Simon, "This Charming Man", *Time Out* (Reino Unido), março de 1985
- 106 Geary, Tim, "Nancy Kicks off the Boots", *The Telegraph* (Reino Unido), junho de 2004
- 107 Ginsberg, Merle, "Through Being Cool", *Creem* (EUA), junho de 1984
- 108 Goldsworthy, Tim e Murphy, James, "Morrissey", *Index* (EUA), março de 2004
- 109 Gore, Joe, "Johnny Marr – Guitar Anti-Hero", *Guitar Player* (EUA), janeiro de 1990
- 110 Gorman, Paul, "Good, the Bad and the Ugly Side of Oral Deals, The", *Music Week Business Affairs* (Reino Unido), setembro de 1999
- 111 Hando, Stoney (pseudônimo de Morrissey), press release de Maladjusted, Mercury Records, agosto de 1997
- 112 Harris, John, "Trouble at Mill", *Mojo* (Reino Unido), abril de 2001
- 113 Harrison, Andrew, "Band That Dreams that it Never Broke up, The", *Word* (Reino Unido), junho de 2004
- 114 Harrison, Andrew, "Hand In Glove", *Select* (Reino Unido), maio de 1994
- 115 Harrison, Andrew, "Home Thoughts From Abroad", *Word* (Reino Unido), maio de 2003
- 116 Harrison, Ian, "Big Guns Fire Back – reportagem sobre a produção de Ringleader of the Tormentors", *Mojo* (Reino Unido), fevereiro de 2006
- 117 Harrison, Ian "World Won't Listen, The" da *Q* 100 Best Record Covers edição especial (Reino Unido), 2002
- 118 Haslam, Dave, "Johnny, Remember me?", *NME* (Reino Unido), junho de 1989
- 119 Heath, Ashley, "You and I, this Land is ours", *i-D* (Reino Unido), maio de 2004
- 120 Heath, Chris, "Morrissey", *Star Hits* (EUA), setembro de 1987
- 121 Hedblade, Jade, "No Middle of the Road in Cole's Middle Age Rock", *Chicago Tribune* (US), novembro de 2006; mais comentários de Lloyd Cole em www.lloydcole.com
- 122 Henke, James, "Oscar! Oscar! England Goes Wilde for the 'Fourth-Gender' Smiths", *Rolling Stone* (EUA), junho de 1984
- 123 Hibbert, Tom, "Meat Is Murder!", *Smash Hits* (Reino Unido), janeiro de 1985
- 124 Hoskyns, Barney, "These Disarming Men", *NME* (Reino Unido), fevereiro de 1984
- 125 Hughes, Andy, "Smiths' Strange Ways Have Found us, The", *Creem* (EUA), julho de 1987
- 126 Hynde, Chrissie, "Everything you'd Rather not Have Known About Brian Eno", *NME* (Reino Unido), fevereiro de 1974
- 127 Jones, Allan, "Johnny Guitar", *Melody Maker* (Reino Unido), abril de 1984
- 128 Jones, Allan, "Smiths, The", *Melody Maker* (Reino Unido), março de 1984

- 129 Jones, Allan e vários escritores de fanzine, "Trial by Jury", *Melody Maker* (Reino Unido), março de 1985
- 130 Jones, Dylan, "Mr Smith – All Mouth and Trousers?", *i-D* (Reino Unido), outubro de 1987
- 131 K, Graham, "Glove Story", *Record Mirror* (Reino Unido), maio de 1984
- 132 K, Graham e Jones, Dylan, "Alias Smith and...", *Record Mirror* (Reino Unido), setembro de 1984
- 133 Keeps, David, "Homme Alone", *Details* (EUA), dezembro de 1992
- 134 Kelly, Danny, "Exile on Mainstream", *NME* (Reino Unido), fevereiro de 1987
- 135 Kelly, Danny, "Further Thoughts of Chairman Mo, The", *NME* (Reino Unido), junho de 1985
- 136 Kemp, Mark, "Wake me When It's Over", *Select* (Reino Unido), julho de 1991
- 137 Kent, Nick, "Band with the Thorn in its Side, The", *The Face* (Reino Unido), abril de 1987
- 138 Kent, Nick, "Deep End, The", *The Face* (Reino Unido), março de 1990
- 139 Kent, Nick, "Dreamer in the Real World", *The Face* (Reino Unido), maio de 1985
- 140 Kent, Nick, "Isolation", *Q Classic: Morrissey & the Story of Manchester* (Reino Unido), abril de 2006
- 141 Programa da turnê do Reino Unido de Kill Uncle, 1991
- 142 Kopf, Biba, "Suitable Case for Treatment, A", *NME* (Reino Unido), dezembro de 1984
- 143 KROQ Radio Los Angeles (EUA), conversa com Morrissey pela Internet, setembro de 1999
- 144 Leboff, Gary, "Goodbye Cruel World", *Melody Maker* (Reino Unido), setembro de 1987
- 145 Levy, Eleanor, "Fake", *Record Mirror* (Reino Unido), agosto de 1985
- 146 Levy, Eleanor, "Little Bit of Soap, A", *Record Mirror* (Reino Unido), setembro de 1985
- 147 Levy, Eleanor, "Johnny Marr", *Record Mirror* (Reino Unido), junho de 1986
- 148 Levy, Eleanor, "Playboy of the Western World", *Record Mirror* (Reino Unido), fevereiro de 1989
- 149 Lewis, Angela e Stuart Bailie, "Beautiful Morrissey Looked at me, The", *NME* (Reino Unido), março de 1994
- 150 Lokko, Andres, "Fan Mail", *Slitz* (Suécia), setembro de 1992
- 151 Lynskey, Dorian, "Somebody Has to be me", *Guardian* (Reino Unido), abril de 2004
- 152 MacKenzie, Suzie, "After the Affair", *Guardian* (Reino Unido), agosto de 1997
- 153 Maconie, Stuart, "Do you F*@kin Want Some?", *Q* (Reino Unido), setembro de 1995
- 154 Maconie, Stuart, "Hello, Cruel World", *Q* (Reino Unido), abril de 1994
- 155 Maconie, Stuart, "Morrissey Comes out (for a Drink)", *NME* (Reino Unido), maio de 1991
- 156 Maconie, Stuart, "Prodigal Son or Conquering Hero", *The Word* (Reino Unido), janeiro de 2005

- 157 Maconie, Stuart, "Secret History, The", *Select* (Reino Unido), dezembro de 1993
- 158 Male, Andrew, "Get the Message", *Q Classic: Morrissey & The Story of Manchester* (Reino Unido), abril de 2006
- 159 Male, Andrew, "Happy Now?", *Mojo* (Reino Unido), abril de 2006, também na versão alternativa "The Happy Prince" da *Q Classic: Morrissey & The Story of Manchester* (Reino Unido), abril de 2006
- 160 Marr, Johnny, "Personal File", *Smash Hits* (Reino Unido), 1984
- 161 Marrinan, Kevin, "Meeting Morrissey", *Manchester Evening News* (Reino Unido), agosto de 1997
- 162 Mathur, Paul "Manchester United", *Melody Maker* (Reino Unido), 26 de julho de 1986
- 163 Mathur, Paul "These Charming Men", *Melody Maker* (Reino Unido), janeiro de 1986
- 164 Mathur, Paul, "Wiping Away the Teardrops", *NME* (Reino Unido), setembro de 1983
- 165 McCormick, Neil, "All Men Have Secrets", *Hot Press* (Irlanda), maio de 1984
- 166 McCullough, Dave, "Handsome Devils", *Sounds* (Reino Unido), junho de 1983
- 167 McIlhenny, Barry, "Strumming for the Smiths", *Melody Maker* (Reino Unido), agosto de 1985
- 168 Programa da turnê de Meat is Murder dos Smiths, 1985
- 169 Miseses, Stanley "Last Doll Comes in From the Cold, The", *Melody Maker* (Reino Unido), abril de 1978
- 170 Morley, Paul, "Last Temptation of Morrissey, The", versão na íntegra da *Uncut* (Reino Unido), de maio de 2006 entrevista de *Morrissey in Conversation*, editada por Paul A. Woods, Plexus, 2007
- 171 Morley, Paul, "Wilde Child", *Blitz* (Reino Unido), abril de 1988
- 172 Morrissey, "Close to the Heart – on Sandie Shaw", *Sounds* (Reino Unido), dezembro de 1983
- 173 Morrissey, The Cramps at Manchester Polytechnic, *Record Mirror* (Reino Unido), março de 1980
- 174 Morrissey, "Glam God, The", *Observer Music Monthly* (Reino Unido), novembro de 2006
- 175 Morrissey, "Headful of Heroes", *NME* (Reino Unido), setembro de 1989
- 176 Morrissey, "Intimate Details", *No 1* (Reino Unido), 1984
- 177 Morrissey, "Let's Look at Ludus", press release, 1982
- 178 Morrissey, textos de encartes e faxes transmitidos via Richard Boon, 1985
- 179 Morrissey, "Melancholy Meets the Infinite Sadness", entrevista com Joni Mitchell, *Rolling Stone* (EUA), março de 1997
- 180 Morrissey, "Morrissey Missed the Bus", entrevista por fax para a *Q* (Reino Unido), novembro de 2001
- 181 Morrissey, "Never Turn Your Back On Mother Earth", entrevista com Pat Phoenix, *Blitz* (Reino Unido), maio de 1985

- 182 Morrissey, voto para eleição dos melhores de 1984, *NME* (Reino Unido), fevereiro de 1985
- 183 Morrissey, voto para eleição dos melhores de 1985, *NME* (Reino Unido), março de 1986
- 184 Morrissey, "Portrait of the Artist as a Consumer", *NME* (Reino Unido), setembro de 1983
- 185 Morrissey, "Singles", *Melody Maker* (Reino Unido), agosto de 1984
- 186 Morrissey, declaração em resposta a *Exit Smiling*, na *NME*, no site da Reprise Records, setembro de 1998
- 187 Morrissey, declaração em resposta a "Has the World Changed or Has he Changed?" na *NME*, no site true-to-you.net, dezembro de 2007
- 188 Morrissey, "Yeahs and Yeuks", *No 1* (Reino Unido), fevereiro de 1985
- 189 Morrissey e Young, Kristeen, "Move over, Pedro", *Guardian Weekend*, março de 2007
- 190 Programa Oficial da Turnê de Meltdown, de Morrissey (Reino Unido), junho de 2004
- 191 Needham, Alex, "Morrissey – the Face Q&A", *The Face* (Reino Unido), novembro de 1999
- 192 Needham, Alex, "Rock'N'Roll Has Seen Many Heroes..." e "They Thought I Was a Threat to National Security", *NME* (Reino Unido), abril de 2004
- 193 Neville, Katie, "The Post Cool School", *The Face* (Reino Unido), fevereiro de 1984
- 194 Nine, Jennifer, "The Importance of Being Morrissey", *Melody Maker* (Reino Unido), agosto de 1997
- 195 "NME" ("words"), "Has the World Changed or Has he Changed?", *NME* (Reino Unido), novembro de 2007
- 196 Owen, Frank, "Home Thoughts from Abroad", *Melody Maker* (Reino Unido), setembro de 1986
- 197 Panek, J. C., "Ma Prison Dorée", *L'Indic* (França), novembro de 1997
- 198 Parsons, Tony, "What Now Mozzer?", *Vox*, 1993
- 199 Parsons, Tony, "Whatever Happened To Davie Doll?", *NME* (Reino Unido), setembro de 1978
- 200 Patterson, Sylvia, "I Don't Really do Reality" entrevista com Pete Burns, *Guardian Guide* (Reino Unido), abril de 2003
- 201 Patterson, Sylvia, "Wicked Lady", en-trevista de Marianne Faithfull, *The Word* (Reino Unido), março de 2009
- 202 Perrone, Pierre, obituário de Jerry Finn, *Independent* (Reino Unido), setembro de 2008
- 203 Phillips, Shaun, "Private Diary of a Middle-Aged Man", *Sounds* (Reino Unido), junho de 1988
- 204 Pye, Ian, "Hard Day's Misery, A", *Melody Maker* (Reino Unido), novembro de 1984
- 205 Pye, Ian, "Magnificent Obsessions", *Melody Maker* (Reino Unido), novembro de 1983
- 206 Pye, Ian, "Some Mothers Do 'Ave 'Em", *NME* (Reino Unido), junho de 1986

- 207 Reardon, Ben, "Morrissey i-Q", *i-D* (Reino Unido), julho de 2003
- 208 Reynolds, Simon, "Songs of Love and Hate", Partes 1 e 2, *Melody Maker* (Reino Unido), março de 1988
- 209 Rimmer, Dave, "Smiths Hits and Myths, The", *Smash Hits* (Reino Unido), fevereiro de 1984
- 210 Rogan, Johnny, "Johnny Marr's View", *Record Collector* (Reino Unido), novembro e dezembro de 1992
- 211 Samuels, Tim e Gellatley, Juliet, "Meat is Murder", *Greenscene* (Reino Unido), novembro de 1989
- 212 Sandall, Robert, "Bigmouth Strikes Again", *The Sunday Times* (Reino Unido), maio de 2004
- 213 Santoro, Gianni, "Morrissey", *XL* (Itália), março de 2006
- 214 Segal, Victoria, "Boy with the Throng on his Side, The", *NME* (Reino Unido), novembro de 1999
- 215 Self, Will, "King of Bedsit Angst Grows up, The", *Observer Magazine* (Reino Unido), dezembro de 1995
- 216 Shaw, William, "Glad all Over", *ZigZag* (Reino Unido), fevereiro de 1984
- 217 Shaw, William, "Homme Alone 2", *Details* (EUA), abril de 1994
- 218 Shelley, Jim, "Soul on Fire", *Blitz* (Reino Unido), maio de 1984
- 219 Sheppard, David, Johnny Marr entrevista na *Q* edição especial: *The Inside Story of the Smiths & Morrissey* (Reino Unido), maio de 2004
- 220 Simpson, Dave, entrevista com Howard Devoto, *Avanti* (Reino Unido), 1988, acessado em www.shotbybothsides.com/mag_fanz.htm
- 221 Simpson, Dave, "Manchester's Answer to the H Bomb", *Uncut* (Reino Unido), agosto de 1998
- 222 Sinclair, David, "This Charming Android", *The Times* (Reino Unido), fevereiro de 1995
- 223 Smith, Sean, "Goodbye Oxfam, Hello Gucci", *The Big Issue* (Reino Unido), novembro de 1999
- 224 Smith, Sean, "Strange Ways Indeed", *The Big Issue* (Reino Unido), junho de 2003
- 225 Snow, Mat, "From Manchester to Memphis", *NME* (Reino Unido), fevereiro de 1987
- 226 Snow, Mat, "Soft Touch, The", *Q* (Reino Unido), dezembro de 1989
- 227 Spencer, Lauren, "Sound and Vision", *Movieline* (EUA), março de 1993
- 228 Spitz, Marc, "These Things Take Time", *Spin* (EUA), maio de 2004
- 229 Strikes, Andy, "Morrissey Dancing", *Record Mirror* (Reino Unido), fevereiro de 1984
- 230 Sturges, Fiona, "That's Why the Lady is a Star", entrevista com Nancy Sinatra, *Independent* (Reino Unido), outubro de 2004
- 231 Suarez-Golborne, Sebastian, "Morrissey", *Sonic* (Suécia), abril de 2004
- 232 Sullivan, Kate, "Moz the Cat", *LA Weekly* (EUA), janeiro de 2007
- 233 Swayne, Karen, "Crisp Smith, A", *No 1* (Reino Unido), agosto de 1985

- 234 Swayne, Karen, "If I Ruled the World", *No 1* (Reino Unido), janeiro de 1984
- 235 Swift, Jacqui, "I Am Finally Born", *Sun* (Reino Unido), março de 2006
- 236 Tellier, Emmanuel, "Finir Comme Orson Welles", *Les Inrockuptibles* (França), setembro de 1995
- 237 Thomas, David, "Sorrow and the Pity, The", *Spin* (EUA), novembro de 1992
- 238 Thrills, Adrian, "On to a Shaw Thing", *NME* (Reino Unido), abril de 1984
- 239 Trakin, Roy, "Not the Jones", *Musician* (EUA), junho de 1984
- 240 true-to-you.net, perguntas e respostas de Morrissey, novembro de 2005
- 241 true-to-you.net, perguntas e respostas de Morrissey, dezembro de 2005
- 242 true-to-you.net, perguntas e respostas de Morrissey, janeiro de 2006
- 243 true-to-you.net, perguntas e respostas de Morrissey, fevereiro de 2006
- 244 true-to-you.net Morrissey comentários pós-turnê, setembro de 2006
- 245 true-to-you.net, perguntas e respostas de Morrissey, junho de 2007
- 246 Tyrangiel, Josh, "Not so Miserable Now", *Time* (EUA), maio de 2004
- 247 Uhelszki, Jaan, "L.A. Confidential", *Mojo* (Reino Unido), abril de 2001
- 248 Desconhecido, "And Don't Forget the Songs...", *City Life* (Reino Unido), julho de 2003
- 249 Desconhecido, "'Ban Child-Sex Pop Song' Plea to Beeb", *Sun* (Reino Unido), setembro de 1983
- 250 Desconhecido, "Camera-Shy Mozzer Duzza Runner", *NME* (Reino Unido), abril de 1985
- 251 Desconhecido, "Hand in Glove", *Melody Maker* (Reino Unido), abril de 1984
- 252 Desconhecido, "I Am a Victim", *Q* (Reino Unido), janeiro de 2000
- 253 Desconhecido, "Item 38 – The Smiths", *i-D* (Reino Unido), fevereiro de 1983
- 254 Desconhecido, entrevista de Johnny Marr, *Designer Magazine* (Reino Unido), setembro de 2001
- 255 Desconhecido, "Marr Speaks", *NME* (Reino Unido), agosto de 1987
- 256 Desconhecido, "Morrissey", *Rolling Stone* (Alemanha), setembro de 1999
- 257 Desconhecido, Morrissey entrevistado por Alan Bennett, *Time Out* (Reino Unido), junho de 2005
- 258 Desconhecido, perguntas e respostas a Morrissey, *Smash Hits* (Reino Unido), 1985
- 259 Desconhecido, Ringleader of the Tormentors preview de notícias, *NME* (Reino Unido), dezembro de 2005
- 260 Desconhecido, "Sandie's Boy", *NME* (Reino Unido), maio de 1986
- 261 Desconhecido, "Smithereens!", *Melody Maker* (Reino Unido), dezembro de 1986
- 262 Desconhecido, "Smiths in 'Moors' Row, The", *Melody Maker* (Reino Unido) setembro de 1984
- 263 Desconhecido, entrevista de Smiths, Rorschach Testing fanzine (Reino Unido), 1984
- 264 Desconhecido, "This Chiming Man", *Guitar Magazine* (Reino Unido), janeiro de 1997

- 265 Desconhecido, Vini Reilly entrevista, *Alternative Press* (EUA), setembro de 2001
- 266 Van Brummelen, Peter, "Song festival Volgens Morrissey", *BN/De Stem* (Bélgica), março de 2006
- 267 Van Poznack, Elissa, "Morrissey – The Face Interview", *The Face* (Reino Unido), julho de 1984
- 268 Viner, Brian, "On the Street Where I Live", *Independent* (Reino Unido), dezembro de 2000
- 269 Visconti, Tony, "When in Rome, Produce A Morrissey Álbum" diário de notícias em tonyvisconti.com, novembro de 2005
- 270 Webb, Iain, "This Handsome Devil", *NME*, suplemento "Undress" (Reino Unido), junho de 1984
- 271 Widner, Jonanna, "Morrissey Moments", *Santa Fe Reporter* (EUA), agosto de 2002
- 272 Wilkinson, Roy, "Single Life, The", *Mojo* (Reino Unido), novembro de 2002
- 273 Winters, Andrew, "I Was Morrissey's Roadie", *The Times* (Reino Unido), janeiro de 2008
- 274 Worrall, Frank, "Cradle Snatchers, The", *Melody Maker* (Reino Unido), setembro de 1983
- 275 Young, Russell, "Morrissey's Year", *Jamming!* (Reino Unido), dezembro de 1984

III. FONTES DE LIVRO

- 276 Allen, Richard, *Complete Richard Allen Volume One*, S.T. Publishing, 1992
- 277 Antonia, Nina, *New York Dolls – Too Much too Soon, The*, Omnibus Press, 2003
- 278 Balfour, Rex, *Bryan Ferry Story, The*, Michael Dempsey, 1976
- 279 Belloc, Hilaire, *Complete Verse*, Pimlico, 2008
- 280 Bennett, Alan, *Forty Years on*, Faber and Faber, 1969
- 281 Bennett, Alan, *Habeas Corpus*, Faber and Faber, 1973
- 282 Bennett, Alan, *Me, I'm Afraid of Virginia Woolf*, Faber and Faber, 2003
- 283 Betjeman, John, *Collected Poems*, John Murray, 2001
- 284 Bilbow, Tony, *Diana Dors*, Channel 4 Television, 1990
- 285 Bockris, Victor, *Patti Smith*, Fourth Estate, 1998
- 286 Bogarde, Dirk, *Snakes and Ladders*, Penguin, 1988
- 287 Brand, Russell, *Articles of Faith*, HarperCollins, 2008
- 288 Brand, Russell, *My Booky Wook*, Hodder & Stoughton, 2007
- 289 Brontë, Emily, *Wuthering Heights*, Penguin, 2003
- 290 Brown, Len, *Meetings with Morrissey*, Omnibus Press, 2008
- 291 Brownmiller, Susan, *Against our Will*, Simon and Schuster (New York), 1975
- 292 Buford, Bill, *Among the Thugs*, Secker & Warburg, 1991
- 293 Capote, Truman, *Music for Chameleons*, Abacus, 1980
- 294 Clarkson, Wesley, *Bindon*, John Blake, 2007
- 295 Dalton, David, *James Dean – The Mutant King*, Plexus, 1984
- 296 Dalton, David e Ron Cayen, *James Dean – American Icon*, Sedgwick & Jackson, 1984
- 297 Darling, Candy, *My Face for the World to See: The Andy Warhol Superstar*, Handy Marks (Honolulu), 1997
- 298 Davis, Bette, *Lonely Life, The* (edição revisada), Berkley Books (New York), 1990
- 299 Delaney, Shelagh, *Lion in Love, The*, Methuen, 1962
- 300 Delaney, Shelagh, *Sweetly Sings the Donkey*, Methuen, 1964
- 301 Delaney, Shelagh, *Taste of Honey, A*, Methuen, 1982
- 302 Dickens, Charles, *Oliver Twist*, Penguin, 2002
- 303 Dors, Diana, *Swingin' Dors*, WDL, 1960
- 304 Doyle, Tom, *Glamour Chase: The Maverick Life of Billy MacKenzie, The*, Bloomsbury, 1999
- 305 Dunn, Nell, *Poor Cow*, Pan, 1968

- 306 Dunn, Nell, *Up the Junction*, Pan, 1966
- 307 Eliot, George, *Adam Bede*, Penguin Classics, 1985
- 308 Eliot, George, *Middlemarch*, Vintage, 2007
- 309 Eliot, George, *Mill on the Floss*, The, Penguin Classics, 1985
- 310 Emerson, Ken, *Always Magic in the Air – The Bomp and Brilliance of the Brill Building Era*, Fourth Estate, 2005
- 311 Faithfull, Marianne com David Dalton, *Faithfull*, Penguin, 1994
- 312 Fisher, John, *George Formby – The Entertainers*, Woburn-Fontana, 1975
- 313 Fryer, Jonathan, *André & Oscar*, Constable, 1997
- 314 Fuller, Graham, *Loach on Loach*, Faber and Faber, 1998
- 315 Garner, Ken, *In Session Tonight*, bbc Books, 1993
- 316 Gatenby, Phill, *Morrissey's Manchester*, Empire Publications (Manchester), 2002
- 317 Gaute, J. H. H. e Odell, Robin, *Murderers, Who's Who, The*, Harrap, 1979
- 318 Gide, André, *Oscar Wilde, Philosophical Library* (Nova York), 1949
- 319 Goodman, Linda, *Linda Goodman's Sun Signs*, Pan, 1970
- 320 Goodman, Jonathan, *Moors Murderers, The*, Magpie, 1994
- 321 Grant, Michael, *Twelve Caesars, The*, Weidenfeld & Nicolson, 1996
- 322 Hall, Radclyffe, *Well of Loneliness, The*, Virago Modern Classics, 2004
- 323 Harris, John, *Last Party: Britpop, Blair and the Demise of English Rock, The*, Harper Perennial, 2004
- 324 Harrison, Martin, *Young Meteors – British Photojournalism: 1957– –1965*, Jonathan Cape, 1998
- 325 Hart-Davies, Rupert (ed.), *More Letters of Oscar Wilde*, John Murray, 1985
- 326 Haskell, Molly, *From Reverence to Rape*, Penguin, 1974
- 327 Holland, Vyvyan, *Oscar Wilde and his World*, Thames and Hudson, 1979
- 328 Housman, A. E., com introdução de Michael Irwin, *Collected Poems of A. E. Housman, The*, Wordsworth Editions, 2005
- 329 Kerouac, Jack, *Dharma Bums, The*, Penguin, 2000
- 330 Kray, Reg, *Villains we Have Known*, Arrow, 1996
- 331 Kray, Reggie e Ronnie, com Fred Dineage, *Our Story*, Pan, 1989
- 332 MacColl, Jean, *Sun on the Water – the Brilliant Life and Tragic Death Of Kirsty MacColl*, John Blake, 2008
- 333 MacDonald, Ian, *Revolution in the Head: The Beatles' Records and the Sixties* (edição revisada), Pimlico, 1997
- 334 Mackie, Robert, *Words by Morrissey* (fanzine), 1992
- 335 Mediane Libri, *Pier Paolo Pasolini*, Mediane/Cine Cult, 2007
- 336 Melville, Joy, *Mother of Oscar – the Life of Jane Francesca Wilde*, John Murray, 1994

- 337 Merriman, Andy, *Hattie – The Authorised Biography of Hattie Jacques*, Aurum, 2008
- 338 Middles, Mick, *Smiths, The*, Omnibus Press, 1985
- 339 Mitchell, Yvonne, *Family, The*, Heinemann, 1967
- 340 Morley, Paul, *Joy Division: Piece by Piece*, Plexus, 2008; mais texto de encarte do CD de 2006 Korova/Warner Music CD North By North West compilado por Paul Morley
- 341 Morrissey, *Exit Smiling*, Babylon Books (Manchester), 1998
- 342 Morrissey, *James Dean is not Dead*, Babylon Books (Manchester), 1983
- 343 Morrissey, *New York Dolls, The*, Babylon Books (Manchester), 1981
- 344 Naughton, Bill, *Late Night on Watling Street*, Longman, 1969
- 345 Nichols, Jack, *Men's Liberation: A New Definition of Masculinity*, Penguin (Nova York), 1975
- 346 Nicholson, Viv e Smith, Stephen, *Spend, Spend, Spend*, Fontana, 1978
- 347 O'Neill, Eugene, *Long Day's Journey into Night*, Yale University Press (New Haven), 1978
- 348 Orton, Joe, *Orton Diaries, The*, Methuen, 1986
- 349 Pearson, Hesketh, *Life of Oscar Wilde, The*, Penguin, 1960
- 350 Peel, John, *Olivetti Chronicles – Three Decades of Life and Music, The*, Bantam Press, 2008
- 351 Pegg, Nicholas, *Complete David Bowie, The*, Reynolds & Hearn, 2002
- 352 Pratt, Guy, *My Bass and Other Animals*, Orion, 2007
- 353 Pryce-Jones, Alan, *Beethoven*, Collier Books (Nova York), 1966
- 354 Raudive, Konstantin, *Breakthrough: an Amazing Experiment in Electronic Communication with the Dead*, Colin Smythe, 1971
- 355 Reeves, Vic, *Sun Boiled Onions*, Michael Joseph, 1999
- 356 Reeves, Vic e Mortimer, Bob, *Vic Reeves Big Night in*, Fantail, 1991
- 357 Reid, Pat, *Morrissey (Outlines)*, Absolute Press (Bath), 2004
- 358 Repsch, John, *Legendary Joe Meek, The*, Woodford House, 1989
- 359 Richardson, Charlie, *My Manor*, Pan, 1992
- 360 Ringgold, Gene, *Films of Bette Davis, The*, Cadillac Publishing (Nova York), 1966
- 361 Robinson, Jeffrey, *Bette Davis... her Film and Stage Career*, Proteus, 1982
- 362 Rogan, Johnny, *Morrissey & Marr: The Severed Alliance* (edição revisada), Omnibus Press, 1993
- 363 Rosen, Marjorie, *Popcorn Venus: Women, Movies & The American Dream*, Peter Owen, 1975
- 364 Rothman, Esther, *Angel Inside Went Sour, The*, Victor Gollancz, 1972
- 365 Russell, Willy, *Wrong Boy, The*, Doubleday, 2000
- 366 Savage, Jon, *England's Dreaming*, Faber and Faber, 2001
- 367 Selby Jnr, Hubert, *Last Exit to Brooklyn*, Paladin, 1987

- 368 Sexton, Anne, *Complete Poems, The*, Houghton Mifflin (Boston), 1982
- 369 Shaw, Sandie, *World At My Feet, The*, Fontana, 1992
- 370 Shrimpton, Jean, *An Autobiography*, Sphere, 1991
- 371 Sims, Joan, *High Spirits*, Corgi Books, 2001
- 372 Sitwell, Edith, *English Eccentrics*, Penguin, 1978
- 373 Slattery, Paul, *Smiths – The Early Years, The*, Vision On/Omnibus Press, 2007
- 374 Slee, Jo, *Peepholism: Into the Art of Morrissey*, Sidgwick & Jackson, 1994
- 375 Smart, Elizabeth, *By Grand Central Station I Sat Down and Wept*, Paladin, 1991
- 376 Smith, Patti, *Complete: Lyrics, Reflections and Notes for the Future*, Bloomsbury, 1998
- 377 Souhami, Diana, *Gluck*, Pandora, 1989
- 378 Stamp, Terence, *Coming Attractions*, Grafton, 1989
- 379 Stamp, Terence, *Double Feature*, Grafton, 1990
- 380 Sterling, Linder, *Linder Works 1976—2006*, JRP/Ringier, 2006
- 381 Sterling, Linder, *Morrissey Shot*, Secker & Warburg, 1992
- 382 Tanitch, Robert, *Dirk Bogarde – The Complete Career Illustrated*, Ebury Press, 1988
- 383 Taylor, John Russell, *Anger and After: A Guide to the New British Drama*, Methuen, 1962
- 384 Thomas, Donald, *Villains' Paradise – Britain's Underworld from the Spivs to the Krays*, John Murray, 2005
- 385 Thompson, Dave, *Beyond the Velvet Underground*, Omnibus, 1989
- 386 Turner, Jeff com Garry Bushell (prefácio de Morrissey), *Cockney Reject*, John Blake, 2005
- 387 Tyler, Parker, *Pictorial History of Sex in Films, A*, Citadel Press (Nova Jersey), 1974
- 388 Uglow, Jenny, *George Eliot*, Virago, 2008
- 389 Visconti, Tony (prefácio de Morrissey), *Bowie, Bolan and the Brooklyn Boy*, HarperCollins, 2007
- 390 Vonnegut, Kurt, *Slaughterhouse 5*, Jonathan Cape, 1970
- 391 Walters, Margaret, *Nude Male, The*, Paddington Press, 1978
- 392 Whiteside, Johnny, *Cry: The Johnnie Ray Story*, Barricade Books, 1997
- 393 Wilde, Oscar, *Complete Works of Oscar Wilde*, The, Collins, 1983
- 394 Willans, John e Thomas, Caron (prefácio de Morrissey), *Marc Bolan: Wilderness of the Mind*, Xanadu, 1992
- 395 Williams, Emyln, *Beyond Belief*, Pan, 1968
- 396 Williams, Heathcoate, *Whale Nation*, Jonathan Cape, 1988
- 397 Williams, Kenneth, editado de Russell Davies, *Kenneth Williams Diaries, The*, HarperCollins 1993
- 398 Wilson, Tony, *24 Hour Party People*, Channel 4 Books, 2002

399 Woolf, Virginia, *Room of One's Own, A*, Penguin, 1970

400 Woolrich, Cornell, com introdução de Richard Dooling, *Rendezvous in Black*, Modern Library (Nova York), 2004

401 Young, James, Nico – *Songs they Never Play on the Radio*, Arrow, 1994

402 Young, Rob, *Rough Trade*, Black Dog Publishing, 2006

IV: FONTES IMPRENSA – RÁDIO E OUTRAS FONTES EM ÁUDIO

(Relacionadas por estação, em ordem cronológica de transmissão.)

- 403 2FM (Irlanda), entrevista de Dave Fanning com Morrissey, novembro de 2002
- 404 Gravação de público de uma entrevista coletiva de Morrissey à imprensa de Chicago (EUA), 1992
- 405 BBC GLR (Reino Unido), entrevista de Sean Hughes com Morrissey, novembro de 1999
- 406 BBC Radio 1 (Reino Unido), entrevista de Kid Jensen com Morrissey, maio de 1983
- 407 BBC Radio 1 (Reino Unido), entrevista de Janice Long com Morrissey, setembro de 1984
- 408 BBC Radio 1 (Reino Unido), My Top Ten com Morrissey, outubro de 1984
- 409 BBC Radio 1 (Reino Unido), Singled out, apresentado por Janice Long com Morrissey e Howard Devoto, outubro de 1987
- 410 BBC Radio 1 (Reino Unido), entrevista de Zane Lowe com Morrissey, maio de 2004
- 411 BBC Radio 2 (Reino Unido), entrevista de Janice Long com Morrissey, outubro de 2002
- 412 BBC Radio 2 (Reino Unido), entrevista de Janice Long com Morrissey, dezembro de 2004
- 413 BBC Radio 2 (Reino Unido), entrevista de Steve Wright com Morrissey, dezembro de 2004
- 414 BBC Radio 2 (Reino Unido), entrevista de Russell Brand com Morrissey, dezembro de 2006
- 415 BBC Radio 2 (Reino Unido), entrevista de Russell Brand com Morrissey, abril de 2008
- 416 BBC Radio 2 (Reino Unido), entrevista de Janice Long com Morrissey, outubro de 2008
- 417 BBC Radio 2 (Reino Unido), entrevista de Stuart Maconie com Morrissey, fevereiro de 2009
- 418 BBC Radio 4 (Reino Unido), entrevista de Morrissey no Front Row, fevereiro de 2009
- 419 CKLN Toronto (Canada), entrevista com Morrissey, dezembro de 1983
- 420 Fritz (Alemanha), Soundgarden, em entrevista com Morrissey, maio de 2004
- 421 KCRW Radio Santa Monica, Morning Becomes Eclectic with Nic Harcourt, agosto de 2008
- 422 KCXX Radio San Bernadino (EUA), entrevista com Morrissey, agosto de 1998

- 423 Kent, Nick, fitas de entrevista de Morrissey e Marr para matéria da revista *The Face* "Dreamer in the Real World", 1985
- 424 LBC London (Reino Unido), entrevista de Morrissey, setembro de 1983
- 425 LBC London (Reino Unido), entrevista de Morrissey no Night Line, agosto de 1984
- 426 Meat is Murder Sire Records – entrevista promocional, 1985
- 427 NPR Music, World Café, Steve Lillywhite em Vauxhall and I, dezembro de 2008
- 428 Piccadilly Radio (Reino Unido), entrevista de Morrissey, novembro de 1986
- 429 Radio Sheffield (Reino Unido), entrevista de Morrissey e Marr, novembro de 1983
- 430 Radio Sheffield (Reino Unido), entrevista de Morrissey, janeiro de 1984
- 431 Radio Trent (Reino Unido), entrevista de Morrissey, janeiro de 1984
- 432 RTE (Irlanda), entrevista de Johnny Marr, de maio de 1984
- 433 RTE (Irlanda), entrevista de Dave Fanning com Morrissey, fevereiro de 1987
- 434 Snow, Mat, fitas de entrevistas de Morrissey para a matéria "The Soft Touch" da revista *Q*, de 1989, transmitida on-line no www.rocksbackpages.com
- 435 Spiral Scratch, single de 7 polegadas dado como brinde com a íntegra de uma entrevista de Morrissey para a matéria do Melody Maker "Trial By Jury", de 1985
- 436 Virgin Radio (Reino Unido), entrevista de Morrissey no Razorcuts, maio de 2004
- 437 WDRE Nova York (EUA), entrevista de Malibu Sue com Morrissey, novembro de 1991,
- 438 WFNX Boston (EUA), entrevista de Morrissey, 1994
- 439 XFM (Reino Unido), entrevista de Lauren Laverne com Morrissey, dezembro de 2006
- 440 XFM (Reino Unido), 02 Wireless, entrevista de bastidores com Steve Harris, julho de 2008

V: FONTES DE TELEVISÃO

(Relacionado por nome de programas, em ordem cronológica de transmissão.)

- 441 *4Music Presents*, E4 (Reino Unido), entrevista de Edith Bowman com Morrissey, abril de 2006
- 442 *Adventures of Sherlock Holmes, The*, episódio "The Norwood Builder", Granada Television (Reino Unido), 1984
- 443 *Brit Girls*, Channel 4 (Reino Unido), série com Morrissey discutindo Cilla Black, Marianne Faithfull, Sandie Shaw, Lulu e Twinkle, entrevistado por Len Brown, novembro a dezembro de 1997
- 444 *Culture Show, The*, BBC2 (Reino Unido), entrevista de Morrissey, dezembro de 2006
- 445 *Danny Baker Show, The*, BBC1 (Reino Unido), Suggs canta "Suedehead", agosto de 1993
- 446 *Datarun*, ITV (Reino Unido), entrevista de Morrissey e Marr, abril de 1984
- 447 *Earsay*, Channel 4 (Reino Unido), entrevista de Morrissey e Sandie Shaw, março de 1984
- 448 *Earsay*, Channel 4 (Reino Unido), entrevista não transmitida de Morrissey, julho de 1984
- 449 *Eight Days a Week*, BBC2 (Reino Unido), Morrissey fala sobre arte com Tony Blackburn e George Michael, maio de 1984
- 450 *Elektron Pop* (Bélgica), entrevista de Morrissey e Marr, março de 1984
- 451 *Friday Night with Jonathan Ross*, BBC1 (Reino Unido), entrevista de Morrissey, maio de 2004
- 452 *Granada Reports*, ITV/Granada Television (Reino Unido), entrevista de Tony Wilson com os Smiths, fevereiro de 1985
- 453 *Importance of being Morrissey, The*, Channel 4 (Reino Unido), documentário sobre Morrissey, junho de 2003
- 454 *In D-TV: Morrissey En El Polyforum*, Canal52MX (México), entrevista de Morrissey, janeiro de 2007
- 455 *Jewel in the Crown, The*, Chrome Dreams DVD (Reino Unido), documentário não oficial sobre Morrissey, maio de 2006
- 456 *L'Album De La Semaine*, Canal+ (França), entrevista de Morrissey, setembro de 2006
- 457 *Later with Jools Holland*, BBC 2 (Reino Unido), entrevista de Morrissey, novembro de 1995
- 458 *Later with Jools Holland*, BBC 2 (Reino Unido), entrevista de Morrissey, maio de 2004
- 459 *LATV Central* (EUA), entrevista de Morrissey, outubro de 2007
- 460 *Les Enfants du Rock* (França), entrevista de Morrissey e Marr, maio de 1984

- 461 *Les Inrockuptibles* (França), entrevista de Morrissey, 2006
- 462 *Lydverket* (Noruega), entrevista de Morrissey, dezembro de 2002
- 463 *Music Express* (EUA), entrevista de Dave Fanning com Morrissey gravada em 2002, transmitida em março de 2005
- 464 *Oxford Road Show*, BBC 2 (Reino Unido), entrevista de Morrissey, março de 1985
- 465 *Pebble Mill at One*, BBC1 (Reino Unido), entrevista de Morrissey, fevereiro de 1985
- 466 PETA Linda McCartney Memorial Award, discurso de Morrissey, setembro de 2005
- 467 *Shadowplayers: Factory Records & Manchester Post-Punk 1978-81*, LTM Recordings, 2006
- 468 *South Bank Show, The*, ITV (Reino Unido), *The Smiths: From Start to Finish*, produzido e dirigido por Tony Knox, outubro de 1987
- 469 *Strangeways, here we Come*, Rough Trade (Reino Unido), entrevista de Muriel Gray com Morrissey, agosto de 1987
- 470 *Studio One*, ITV (Reino Unido), entrevista de Morrissey, maio de 1985
- 471 *SXSW* (EUA), vídeo de entrevista de David Fricke com Morrissey, março de 2006
- 472 *Tube, The*, Channel 4 (Reino Unido), entrevista de Morrissey, janeiro de 1984
- 473 *Tube, The*, Channel 4 (Reino Unido), entrevista de Morrissey, outubro de 1985
- 474 *Tube, The*, Channel 4 (Reino Unido), entrevista de Shaun Duggan com Morrissey, janeiro de 1987
- 475 Desconhecido (Reino Unido), entrevista de Morrissey, 1988
- 476 V Festival (Reino Unido), entrevista de Morrissey, agosto de 2006
- 477 *Whistle Test*, BBC2 (Reino Unido), entrevista de Morrissey e Marr, fevereiro de 1985
- 478 *Wrestle With Russell*, entrevista de Russell Brand com Morrissey para a edição especial de *Years of Refusal*, DVD bônus, fevereiro de 2009
- 479 *Young Guns Go for it*, BBC2 (Reino Unido), documentário sobre Os Smiths, janeiro de 1999
- 480 *Zane Meets Morrissey*, MTV2 (Reino Unido), fevereiro de 2009

VI: FONTES DE FILMES

Relacionados por ano e diretor.

- 481 *Desajuste social* (Accattone – 1960), Pier Paolo Pasolini
- 482 *mulher que soube amar, A* (Alice Adams – 1935), George Stevens
- 483 *Bande À Part* (1964), Jean-Luc Godard
- 484 *família Barret, A* (Barretts of Wimpole Street, The – 1934), Sidney Franklin
- 485 *mundo fabuloso de Billy Liar, O* (Billy Liar – 1963), John Schlesinger
- 486 *lâmpada azul, A* (Blue Lamp, The - 1950), Basil Dearden
- 487 *pior dos pecados, O* (Brighton Rock – 1947), John Boulting
- 488 *Levada da breca* (Bringing Up Baby _ 1938), Howard Hawks
- 489 *Career Girls* (1997), Mike Leigh
- 490 *invencível, O* (Champion – 1949), Mark Robson
- 491 *Charlie Bubbles, a máscara e o rosto* (Charlie Bubbles - 1967), Albert Finney
- 492 *Indiscrição* (Christmas in Connecticut – 1945), Peter Godfrey
- 493 *sobreviventes, Os* (Cockleshell Heroes), The (1955), José Ferrer
- 494 *coleccionador, O* (Collector, The – 1965), William Wyler
- 495 *Dance Hall* (1950), Charles Chrichton
- 496 *Dançando com um estranho* (Dance with a Stranger – 1985), Mike Newell
- 497 *retirada de Dunquerque, A* (Dunkirk – 1958), Leslie Norman
- 498 *Vidas amargas,* (East of Eden – 1954), Elia Kazan
- 499 *Eight O' Clock Walk* (1954), Lance Comfort
- 500 *homem elefante, O* (Elephant Man, The – 1980), David Lynch
- 501 *anfitrião, O* (Entertainer, The – 1960), Tony Richardson
- 502 *Lua de mel ao meio-dia* (Family Way, The – 1966), Roy Boulting
- 503 *Longe deste insensato mundo* (Far from the Madding Crowd – 1967), John Schlesinger
- 504 *Flame In The Streets* (1961), Roy Baker
- 505 *Assim caminha a humanidade* (Giant – 1956), George Stevens
- 506 *Good Die Young, The* (1954), Lewis Gilbert
- 507 *Facínoras mascarados* (Great St. Louis Bank Robbery, The – 1959), Charles Guggenheim e John Stix
- 508 *Happiest Days of your Life, The* (1950), Frank Lauder
- 509 *Hilary and Jackie* (1998), Anand Tucker

- 510 *Papai é do contra* (Hobson's Choice – 1954), David Lean
- 511 *Acordes do coração* (Humoresque – 1946), Jean Negulesco
- 512 *Confio em ti* (I Believe in you – 1952), Basil Dearden e Michael Relph
- 513 *Quero viver* (I Want To Live! – 1958), Robert Wise
- 514 *Inspector Calls, An* (1954), Guy Hamilton
- 515 *It Always Rains on Sunday* (1947), Robert Hamer
- 516 *Jane Eyre* (1944), Robert Stevenson
- 517 *Três mulheres na intimidade* (Killing of Sister George, The – 1968), Robert Aldrich
- 518 *Ainda resta uma esperança* (Kind of Loving, A – 1962), John Schlesinger
- 519 *mulher que pecou, A* (L-Shaped Room, The – 1962), Bryan Forbes
- 520 *quinteto era de cordas, O* (Ladykillers, The – 1955), Alexander Mackendrick
- 521 *Última sessão de cinema, A* (Last Picture Show, The – 1971), Peter Bogdanovich
- 522 *Casamento nada arranjado* (Late Marriage – 2001), Dover Kosashvili
- 523 *Laura* (1944), Otto Preminger
- 524 *Leather Boys, The* (1964), Sidney J. Furie
- 525 *Loneliness of the Long Distance Runner, The* (1962), Tony Richardson
- 526 *Longa jornada noite adentro* (Long Day's Journey into Night – 1962), Sidney Lumet
- 527 *Mamma Roma* (1962), Pier Paolo Pasolini
- 528 *homem do terno branco, O* (Man in the White Suit, The – 1951), Alexander Mackendrick
- 529 *Satã janta conosco* (Man who Came to Dinner, The – 1942), William Keighley
- 530 *Cruel desengano* (Member of the Wedding, The – 1952), Fred Zinnemann
- 531 *Vaidosa* (Mr. Skeffington – 1944), Vincent Sherman
- 532 *verdade nua e crua, A* (Naked Truth, The – 1957), Mario Zampi
- 533 *Nomi Song, The* (2004), Andrew Horn
- 534 *homem de outubro, O* (October Man, The – 1947), Roy Baker
- 535 *velha amizade, Uma* (Old Acquaintance – 1943), Vincent Sherman
- 536 *casa sinistra, A* (Old Dark House, The – 1932), James Whale
- 537 *Oliver Twist* (1948), David Lean
- 538 *Orfeu* (Orphée – 1950), Jean Cocteau
- 539 *tragédia de Oscar Wilde, A* (Oscar Wilde – 1960), Gregory Ratoff
- 540 *país de anedota, Um* (Passport to Pimlico – 1949), Henry Cornelius
- 541 *demônio da Algéria, O* (Pépé Le Moko – 1937), Julien Duvivier
- 542 *lágrima secreta, A* (Poor Cow – 1967), Ken Loach
- 543 *Pocilga* (Porcile - 1969), Pier Paolo Pasolini
- 544 *incompreendidos, Os* (Quatre Cents Coups, Les – 1959), François Truffaut

- 545 *Rebelde sem causa* (Rebel without a Cause – 1955), Nicholas Ray
- 546 *Rocco e seus irmãos* (Rocco i Suoi Fratelli – 1960), Luchino Visconti
- 547 *força branca, A* (Romper Stomper – 1992), Geoffrey Wright
- 548 *Tudo começou no sábado* (Saturday Night and Sunday Morning – 1960), Karel Reisz
- 549 *Desafio ao destino* (Saturday's Children – 1940), Vincent Sherman
- 550 *Servant, The* (1963), Joseph Losey
- 551 *Jogo mortal* (Sleuth – 1972), Joseph L. Mankiewicz
- 552 *Desespero* (Smash-Up: The Story of a Woman – 1947), Stuart Heisler
- 553 *Spring And Port Wine* (1970), Peter Hammond
- 554 *gosto de mel, Um* (Taste of Honey, A – 1961), Tony Richardson
- 555 *Mentira infamante* (Term of Trial – 1962), Peter Glenville
- 556 *Ao mestre, com carinho* (To Sir, With Love – 1967), James Clavell
- 557 *crimes de Oscar Wilde, Os* (Trials of Oscar Wilde, The – 1960), Ken Hughes
- 558 *Três máscaras do destino* (Turn the Key Softly – 1953), Jack Lee
- 559 *Meu passado me condena* (Victim – 1961), Basil Dearden
- 560 *Walk on Water* (2004), Eytan Fox
- 561 *We are the Lambeth Boys* (1959), Karel Reisz
- 562 *O que terá acontecido a baby Jane?* (Whatever Happened to Baby Jane? (1962), Robert Aldrich
- 563 *sombra em sua vida, Uma* (Woman in a Dressing Gown - 1957), J. Lee Thompson
- 564 *diabo, a carne e o mundo, O* (World the Flesh and the Devil, The – 1959), Randal MacDougall
- 565 *Morro dos Ventos Uivantes, O* (Wuthering Heights – 1939), William Wyler
- 566 *Yield to the Night* (1956), J. Lee Thompson

VII: DIVERSOS

Nos últimos estágios de conclusão, surgiram diversas fontes que tinham sido omitidas acidentalmente das listas apresentadas ou que apareceram durante esses estágios finais. Essas adições e fontes esquecidas estão relacionadas abaixo e serão incluídas/renumeradas na subseção adequada em edições futuras deste livro.

567 KROQ Radio (EUA), Los Angeles, entrevista de Morrissey, julho de 1997

568 Nolan, Paul, "I've Got Something to Get off my Chest", *Hot Press* (Irlanda), julho de 2008

569 Morrissey, perguntas e respostas, *Q* (Reino Unido), janeiro de 1995

570 *One Show, The*, BBC1 (Reino Unido), entrevista de Morrissey, fevereiro de 2009

571 Words + Music, entrevista de Joni Mitchell para Morrissey, 1996

572 Press release de Morrissey anunciando o show no 02 Wireless Festival no true-to-you.net, março de 2008

573 Desconhecido, perguntas e respostas de Morrissey, *Star Hits* (EUA), 1985 (versão alternativa da fonte de entrevista 258, *Smash Hits*, 1985)

574 Berens, Jessica, "Spirit in the Dark", *Spin* (EUA), setembro de 1986

575 Kochman, Michael, "Happiness is a Sad Son", *Entertainment Weekly* (EUA), maio de 2004

576 *English Programme, The*, South, Channel 4 (Reino Unido), março de 1988

577 *Modern Rock Live* (EUA), entrevista de rádio com Morrissey, agosto de 1997

578 *Caretaker, The* (1963), Clive Donner

579 Desconhecido, "Catching up with Morrissey", *People* (EUA), março de 2009

580 Murphy, Peter, "The Unbearable Lightness of Being Morrissey", *Hot Press* (Irlanda), março de 2009

Mozografia

Uma discografia completa dos Smiths e de Morrissey no Reino Unido. (Lançamentos e compilações menos importantes estão relacionados em itálico.)

1983

Maio

"Hand in Glove", lado B: "Handsome Devil (ao vivo)", 7 polegadas RT131. Rough Trade.

Novembro

"This Charming Man", lado B: "Jeane", 7 polegadas RT136; "This Charming Man (Manchester)"/"This Charming Man (London)", lado B: "Accept Yourself" e "Wonderful Woman", 12 polegadas RTT136. Rough Trade.

Dezembro

"This Charming Man (New York Vocal)", lado B: "This Charming Man (New York Instrumental)", 12 polegadas RTT136NY. Rough Trade.

1984

Janeiro

"What Difference Does it Make?", lado B: "Back to the Old House", 7 polegadas RT146; 12 polegadas + "These Things Take Time", RTT146. Rough Trade.

Fevereiro

The Smiths (álbum); "Reel Around the Fountain", "You've Got Everything Now", "Miserable Lie", "Pretty Girls Make Graves", "The Hand that Rocks the Cradle", "Still Ill", "Hand in Glove", "What Difference Does It Make?", "I Don't Owe you Anything", "Suffer Little Children", LP ROUGH61; cassette + "This Charming Man", ROUGH61. Rough Trade.

Abril

Single de Sandie Shaw; "Hand in Glove", lado B: "I Don't Owe you Anything", 7 polegadas RT 130; 12 polegadas + "Jeane", RTT130. Rough Trade.

Maio

"Heaven Knows I'm Miserable Now", lado B: "Suffer Little Children", 7 polegadas RT156; 12 polegadas + "Girl Afraid", RTT156. Rough Trade.

Agosto

"William, it was Really Nothing", lado B: "Please Please Please Let me Get What I Want", 7 polegadas RT166; 12 polegadas + "How Soon is Now?", RTT166. Rough Trade.

Novembro

Hatful of Hollow (Coletânea); "William, it was Really Nothing", "What Difference Does It Make?", "These Things Take Time", "This Charming Man", "How Soon is Now?", "Handsome Devil", "Hand in Glove", "Still Ill", "Heaven Knows I'm Miserable Now", "This Night Has Opened my Eyes", "You've Got Everything Now", "Accept Yourself", "Girl Afraid", "Back to the Old House", "Reel Around the Fountain", "Please Please Please Let me Get What I Want", LP/cassete ROUGH76/ C76. Rough Trade.

1985

Fevereiro

"How Soon is Now?", lado B: "Well I Wonder", 7 polegadas RT176; 12 polegadas + "Oscillate Wildly", RTT176. Rough Trade. Meat is Murder (álbum); "The Headmaster Ritual", "Rusholme Ruffians", "I Want the one I Can't Have", "What she Said", "That Joke isn't Funny Anymore", "Nowhere Fast", "Well I Wonder", "Barbarism Begins at Home", "Meat is Murder", LP/cassete ROUGH81/C81. Rough Trade.

Março

"Shakespeare's Sister", lado B: "What she Said", 7 polegadas RT181; 12 polegadas + "Stretch out and Wait", RTT181. Rough Trade.

Julho

"That Joke isn't Funny Anymore", lado B: "Meat is Murder (ao vivo)", 7 polegadas RT186; 12 polegadas + "Nowhere Fast (ao vivo)", "Stretch out and Wait (ao vivo)", "Shakespeare's Sister (ao vivo)" RTT186. Rough Trade.

Outubro

"The Boy with the Thorn in his Side", lado B: "Asleep", 7 polegadas RT191; 12 polegadas + "Rubber Ring", RTT191. Rough Trade.

1986

Maio

"Bigmouth Strikes Again", lado B: "Money Changes Everything", 7 polegadas RT192; 12 polegadas + "Unloveable", RTT192. Rough Trade.

Junho

The Queen is Dead (álbum); "The Queen is Dead", "Frankly, Mr. Shankly", "I Know It's Over", "Never Had no one Ever", "Cemetery Gates", "Bigmouth Strikes Again", "The Boy with the Thorn in his Side", "Vicar in a Tutu", "There is a Light that Never Goes Out", "Some Girls are Bigger than Others", LP/cassete/CD ROUGH96/C96/CD96. Rough Trade.

Agosto

"Panic", lado B: "Vicar in a Tutu", 7 polegadas RT193; 12 polegadas + "The Draize Train", RTT193. Rough Trade.

Outubro

"Ask", lado B: "Cemetery Gates", 7 polegadas RT194; 12 polegadas + "Golden Lights", RTT194. Rough Trade.

1987

Janeiro

"Shoplifters of the World Unite", lado B: "Half A Person", 7 polegadas RT195; 12 polegadas + "London", RTT195. Rough Trade.

Março

The World Won't Listen (coletânea); "Panic", "Ask", "London", "Bigmouth Strikes Again", "Shakespeare's Sister", "There is a Light that Never Goes out", "Shoplifters of the World Unite", "The Boy with the Thorn in his Side", "Asleep", "Unloveable", "Half a Person", "Stretch out and Wait", "That Joke isn't Funny Anymore", "Oscillate Wildly", "You Just Haven't Earned it yet, Baby", "Rubber Ring", LP/CD ROUGH101/CD101; cassete + "Money Changes Everything", ROUGH101. Rough Trade.

Abril

"Sheila Take a Bow", lado B: "Is it Really so Strange?", 7 polegadas RT196; 12 polegadas + "Sweet and Tender Hooligan", RTT196. Rough Trade.

Maio

Louder than Bombs (coletânea); "Is It Really so Strange?", "Sheila Take a Bow", "Shoplifters of the World Unite", "Sweet And Tender Hooligan", "Half a Person", "London", "Panic", "Girl Afraid", "Shakespeare's Sister", "William, it was Really Nothing", "You Just Haven't Earned it yet, Baby", "Heaven Knows I'm Miserable Now", "Ask", "Golden Lights", "Oscillate Wildly", "These Things Take Time", "Rubber Ring", "Back to the Old House", "Hand in Glove", "Stretch out and Wait", "Please Please Please Let me Get What I Want", "This Night Has Opened my Eyes", "Unloveable", "Asleep", originalmente importado dos EUA, onde saiu pela Sire Records, posteriormente lançado pela Rough Trade on LP/cassete/CD ROUGH255/C255/D255.

Agosto

"Girlfriend in a Coma", lado B: "Work is a Four-Letter Word", 7 polegadas RT197; 12 polegadas + "I Keep Mine Hidden", RTT197. Rough Trade.

Setembro

Strangeways, Here we Come (álbum); "A Rush and a Push and the Land is ours", "I Started Something I Couldn't Finish", "Death of a Disco Dancer", "Girlfriend in a Coma", "Stop me if you Think you've Heard this one Before", "Last Night I Dreamt that Somebody Loved me", "Unhappy Birthday", "Paint a Vulgar Picture", "Death at One's Elbow", "I Won't Share you", LP/cassete/CD ROUGH106/C106/CD106. Rough Trade.

Outubro

"I Started Something I Couldn't Finish", lado B: "Pretty Girls Make Graves (Troy Tate)", 7 polegadas RT198; 12 polegadas + "Some Girls are Bigger than Others (ao vivo)", RTT198; cassete + "What's the World (ao vivo)", RTT198C. Rough Trade.

Dezembro

"Last Night I Dreamt that Somebody Loved me", lado B: "Rusholme Ruffians (Peel session)", 7 polegadas RT200; 12 polegadas + "Nowhere Fast (Peel session)", RTT200; CD + "William, it was Really Nothing (Peel session)", RTT200CD. Rough Trade.

1988

Fevereiro

"Suedehead", lado B: "I Know Very Well How I Got my Name", 7 polegadas POP1618; 12 polegadas + "Hairdresser on Fire", 12POP1618; cassete/CD + "Oh Well, I'll Never Learn", TC/CDPOP1618. HMV.

Março

Viva Hate (álbum); "Alsatian Cousin", "Little Man, What Now?", "Everyday is Like Sunday", "Bengali in Platforms", "Angel, Angel, Down we Go Together", "Late Night, Maudlin Street", "Suedehead", "Break Up The Family", "The Ordinary Boys", "I Don't Mind

if you Forget me", "Dial-A-Cliché", "Margaret on the Guillotine", LP/cassete /CD CSD/TCCSD/CDCSD3787. HMV.

Junho

"Everyday is Like Sunday", lado B: "Disappointed", 7 polegadas POP1619; 12 polegadas /cassete/CD + "Sister I'm a Poet", "Will Never Marry", 12/TC/CDPOP1619. HMV.

Setembro

Rank (álbum ao vivo dos Smiths); "The Queen is Dead", "Panic", "Vicar in a Tutu", "Ask", "Rusholme Ruffians", "The Boy with the Thorn in his Side", "What she Said", "Is it Really so Strange?", "Cemetery Gates", "London", "I Know it's Over", "The Draize Train", "Still Ill", "Bigmouth Strikes Again", LP/cassete/CD ROUGH126/C126/CD126. Rough Trade.

Outubro

The Peel Sessions (EP dos Smiths) "What Difference Does it Make?", "Miserable Lie", "Reel Around the Fountain", "Handsome Devil", 12 polegadas SFPS055. Strange Fruit. (Parte de uma sessão genérica de EPs de Peel. Todas as faixas foram lançadas antes em Hatful Of Hollow menos "Miserable Lie", exclusiva deste lançamento).

1989

Fevereiro

"The Last of the Famous International Playboys", lado B: "Lucky Lisp", 7 polegadas POP1620; 12 polegadas/cassete/CD + "Michael's Bones", 12/TC/CDPOP1620. HMV.

Abril

"Interesting Drug", lado B: "Such a Little Thing Makes Such a Big Difference", 7 polegadas POP1621 (e um de 12 polegadas 12POPS1621); 12 polegadas/cassete/CD + "Sweet and Tender Hooligan (ao vivo)", 12/TC/CDPOP1621. HMV.

Novembro

"Ouija Board, Ouija Board", lado B: "Yes, I Am Blind", 7 polegadas/cassete POP/TCPOP1622; 12 polegadas/CD + "East West", 12/CDPOP1622. HMV.

1990

Abril

"November Spawned a Monster", lado B: "He Knows I'd Love to See Him", 7 polegadas /cassete POP/TCPOP1623; 12 polegadas/CD + "Girl Least Likely To", 12/CDPOP1623. HMV.

Junho

Hulmerist (compilação de vídeos); "The Last of the Famous International Playboys", "Sister I'm a Poet (ao vivo)", "Everyday is Like Sunday", "Interesting Drug", "Suedehead", "Ouija Board, Ouija Board", "November Spawned a Monster", VHS MVP9912183. PMI.

Outubro

"Piccadilly Palare", lado B: "Get off the Stage", 7 polegadas/cassete POP/TCPOP1624; 12 polegadas/CD + "At Amber", 12/CDPOP1624. HMV.

Bona Drag (coletânea); "Piccadilly Palare", "Interesting Drug", "November Spawned a Monster", "Will Never Marry", "Such a Little Thing Makes Such a Big Difference", "The Last of the Famous International Playboys", "Ouija Board, Ouija Board", "Hairdresser on Fire", "Everyday is Like Sunday", "He Knows I'd Love to See him", "Yes, I Am Blind", "Lucky Lisp", "Suedehead", "Disappointed". LP/cassete/CD CLP/TCCLP/ CDCLP3788. HMV.

1991

Fevereiro

"Our Frank", lado B: "Journalists Who Lie"; 7 polegadas/cassete POP/TCPOP1625; 12 polegadas/CD + "Tony The Pony", 12/CDPOP1625. HMV.

Março

Kill Uncle (álbum); "Our Frank", "Asian Rut", "Sing your Life", "Mute Witness", "King Leer", "Found Found Found", "Driving your Girlfriend Home", "The Harsh Truth of the Camera Eye", "(I'm) The End of the Family Line", "There's a Place in Hell for me and my Friends", LP/cassete/CD CSD/TCCSD/CDSD3789. HMV.

Abril

"Sing your Life", lado B: "That's Entertainment", 7 polegadas/cassete POP/TCPOP1626; 12 polegadas/CD + "The Loop", 12/CDPOP1626. HMV.

Julho

"Pregnant for the Last Time", lado B: "Skin Storm", 7 polegadas/cassete POP/TCPOP1627; 12 polegadas/CD + "Cosmic Dancer (ao vivo)", "Disappointed (ao vivo)", 12/CDPOP1627. HMV.

Setembro

At KROQ (EP com uma sessão ao vivo para uma rádio); "My Love Life", "There's a Place in Hell for me and My Friends", "Sing Your Life", CD 9401842. Sire/Reprise (apenas EUA).

Outubro

"My Love Life", lado B: "I've Changed My Plea to Guilty", 7 polegadas/cassete POP/TCPOP1628; 12 polegadas/ CD + "There's a Place in Hell for me and My Friends", 12/CDPOP1628. HMV.

1992

Abril

"We Hate It When our Friends Become Successful", lado B: "Suedehead (ao vivo)", 7 polegadas/cassete POP/TCPOP1629; 12 polegadas, lado B: "Suedehead (ao vivo)", "I've Changed My Plea To Guilty (ao vivo)", "Pregnant for the Last Time (ao vivo)", 12POP1629; CD, lado B: "Suedehead (ao vivo)", "I've Changed my Plea To Guilty (ao vivo)", "Alsatian Cousin (ao vivo)", CDPOP1629. HMV.

Maio

Live in Dallas (vídeo); "The Last of the Famous International Playboys", "Interesting Drug", "Piccadilly Palare", "Trash", "Sing your Life", "King Leer", "Asian Rut", "Mute Witness", "November Spawned a Monster", "Will Never Marry", "Angel, Angel, Down we go Together", "There's a Place in Hell for me and My Friends", "That's Entertainment", "Our Frank", "Suedehead", "Everyday is Like Sunday", MVP 4911193. PMI.

Julho

"You're the One for me, Fatty", lado B: "Pashernate Love", 7 polegadas/cassete POP/TCPOP1630; 12 polegadas/CD + "There Speaks a True Friend", 12/CDPOP1630. HMV. **Your Arsenal** (álbum); "You're Gonna Need Someone on your Side", "Glamorous Glue", "We'll Let you Know", "The National Front Disco", "Certain People I Know", "We Hate it When our Friends Become Successful", "You're the One for me, Fatty", "Seasick, yet Still Docked", "I Know It's Gonna Happen Someday", "Tomorrow", LP/cassete/CD CSD/TCCSD/CDCSD3790. HMV.

Agosto

Best I (coletânea dos Smiths); WEA.

Novembro

The Malady Lingers on (compilação de vídeos); "Glamorous Glue", "Certain People I Know", "Tomorrow", "We Hate It When our Friends Become Successful", "My Love Life", "You're the One for me, Fatty", "Sing Your Life", "Pregnant for the Last Time", MVR 4900063. PMI.

Best II (coletânea dos Smiths); a segunda lançada pela WEA.

Complete Picture (compilação de vídeos dos Smiths); Warner Music Video.

Dezembro

"Certain People I Know", lado B: "Jack The Ripper", 7 polegadas/cassete POP/TCPOP1631; 12 polegadas/CD + "You've Had Her", 12/CDPOP1631. HMV.

1993

Maio

Beethoven Was Deaf (álbum ao vivo); "You're the One for me, Fatty", "Certain People I Know", "The National Front Disco", "November Spawned a Monster", "Seasick, yet Still Docked", "The Loop", "Sister I'm a Poet", "Jack the Ripper", "Such A Little Thing Makes Such a Big Difference", "I Know It's Gonna Happen Someday", "We'll Let you Know", "Suedehead", "He Knows I'd Love to See him", "You're Gonna Need Someone on Your side", "Glamorous Glue", "We Hate it When our Friends Become Successful", LP/cassete/CD CSD/TCCSD/ CDCSD3791. HMV.

1994

Março

"The More you Ignore me, the Closer I Get", lado B: "Used to be a Sweet Boy", 7 polegadas/cassete R/TCR6372; 12 polegadas/CD + "I'd Love To", 12R/CDR6372. Parlophone.

Vauxhall and I (álbum); "Now my Heart is Full", "Spring-Heeled Jim", "Billy Budd", "Hold on to your Friends", "The More You Ignore me, the Closer I Get", "Why Don't you Find out for Yourself", "I Am Hated for Loving", "Lifeguard Sleeping, Girl Drowning", "Used to be a Sweet Boy", "The Lazy Sunbathers", "Speedway", LP/cassete/CD PCSD/TCPCSD/ CDPCSD148. Parlophone.

Maio

"Hold on to your Friends", lado B: "Moonriver", 7 polegadas/cassete R/TCR6383; 12 polegadas/CD, lado B: "Moonriver (versão estendida)", 12R/CDR6383. Parlophone.

Agosto

Morrissey & Siouxsie: "Interlude", lado B: "Interlude (estendida)", 7 polegadas/cassete R/TCR6365; 12 polegadas/CD + "Interlude (instrumental)", 12R/CDR6365. Parlophone.

1995

Janeiro

"Boxers", lado B: "Have-A-Go Merchant"; 7 polegadas/cassete R/TCR6400; 12 polegadas/CD + "Whatever Happens, I Love You", 12R/CDR6400. Parlophone.

Fevereiro

World Of Morrissey (coletânea); "Whatever Happens, I Love you", "Billy Budd", "Jack The Ripper (ao vivo)", "Have-A-Go-Merchant", "The Loop", "Sister I'm a Poet (ao vivo)", "You're the One for me, Fatty (ao vivo)", "Boxers", "Moonriver", "My Love Life", "Certain People I Know", "The Last of the Famous International Playboys", "We'll Let you Know", "Spring-Heeled Jim", LP/cassete/CD PCSD/TCPCSD/CDPCSD163. Parlophone.

Singles (coletânea dos Smiths; WEA.)

Agosto

"Dagenham Dave", lado B: "Nobody Loves Us", 7 polegadas/cassete 299807 /299804; CD + "You Must Please Remember", 299802. RCA Victor.

Southpaw Grammar (álbum); "The Teachers are afraid of the Pupils", "Reader Meet Author", "The Boy Racer", "The Operation", "Dagenham Dave", "Do your Best and Don't Worry", "Best Friend on the Payroll", "Southpaw", LP/cassete/CD 29953- 1/4/2. RCA Victor.

Novembro

"The Boy Racer", lado B: "London (ao vivo)", 7 polegadas 332947; CD1 + "Billy Budd (ao vivo)", 332942; CD2 lado B: "Spring-Heeled Jim (ao vivo)", "Why Don't you Find out for Yourself (ao vivo)", 332952. RCA Victor.

Dezembro

"Sunny", lado B: "Black-Eyed Susan", 7 polegadas/cassete R/TCR6243; CD + "A Swallow on my Neck", CDR6243. Parlophone.

1996

Outubro

Introducing Morrissey (video ao vivo); "Billy Budd", "Have-A-Go Merchant", "Spring-Heeled Jim", "You're the one for me, Fatty", "The More you Ignore me, the Closer I Get", "Whatever Happens I Love You", "We'll Let you Know", "Jack the Ripper", "Why Don't you Find out for Yourself", "The National Front Disco", "Moonriver", "Hold on to Your Friends", "Boxers", "Now my Heart is Full", "Speedway", 334818. Warner Music Video.

1997

Março

Viva Hate (reedição comemorativa do centenário da gravadora EMI). CD lançado pela Parlophone.

Julho

"Alma Matters", lado B: "Heir Apparent", 7 polegadas/cassete IS/CIS667; 12 polegadas/CD + "I Can Have Both", 12IS/CID667. Island.

Agosto

Maladjusted (álbum); "Maladjusted", "Alma Matters", "Ambitious Outsiders", "Trouble Loves me", "Papa Jack", "Ammunition", "Wide to Receive", "Roy's Keen", "He Cried", "Satan Rejected My Soul", LP/cassete/CD ILPS/ICT/CID8059.

Island. (+ "Sorrow Will Come in the End", CD 3145360362, Mercury Records, versão importada)

Setembro

Suedehead – The Best of Morrissey (coletânea); EMI.

Outubro

"Roy's Keen", lado B: "Lost", 7 polegadas/cassete IS/ CIS671; 12 polegadas/CD + "The Edges are no Longer Parallel", 12IS/CID671. Island.

Dezembro

"Satan Rejected my Soul", lado B: "Now I Am a Was", 7 polegadas/cassete IS/CIS686; 12 polegadas/CD + "This is not your Country", 12IS/CID686. Island.

1998

Abril

Lost Tracks (miniálbum em CD com os seis lados B de Maladjusted; lançado pela Mercury apenas no Japão).

Setembro

My Early Burglary Years (coletânea); "Sunny", "At Amber", "Cosmic Dancer (ao vivo)", "Nobody Loves Us", "A Swallow on my Neck", "Sister I'm a Poet", "Black-Eyed Susan", "Michael's Bones", "I'd Love to", "Reader Meet Author", "Pashernate Love", "Girl Least Likely To", "Jack The Ripper (ao vivo)", "I've Changed My Plea To Guilty", "The Boy Racer", "Boxers", enhanced CD 9468742. Reprise (apenas EUA).

2000

Junho

The CD Singles "88–91", caixa lançada pela EMI.

Setembro

The CD Singles "91–95", caixa lançada pela EMI.

Outubro

Oye Esteban! (compilação em DVD); "Everyday is Like Sunday", "Suedehead", "Will Never Marry", "November Spawned A Monster", "Interesting Drug", "The Last of the Famous International Playboys", "My Love Life", "Sing your Life", "Seasick, Yet Still Docked", "We Hate It When Our Friends Become Successful", "Glamorous Glue", "Tomorrow", "You're the One for me, Fatty", "The More you Ignore me, the Closer I Get", "Pregnant for the Last Time", "Boxers", "Dagenham Dave", "The Boy Racer", "Sunny", DVD 385152. Reprise (apenas EUA).

2001

Junho

The Very Best of the Smiths (coletânea); WEA.

Novembro

The Best of Morrissey (coletânea); Rhino (só nos EUA)

2003

Maio

Under the Influence (compilação selecionada por Morrissey); DMC.

2004

Maio

Irish Blood, English Heart", lado B: "It's Hard to Walk Tall When you're Small", 7 polegadas/CD ATKSI/ATKXS002;; lado B: "Munich Air Disaster 1958", "The Never-Played Symphonies", CD ATKXD002. Attack Records.

You are the Quarry (álbum); "America is not the World", "Irish Blood, English Heart", "I Have Forgiven Jesus", "Come Back to Camden", "I'm not Sorry", "The World is Full of Crashing Bores", "How Can Anybody Possibly Know How I Feel?", "First of the Gang to Die", "Let me Kiss you", "I Like you", "All the Lazy Dykes", "You Know I Couldn't Last", LP/CD/CD+DVD ATKLP/ATKCD/ATKDX001. Attack Records.

Julho

First of the Gang to Die", lado B: "My Life is a Succession of People Saying Goodbye", 7 polegadas/CD ATKSI/ATKXS003; lado B: "Mexico", "Teenage Dad on the Estate", DVD ATKDX003. Attack Records.

Outubro

Let me Kiss you", lado B: "Don't Make Fun of Daddy's Voice", 7 polegadas/CD ATKSE/ATKXS008; lado B: "Friday Mourning", "I Am Two People", CD ATKXD008. Attack Records.

Novembro

You are the Quarry (edição de luxo em 2 CDs); o segundo CD tem os nove lados B dos três primeiros singles do disco.

Dezembro

I Have Forgiven Jesus", lado B: "No one Can Hold a Candle to you", 7 polegadas/CD ATKSE/ATKXS011; lado B: "The Slum Mums", "The Public Image", CD ATKXD011. Attack Records.

2005

Março

"Redondo Beach (ao vivo)"/"There is a Light that Never Goes Out (ao vivo)", 7 polegadas ATKSE015; CD + "Noise is the Best Revenge", ATKXD015. Attack Records.

Abril

Live at Earls Court (álbum ao vivo); "How Soon is Now?", "First of the Gang to Die", "November Spawned a Monster", "Don't Make Fun of Daddy's Voice", "Bigmouth Strikes Again", "I Like you", "Redondo Beach", "Let me Kiss you", "Subway Train/Munich Air Disaster 1958", "There is a Light that Never Goes out", "The More you Ignore me, the Closer I Get", "Friday Mourning", "I Have Forgiven Jesus", "The World is Full of Crashing Bores", "Shoplifters of the World Unite", "Irish Blood, English Heart", "You Know I Couldn't Last", "Last Night I Dreamt that Somebody Loved Me", CD ATKCD014. Attack Records.

Who Put the "M" in Manchester? (DVD ao vivo); "First of the Gang to Die", "Hairdresser on Fire", "Irish Blood, English Heart", "The Headmaster Ritual", "Subway Train/Everyday is Like Sunday", "I Have Forgiven Jesus", "I Know It's Gonna Happen Someday", "How Can Anybody Possibly Know How I Feel?", "Rubber Ring", "Such a Little Thing Makes Such a Big Difference", "Don't Make Fun of Daddy's Voice", "The World is Full of Crashing Bores", "Let me Kiss you", "No One Can Hold a Candle to you", "Jack the Ripper", "A Rush and a Push and the Land is Ours", "I'm not Sorry", "Shoplifters of the World Unite", "There is a Light that Never Goes out", SVE4010. Attack Records.

2006

Março

"You Have Killed me", lado B: "Good Looking Man About Town", 7 polegadas/CD ATKSE/ ATKXS017; lado B: "Human Being", "I Knew I Was Next", CD ATKXD017. Attack Records.

Abril

Ringleader of the Tormentors (álbum); "I Will See You in Far-Off Places", "Dear God Please Help Me", "You Have Killed me", "The Youngest Was the Most Loved", "In the Future When All's Well", "The Father Who Must be Killed", "Life Is A Pigsty", "I'll Never be Anybody's Hero Now", "On the Streets I Ran", "To me you are a Work of Art", "I Just Want to See the Boy Happy", "At Last I Am Born", LP/CD/CD+DVD ATKLP/ATKCD/ATKDX016. Attack Records.

Junho

"The Youngest Was the Most Loved", lado B: "If You Don't Like me, Don't Look at me", 7 polegadas/CD ATKSE/ATKXS018; lado B: "Ganglord", "A Song from Under the Floorboards", CD ATKXD018. Attack Records.

Agosto

"In the Future When All's Well", lado B: "Christian Dior", 7 polegadas/CD ATKSE/ATKXS021; lado B: "I'll Never be Anybody's Hero Now (ao vivo)", "To me you are a Work of Art (ao vivo)", CDATKXD021. Attack Records.

Dezembro

"I Just Want to See the Boy Happy", lado B: "Sweetie-Pie", "I Want the one I Can't Have (ao vivo)", CD ATKXD023; lado B: "Speedway (ao vivo)", 7 polegadas ATKSE023; lado B: "Late Night, Maudlin Street (ao vivo)", 7 polegadas ATKSE230X. Attack Records.

2008

Fevereiro

"That's How People Grow up", lado B: "The Last of the Famous International Playboys (ao vivo)", CD F20000; lado B: "The Boy with the Thorn in his Side (ao vivo)", 7 polegadas F20001; lado B: "Why Don't You Find out for Yourself (ao vivo)", 7 polegadas F20002. Decca.

Greatest Hits (coletânea); "First of the Gang to Die", "In the Future When All's Well", "I Just Want to See the Boy Happy", "Irish Blood, English Heart", "You Have Killed me", "That's How People Grow up", "Everyday is Like Sunday", "Redondo Beach (ao vivo)", "Suedehead", "The Youngest Was the Most Loved", "The Last of the Famous International Playboys", "The More you Ignore me, the Closer I Get", "All you Need Is Me", "Let Me Kiss You", "I Have Forgiven Jesus", CD/LP SKL6003/SKL6001. Decca.

Junho

"All You Need is me", lado B: "Drive-In Saturday (ao vivo)", 7 polegadas F20003; lado B: "My Dearest Love", 7 polegadas F20004; lado B: "Children in Pieces", CD F20005. Decca.

Novembro

The Sound of the Smiths (coletânea); lançado pela Warner Music UK e pela Rhino em CD único ou edição de luxo com 2 CDs.

2009

Fevereiro

"I'm Throwing my Arms Around Paris", lado B: "Because of my Poor Education", CD F20007; b/w "Shame is the Name", CD F20008; lado B: "Death of a Disco Dancer (ao vivo)", 7 polegadas F20006. Polydor/ Decca.

Years Of Refusal (álbum); "Something is Squeezing my Skull", "Mama Lay Softly on the Riverbed", "Black Cloud", "I'm Throwing my Arms Around Paris", "All you Need is me", "When Last I Spoke to Carol", "That's How People Grow Up", "One Day Goodbye Will be

Farewell", "It's not your Birthday Anymore", "You Were Good in your Time", "Sorry Doesn't Help", "I'm OK by Myself", LP 4781581, CD 4781435, CD+DVD 4781580. Polydor/Decca.

Abril

"Something is Squeezing My Skull", lado B: "This Charming Man (ao vivo)", CD 4781875; lado B: "Best Friend on the Payroll (ao vivo)", CD 4781876; lado B: "I Keep Mine Hidden (ao vivo)", 7 polegadas 4781877. Polydor/Decca.

Southpaw Grammar (reedição modificada e estendida); inclui o lançamento oficial de "Honey, you Know Where to Find me", "Fantastic Bird" e "You Should Have Been Nice to me". Sony.

Maladjusted (reedição modificada e estendida). Universal.

Agradecimentos do autor

Eu estendo meus mais sinceros *Ealings* de gratidão às seguintes pessoas:

Pela colaboração luxuosa, obrigado a Nina Antonia, Kevin Armstrong, Billy Bragg, Jonny e Helen Bridgwood, Spencer Cobrin, Stephane Daigle, Craig Gannon, Amanda Hallay, Dale Hibbert, Chrissie Hynde, Mike Joyce, Clive Langer e Alan Winstanley, James Maker, Andrew McGibbon, Mark Nevin, os New York Dolls, John Porter, Sandie Shaw, Grant Showbiz, Nancy Sinatra, Siouxsie Sioux, Cathal Smyth,

Linder Sterling, Stephen Street, Danton Supple, David Tseng e a silenciosa maioria que educadamente pediu para não ser citada.

Coroas especiais aos gentis Johnny Marr, Joe Moss e Andy Rourke.

Para carimbar meu passaporte para Pimlico, eu saúdo Andrew Goodfellow da Ebury.

Todas as reclamações e lamentações do autor foram tratadas com cuidado por Ali Nightingale.

O dia transcorreu bem graças a Wendy Hollas.

Finalmente e mais importante, amor e agradecimentos a Titfield Thunderbolt às vezes conhecida como Sylvia Patterson.

Créditos de imagens

Caderno 1: Página 1, imagens © Retna/foto de Barry Marsden. Página 2 imagens © Getty/fotos de shows por Kevin Cummins. Página 3 © Redferns/ fotos de Stephen Wright. Páginas 4 e 5 © Retna/ foto de Lawrence Watson. Página 6 © Kobal. Página 7 (alto) © Rex Features; (abaixo) rodapé © Kobal. Página 8 © Retna/ foto de Paul Slattery.

Caderno 2: Página 1 © Getty/ foto de Kevin Cummins. Página 2 © Retna. Página 3 (topo) © Retna, outros autores. Páginas 4 e 5 © Retna/foto de Andy Earl. Página 6 (alto esq.) © LFI, (alto dir.) © Redferns, outras imagens © Retna. Página 7 © Getty/ foto de Kevin Cummins. Página 8 © Trunk Archive/ foto de Sasha Eisenmann.

Caderno 3: Página 1 © Redferns/ foto de Stephen Wright. Página 2 (alto) © Rex Features, outras imagens © Redferns. Página 3 (alto) © Getty, (abaixo) © Redferns. Páginas 4 e 5 © Retna/foto de de Paul Slattery. Página 6 (alto esq. e abaixo esq.) © Getty, (alto dir.) © Kobal, (abaixo dir.) © Rex. Página 7 © Rex Features. Página 8 © Retna/ foto de Lawrence Watson.

Caderno 4: Página 1 © LFI. Página 2, © Kobal. Página 3 (alto) © Getty, (abaixo) © Rex Features. Páginas 4 e 5 © Corbis/ foto de Toshi. Página 6 (alto e abaixo esq.) © Getty, (abaixo dir.) © Kobal. Página 7 (alto) © Getty, (abaixo) © Redferns. Página 8 © Corbis/ foto de Napoleon Sarony.

Toda a pesquisa de imagens foi realizada por Simon Goddard. Layout de Ed Pickford.

Sobre o autor

Simon Goddard nasceu na época em que a Grã-Bretanha dançava ao som do sucesso "Ernie (The Fastest Milkman In The West)", de Benny Hill. Todos esses anos depois, isso ainda não diz nada sobre a vida dele.

Ele vive em Londres, onde trabalha como jornalista musical.

Índice

[CAPA](#)

[Ficha Técnica](#)

[Prefácio](#)

[Mozingredientes](#)

[1. A música de Morrissey e dos Smiths](#)

[2. A vida de Morrissey](#)

[3. As influências de Morrissey](#)

[4. Quem é quem: Morrissey e os Smiths](#)

[5. O mundo de Morrissey](#)

[6. O Tao de Morrissey](#)

[a](#)
[b](#)
[c](#)
[d](#)
[e](#)
[f](#)
[g](#)
[h](#)
[i](#)
[j](#)
[k](#)
[l](#)
[m](#)
[n](#)
[o](#)
[p](#)
[q](#)
[r](#)
[s](#)
[t](#)
[u](#)

V

W

Y

Fontes e bibliografia

I. FONTES ORIGINAIS DE ENTREVISTAS

II. FONTES DE PERIÓDICOS IMPRESSOS/ON-LINE

III. FONTES DE LIVRO

IV: FONTES IMPRENSA – RÁDIO E OUTRAS FONTES EM ÁUDIO

V: FONTES DE TELEVISÃO

VI: FONTES DE FILMES

VII: DIVERSOS

Mozografia

1983

1984

1985

1986

1987

1988

1989

1990

1991

1992

1993

1994

1995

1996

1997

1998

2000

2001

2003

2004

2005

2006

2008

2009

[Agradecimentos do autor](#)

[Créditos de imagens](#)

[Sobre o autor](#)