

Recensão: *The White Lotus (Soundtrack from the HBO Original Series)*, Cristobal Tapia de Veer e Kim Neundorf (WaterTower Music, 2021-2022)

Júlia Durand

CESEM
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa
juliahmc94@gmail.com

COMPARAR A MÚSICA DE UMA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL a papel de parede raramente será a abordagem mais adequada para a examinar com a devida atenção. No entanto, se compararmos a música de *The White Lotus* com os vários planos-detelhe de papel de parede que abrem cada episódio, rapidamente compreendemos de que modos a banda sonora de Cristobal Tapia de Veer se articula com as imagens e narrativas da série. O genérico introdutório da primeira temporada apresenta-nos em pormenor um papel de parede com fauna e flora oriundos de um paraíso tropical de «sabor genérico». Mas o cenário idílico não tarda a escurecer e a corroer-se: a flora decompõe-se, a fauna torna-se menos amistosa, uma canoa enfrenta uma tempestade de tinta esborratada.

Esse lento apodrecimento visual é discreto o suficiente para que um espectador menos atento não repare nas pistas sinistras que se esgueiram no cenário tropical. O mesmo se aplica ao tema musical que acompanha o genérico, onde ouvimos vários motivos que iremos reencontrar ao longo dos episódios. A regularidade métrica do tema contrasta com alguns detalhes sonoros que sugerem algo mais inquietante: trítonos, uma oscilação insistente entre acordes menores e maiores, percussões que tropeçam fora de ritmo, gemidos e respirações ofegantes, gritos animais, pássaros esganiçados. O resultado é bem resumido pelas indicações dadas a Tapia de Veer ao compor para *The White Lotus*: a música deveria propiciar uma sensação de «ansiedade tropical» (BLAKE 2021).

A série, escrita e realizada por Mike White para o canal televisivo estadunidense HBO, estreou-se em 2021. Cada episódio retrata um dia nas férias dos clientes do *resort* de luxo White Lotus, no

Hawaii. As suas desventuras entrelaçam-se com as dos empregados do hotel, que, mais tarde ou mais cedo, dão por si encurralados em armadilhas que os clientes montaram, pelo simples facto do privilégio que detêm – ou não estaria a série tão empenhada em explorar desigualdades de poder e os seus efeitos por vezes trágicos, por vezes cómicos, nas interações humanas. A segunda temporada, estreada em 2022, transfere a ação para a Sicília, recuperando apenas duas das personagens anteriores – ou três, se incluirmos também a própria cadeia fictícia de hotéis, onde, ironicamente, os ideais de exotismo e excecionalidade propostos aos clientes riquíssimos são reciclados com a banalidade dos lugares-comuns do luxo e da ostentação.

O chileno-canadiano Tapia de Veer regressou para essa temporada (em colaboração com Kim Neundorf), e a sua música para a série ganhou já vários prémios Emmy. Tapia de Veer tem uma formação musical clássica, com especialização em percussão – algo que, aliás, rapidamente sobressai no seu trabalho para audiovisuais. Após alguns álbuns com a banda pop One Ton, concentra a sua atividade na composição para séries televisivas (contando também já com algumas longas-metragens, como *Smile*). Neundorf, compositora e produtora musical canadiana, colaborou com Tapia de Veer em praticamente todos os seus projetos para audiovisuais desde 2014.

Numa entrevista ao *Los Angeles Times* (BLAKE 2021), o compositor enumera os instrumentos que convocou ao longo do seu processo de composição (desde piano e o charango sul-americano a flautas e uma grande diversidade de instrumentos de percussão geograficamente dispersos). Tem particular interesse o motivo musical com que abre o tema introdutório da primeira temporada, e que consiste apenas numa oscilação entre segunda menor e terceira menor que é depois repetidamente transposta. Contrariamente ao que se poderia supor numa primeira audição, esse motivo não é cantado: trata-se de um vocalizo ululante usado como *sample* num teclado, e cuja frequência é transformada artificialmente, particularidade que lhe confere uma perturbante ambiguidade humana.

Chris LETCHER (2022), compositor e musicólogo, examina numa comunicação o *pot-pourri* de elementos que Tapia de Veer combina na banda sonora: uma mistura de influências que, deslocadas do seu contexto geográfico e cultural inicial para sugerir o primitivo, o tribal e o selvagem, poderiam rapidamente conotar um «outro» homogeneizado. No entanto, Letcher argumenta que tais elementos nunca surgem aqui como um «outro exótico» por oposição a uma regra ocidental, e que não estaríamos, portanto, perante a abordagem regressiva e historicamente típica de produções cinematográficas de Hollywood.

Algumas dessas sonoridades características da primeira temporada transitam também para a segunda. Contudo, à semelhança dos hotéis da cadeia de luxo, que mudam a sua decoração consoante as diferentes localizações, também a música de Tapia de Veer e Neundorf vai redecorar o seu instrumentário com alguns dos clichés mais associados à Itália. Seguem assim as indicações do

realizador, que pretendia que a música da segunda temporada mantivesse alguns elementos da primeira, «but to still feel somewhat Italian» (MACK 2022). Daí que, neste novo som para um novo *resort*, o bandolim venha substituir o ukulele, juntamente com harpas, violinos, piano e o inevitável vocalizo operático. Mas o som etéreo inicial do genérico rapidamente se transforma em discoteca, com uma passagem ritmada ao estilo EDM (Electronic Dance Music) – refletindo, de certa forma, os próprios percursos turísticos dos hóspedes norte-americanos do hotel, entre *palazzi* e *nightclubs*. A instrumentação predominante nesta temporada teria como objetivo, segundo os compositores, acentuar a faceta «operática» (SHACHAT 2022) da narrativa – cuja diva, naturalmente (aviso de *spoiler*, para quem precisar), morre no fim.

Tal como a primeira temporada brinca com alguns estereótipos do «tribal», também a receção da música da segunda temporada na imprensa *online* aponta (e reproduz) certos clichés, associando os vocalizos operáticos a conceitos como «glitz» e «glamour» (SHARMA 2022). Contudo, tais clichés são aqui recuperados com uma ligeira distorção e desfasamento que lhes conferem, na sua junção com as imagens, uma ironia sempre distanciada dos estados emocionais das personagens. Assim como a música da primeira temporada poderia eventualmente ser interpretada como uma mera sonoridade tribal de «marca branca», sem a narrativa inquietante e por vezes grotesca com que se entrelaça, também uma boa parte da sofisticação cômica da série se perderia por completo se a música fosse mais comedida e expectável. *The White Lotus* ilustra com particular clareza a ideia de que a articulação de música e imagem origina algo de inteiramente novo, que não pode ser apenas entendido como uma simples junção de dois elementos: contaminam-se aqui mutuamente de novos significados.

Além do caráter trocista da música de Tapia de Veer, as suas ocasionais dissonâncias e distorções, fundidas com outras texturas musicais aparentemente mais inócuas, explicam os inúmeros comentários de espectadores, em artigos *online* e redes sociais, que culpam afetuosamente a banda sonora pela aflição discreta, mas constante, que sentem ao longo da série. Tal sensação de ansiedade não impediu, contudo, o destino imprevisto que acabou por ter o tema principal da segunda temporada: um sucesso estrondoso em pistas de dança e festivais de verão, contando já com vários *remixes* de DJs, e servindo também como música de abertura para concertos de bandas como The Killers (BAHR 2023).

O tema tornou-se também um verdadeiro «meme» musical (ABREU 2022), sobreposto a inúmeros vídeos de danças raramente elegantes, mas sempre entusiasmadas (MACK 2022). A euforia generalizada em festivais ou discotecas onde o tema é tocado é relatada em artigos jornalísticos com passagens como «There was a collective lighting up of the eyes [...] Streams of people came rushing down to join in» (SUN 2022); ou ainda «On a recent club night in Chicago, a high-pitched woman's voice that sounded like a gobbling turkey – dropping acid – brought everyone to the dance floor» (BAHR 2023). Tapia de Veer confessa o seu espanto perante a popularidade da sua música como *hit* de

dança, considerando-a «surreal», mas «fantástica» (MACK 2022). Não deixa de ter o seu quê de ironia apontar que, nos muitos registos videográficos de danças desenfreadas em discotecas *trendy*, a música de *The White Lotus* é talvez aí dançada, precisamente, por alguns representantes do perfil sociológico que a série tão dedicadamente parodia.

Além do seu inesgotável potencial cómico, o rumo inesperado que o tema ganhou para lá da série convida-nos a questionar se, quando nos debruçamos sobre a música de um audiovisual, não será necessário ampliar o nosso ângulo de visão para lá dos limites do próprio objeto, de modo a observar também as existências passadas e futuras que a sua música poderá ter – e que são, igualmente, momentos fundamentais de construção de significados. No caso de *The White Lotus*, não é apenas a recuperação da música em pistas de dança que deriva de percursos imprevisíveis e incontroláveis: também a sua vida anterior à série é marcada por esses aspetos. O motivo «vocal» de quatro notas ouvido no início do genérico (uma das poucas ideias musicais, aliás, que transita de uma temporada para a seguinte), não foi, na verdade, pensado para a série, mas sim para uma colaboração proposta por Kanye West a Tapia de Veer – que incluía, entre outros elementos surpreendentes, a criação de música para uns sapatos da Nike (Broken Record Podcast 2021).

O projeto acabou por não se concretizar, já que o *rapper* não tornou a contactar Tapia de Veer após este ter esboçado as primeiras experiências musicais. No entanto, quando, um par de anos depois, é dado ao compositor apenas um mês para produzir a totalidade da música de *The White Lotus* (com seis episódios de uma hora cada um), este socorreu-se de uma ideia musical preexistente, recuperando-a da sua «gaveta». Esse tema musical, o mais icónico de toda a série, não foi, portanto, concebido especificamente para ela, nem se cinge a ela: os seus percursos estendem-se aquém e além da série enquanto objeto audiovisual.

Nesse sentido, podemos propor que a articulação entre música, imagens e narrativa em produções audiovisuais não deve ser compreendida apenas como o resultado de decisões concertadas, numa colaboração estreita entre compositor e realizador. Essa dimensão, com sincronizações cuidadosamente planeadas, é também, naturalmente, uma faceta indispensável a ter em conta ao examinar estes processos. Contudo, não deverá talvez ser escrutinada a um tal nível de detalhe que nos leve a perder de vista outros elementos menos planeados, imprevistos e acasos, que não deixam também eles de transformar os significados da música para audiovisuais, muito para lá dos limites do seu contexto original.

Referências bibliográficas

- ABREU, Edward Ayres de (2022), «Entre a Idade Média e a Covid-19: Temporalidades do macabro do momo ao meme – e a genealogia musical do “tópico da iminência”», comunicação apresentada na conferência *ENIM 2022* (Universidade de Aveiro, 12 de novembro)
- BAHR, Sarah (2023), «The Hottest Song at the Club? A ‘White Lotus’ Dance Remix», *The New York Times* <<https://www.nytimes.com/2023/01/28/style/white-lotus-song-club-dance-theme-music.html>> (acedido em 24 de fevereiro de 2023)
- BLAKE, Meredith (2021), «“The White Lotus” Composer Breaks Down the Eerie Score We Can’t Get Out of Our Heads», *Los Angeles Times* <<https://www.latimes.com/entertainment-arts/tv/story/2021-08-08/the-white-lotus-hbo-composer-score-title-sequence>> (acedido em 24 de fevereiro de 2023)
- BROKEN RECORD PODCAST (2021), «“White Lotus” Composer Cristobal Tapia de Veer», *Pushkin* <<https://www.pushkin.fm/podcasts/broken-record/white-lotus-composer-cristobal-tapia-de-veer>> (acedido em 24 de fevereiro de 2023)
- LETCHER, Chris (2022), «“Tropical Kabuki”? Listening to *The White Lotus*’s Assumed Vernacular Music», comunicação apresentada na conferência *Music and the Moving Image XVIII* (New York University, 26 de maio)
- MACK, David (2022), «The Composer Of The “White Lotus” Theme Song Has Seen Your Memes», *BuzzFeed News* <<https://www.buzzfeednews.com/article/davidmack/white-lotus-theme-song-composer>> (acedido em 24 de fevereiro de 2023)
- SHACHAT, Sarah (2022), «Why “The White Lotus” Season 2 Score Traded Monkey for Mice», *IndieWire* <<https://www.indiewire.com/2022/11/white-lotus-score-season2-remix1234778887/>> (acedido em 24 de fevereiro de 2023)
- SHARMA, Ruchira (2022), «Why You Can’t Skip *The White Lotus* Intro Banger, According to a Music Expert», *GQ* <<https://www.gq-magazine.co.uk/culture/article/white-lotus-theme-song-intro>> (acedido em 24 de fevereiro de 2023)
- SUN, Michael (2022), «“Such a Joyous Moment”: The White Lotus Theme Becomes a Dancefloor Hit at Clubs and Festivals», *The Guardian* <<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2022/dec/15/such-a-joyous-moment-the-white-lotus-theme-becomes-a-dancefloor-hit-at-clubs-and-festivals?>> (acedido em 24 de fevereiro de 2023)

Júlia Durand é investigadora do CESEM e participa regularmente nas iniciativas dos seus núcleos NEGEM, CysMus e SociMus. Concluiu o doutoramento em Ciências Musicais na NOVA FCSH, com uma tese sobre a produção e utilização de música de catálogo em plataformas *online*. A sua investigação foca-se na música em meios audiovisuais, nos estereótipos musicais e na sociologia da música. Desempenha também uma atividade de escrita de guiões para espetáculos musico-teatrais e música eletrónica. ORCID  <https://orcid.org/0000-0001-6126-4585>.

